UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

LA INVERSIÓN DEL CONCEPTO DE BASAMENTO EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX. LA ESCULTURA DE LAVIER, VERMEIREN Y WHITEREAD

Emilia Sánchez Tallón

T E S I S D O C T O R A L

Directores:
Pedro A. Galera Andreu
Carmen Osuna Luque

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Emilia Sánchez Tallón
D.L.: Gr. 1423 - 2006
ISBN: 978-84-338-4055-4

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN 9

I. BASAMENTO, ESCULTURA Y MEMORIA

I.1. MONUMENTO ESCULTÓRICO. SIGNIFICADO Y FUNCIÓN 17

I.2. LA UNIDAD DEL MONUMENTO Y SU DISOCIACIÓN: BASAMENTO/ESCULTURA 21
- I.2.1. La verticalidad del monumento 21
- I.2.2. La estructura del monumento 23
- I.2.3. El basamento: Valores y significados 26
  - I.2.3.1. La monumentalidad: semántica inherente 26
  - I.2.3.2. Semántica complementaria 28
  - I.2.3.3. Espacio central «sagrado» 30
- I.2.4. Formas históricas de basamento 33
  - I.2.4.1. La columna 34
    - I.2.4.1.1. Sobre el origen de la columna: morfología y semántica 35
    - I.2.4.1.2. La columna como basamento 45
  - I.2.4.2. El pedestal arquitectónico 50
    - I.2.4.2.1. El pedestal en la tratadística arquitectónica 51
    - I.2.4.2.2. El pedestal arquitectónico en el monumento público 57
  - I.2.4.3. La escultura como basamento 70
  - I.2.4.4. El sarcófago como basamento 79
    - I.2.4.4.1. El sarcófago y la urna como basamento-escultura 79
    - I.2.4.4.2. La tumba independiente y la tumba con baldaquino 85
    - I.2.4.4.3. Superposición de basamentos y configuración piramidal 90

I.3. EL MENHIR Y LA LOSA SEPULCRAL. LA DIALÉCTICA ESENCIAL DEL MONUMENTO ESCULTÓRICO CON EL SUELO 97
- I.3.1. La génesis de la vertical: el menhir, escultura y basamento 102
- I.3.2. Fusión escultura-basamento: estatua-menhir y estela 108

II. LA INVERSIÓN DEL CONCEPTO DE BASAMENTO

II.0. INTRODUCCIÓN....117

II.1. BASAMENTO COMO MONUMENTO CONMEMORATIVO....121
II.1.1. Basamento monumental sobre el suelo: la primacía de la vertical....124
II.1.1.1. La estatua en lugar del basamento....124
II.1.1.2. El basamento en lugar de la estatua....129
II.1.1.3. La inversión como identidad basamento-escultura....135
II.1.1.3.1. La *Columna sin fin*: la inversión como ascenso hacia la identidad....135
II.1.1.3.2. Identidad basamento-escultura....143
II.1.1.3.3. Inversión o dislocación conceptual: el monumento como basamento-soporte....149
III.1.2. Monumento bajo el plano del suelo y basamento monumental: el monumento conceptual de la postmodernidad....152
II.1.2.1. Escultura-basamento a ras de suelo: la horizontal inerte....154
II.1.2.2. Escultura-basamento bajo el suelo....158

II. 2. BASAMENTOS COMO ESCULTURAS....165
II.2.1. La ausencia de relación con el suelo....166
II.2.1.1. Basamento convencional externo y base interna....166
II.2.1.2. Inversión como ausencia de relación con el suelo....176
II.2.1.2.1. La inversión sobre las paredes....176
II.2.1.2.2. Escultura suspendida o la inversión sobre el techo....179
II.2.1.2.3. Espacio total como soporte....183
II.2.1.2.4. Escultura flotante: la negación del soporte....186
II.2.2. Basamento-escultura sobre el suelo....188
II.2.2.1. La escultura en lugar del basamento: estrategia de integración estructural....189
II.2.2.1.1. La inversión constructiva: estrategia de similitud morfosintáctica....189
II.2.2.1.2. El basamento transfigurado en escultura: el «apilamiento» como estrategia....191
II.2.2.1.3. Formalismo e Informalismo: estrategia de unificación morfosintáctica....204
II.2.2.1.4. El basamento como fragmento: estrategia de superposición....211
II.2.2.2. El basamento en lugar de la escultura....220
II.2.2.2.1. Base interna en el lugar de la escultura: la inversión del basamento externo....220
II.2.2.2.2. Basamentos superpuestos: estrategia sintáctica....229
II.2.2.2.3. El basamento como concepto: estrategia semántica....231

II.2.2.3. La inversión como identidad basamento = escultura: estrategia de fusión 237
II.2.2.3.1. El basamento-escultura como objeto autónomo 238
II.2.2.3.2. El basamento como concepto: identidad semántica 265

II.3. EL OBJETO COTIDIANO COMO BASAMENTO 277
II.3.1. La «transmutación» del objeto 279
II.3.1.1. Basamento convencional y objeto cotidiano 279
II.3.1.1.1. El *ready-made*: Marcel Duchamp 279
II.3.1.1.2. El *objet trouvé* 282
II.3.1.1.3. Base interna en el lugar de la escultura: la inversión del basamento externo 284
II.3.1.1.4. Inversión como ausencia de relación con el suelo 286
II.3.1.2. El objeto presentado y el objeto representado como basamento 288
II.3.1.2.1. Los inicios 288
II.3.1.2.2. Marcel Duchamp 290
II.3.2. Estrategias de inversión 293
II.3.2.1. Equivalencia: objeto sobre objeto 294
II.3.2.2. Divergencia 304
II.3.2.2.1. Estrategia de cuestionamiento crítico 304
II.3.2.2.2. Estrategia de desigualdad paradójica: objeto real y objeto representado 310
II.3.2.2.3. Estrategia de identidad simbólica 315

III. TRES CASOS DE INVERSIÓN: BERTRAND LAVIER, DIDIER VERMEIREN, RACHEL WHITEREAD

III.1. BERTRAND LAVIER. EL OBJETO COMO BASAMENTO 323
III.1.1. Lavier y el *ready-made* 325
III.1.2. Los objetos pintados 327
III.1.3. Los objetos superpuestos 331
III.1.4. Los objetos sobre base 343

III.2. DIDIER VERMEIREN. IDENTIDAD ESCULTURA-BASAMENTO 349
III.2.1. Los referentes 350
III.2.2. Basamentos blandos 353
III.2.3. Basamentos duplicados: piezas reflectantes 355
III.2.4. Basamentos-escultura autónomos: copias de pedestal 361
III.2.5. Basamentos duplicados: copias de pedestal 369
III.2.6. Basamentos superpuestos: positivo / negativo 372
III.2.7. Moldes autónomos invertidos 378
III.2.8. Carros-jaulas 380
III.2.9. Vitrinas 382

III.3. RACHEL WHITEREAD: EL ESPACIO NEGATIVO COMO BASAMENTO 385
III.3.1. El vaciado del espacio 387
III.3.2. Los espacios de intervención y el objeto privado 394
III.3.2.1. El espacio negativo externo como basamento del objeto 397
III.3.2.2. El espacio negativo interno como expansión del basamento-escultura 409

CONCLUSIONES 419

BIBLIOGRAFÍA 431

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

> Latina es la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.
>
> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*

La necesidad de realizar esta investigación, que finalmente adoptó la forma de tesis doctoral, surgió bastante tiempo atrás, cuando, al observar esos monumentos públicos que pueblan nuestras ciudades, nos preguntábamos, quizás ingenuamente, por qué la escultura era la estatua que contemplábamos encima del pedestal o las estatuas que invadían ese pedestal, y no el pedestal mismo.

Nuestro objetivo entonces era dar respuesta a esta primera intuición teórica, aunque desde la visión de aprendiz de escultora. Posteriormente, nuestra concepción sobre el basamento se fue modificando y enriqueciendo mediante el estudio y las influencias recibidas desde diversos ámbitos, tanto teóricos como prácticos. De este modo, pudimos ir estableciendo poco a poco un punto de partida que en sí mismo era ya una conclusión, puesto que de una idea según la cual el basamento era tan escultura como la estatua o escultura que sostiene, pasamos a una concepción del basamento como elemento de un sistema unitario de escultura y basamento, que nos condujo a plantear la cuestión del siglo XX como inversión del concepto convencional de basamento. No obstante, ya partíamos de una consideración fundamental: para nosotros el basamento, al margen de su funcionalidad (ornamental y de soporte), podía entenderse como un objeto artístico (una escultura) y como un concepto artístico, es decir, como eje rector de la configuración escultórica.

Nuestros objetivos finalmente se fueron concretando y así pudimos establecer como prioritario el siguiente: comprobar cuáles son los mecanismos que alteran la noción tradicional del basamento y lo convierten en escultura, así como confirmar su presencia explícita, como objeto y concepto artísticos, en las últimas décadas del siglo XX (postmodernidad), profundizando en el análisis de la obra de algunos escultores. De cualquier forma, durante el transcurso de esta concreción inicial, aparecieron otros objetivos de carácter secundario, tales como: comprobar el sentido del basamento en la historia de la escultura, por qué aparece y en qué momento, o demostrar que el

basamento no desaparece durante el siglo XX, frente a la tesis general de desvanecimiento que primaba en el momento.

En cuanto a la metodología empleada en la elaboración de este trabajo, hemos de señalar que nuestras herramientas son críticas, teóricas e históricas, pero fundadas en la observación y el análisis de obras específicas. Por ello, nuestro método, eminentemente empírico y basado en el razonamiento lógico-deductivo, se centra en investigar la estructura formal y expresiva de una limitada cantidad de obras, aquellas que sirven al discurso general que planteamos; y no se detiene en un análisis exhaustivo de carácter histórico. El estudio de casos precisos nos permite desarrollar una serie de conceptos implícitos en las obras escultóricas y, al mismo tiempo, sistematizar diversos mecanismos y estrategias que explican situaciones de carácter general.

Resultado de este procedimiento de trabajo es no sólo el contenido de esta tesis, sino también la propia estructuración de ese contenido, que a continuación exponemos. Así pues, hemos organizado nuestra investigación en tres partes fundamentales:

I. Basamento, escultura y memoria

Hemos concebido esta primera parte como un capítulo introductorio, con el que situar nuestro objeto de estudio, es decir, el basamento, en la historia de la escultura; pero centrándonos en el monumento escultórico, ya que es en este ámbito donde adquiere especial relevancia. En primer lugar, hemos definido el monumento tradicional, su significado y función para, a continuación, contrastar la concepción convencional e histórica con una definición actualizada acorde con nuestra visión contemporánea postmoderna; es decir, frente a la disociación clásica entre escultura y basamento, nosotros propugnaremos la unidad del sistema monumental. A continuación, descenderemos hacia el elemento central de nuestro tema, el basamento, para analizar sus características esenciales, sus valores y su semántica específica, y posteriormente definir sus principales formas históricas: la columna, el pedestal arquitectónico, el sarcófago y la propia escultura.

Terminaremos esta primera parte confrontando el monumento primigenio y el monumento convencional con objeto de hacer hincapié en la comunión conceptual que existe entre la piedra erecta en vertical y nuestra concepción del monumento clásico visto desde la postmodernidad; es decir, la identidad escultura = basamento, paralela a la génesis de la vertical monumental, y la fusión/disociación que dará lugar hipotéticamente a la estatua y al basamento. Para concluir, analizaremos la lógica esencial del monumento escultórico con el suelo, traducida en la relación vertical/horizontal.

II. La inversión del concepto de basamento en el siglo XX

Una vez establecido el concepto convencional de basamento que tomaremos como punto de partida, en la segunda parte de este estudio abordaremos la cuestión central de esta tesis: la inversión de ese concepto de basamento en el siglo XX. Ello nos conduce a afrontar el análisis de una serie de alteraciones que se producen en relación con los monumentos públicos y, en general, con la escultura, lo cual nos

permitirá explicar determinadas cuestiones como son la desaparición del basamento o la escultura sobre el suelo.

Pero, ¿qué entendemos por inversión? Por inversión entendemos cualquier alteración o trastorno, ya sea de los elementos que constituyen el sistema escultura/basamento, ya sea del orden que ocupan en dicho sistema (lo que en términos lingüísticos se denomina «transposición»). Esta inversión puede plantearse a nivel físico o morfosintáctico y a nivel conceptual, mediante diversos mecanismos que se desarrollan con relación a la pieza o escultura sobre el suelo; en consecuencia, podremos observarlos tanto en la escultura monumental como en la autónoma.

Así, en el capítulo primero de esta segunda parte, «Basamento como monumento conmemorativo», nos centraremos en el monumento contemporáneo para analizar dos situaciones básicas: de un lado, el basamento monumental sobre el suelo y la subsiguiente primacía de la vertical y, de otro lado, el monumento bajo el plano del suelo y el basamento monumental, es decir, el monumento conceptual de la postmodernidad.

En el capítulo segundo, «Basamentos como esculturas», abordaremos la inversión y sus mecanismos en la escultura autónoma. Sin embargo, en esta veremos, en primer lugar, una escultura que no prescinde del soporte convencional o basamento externo y una escultura que prescindiendo de él adopta soportes no convencionales, los cuales manifiestan asimismo una dislocación del lugar, es decir, una inversión espacial que implica una ausencia de relación con el suelo. Y, en segundo lugar, afrontaremos los principales dispositivos de inversión que tienen lugar entre escultura y basamento en relación con la pieza sobre el suelo. En consecuencia, veremos que la transposición de elementos en el sistema escultura/basamento se establece principalmente en función de su vínculo con el suelo, a excepción de la inversión morfológica realizada por el objeto cotidiano, que definiremos como estrategia de sustitución, ya que consiste en la aparición de nuevas unidades constitutivas utilizadas como basamento. De ello trataremos en el capítulo tercero «El objeto cotidiano como basamento». De forma paralela a estas alteraciones físicas de índole morfosintáctica señalaremos diversos grados de inversión semántica y conceptual que aparecen implicados.

III. Tres casos de inversión: Bertrand Lavier, Didier Vermeiren, Rachel Whiteread

Para finalizar, en la tercera parte abordaremos el estudio específico de tres casos de inversión del sistema escultura/basamento, cada uno de ellos regido por estrategias diferentes, que muestran la actualidad y vigencia del basamento, como objeto artístico y como concepto en sí de la obra, para constituir una escultura sobre el suelo. No obstante, hay que aclarar que estas estrategias no se manifiestan en la totalidad de la producción de los tres escultores seleccionados, en parte debido a que son trabajos que se encuentran en curso.

Para concluir esta introducción hemos de señalar que el interés y la novedad del tema que tratamos se evidencian en la escasez de publicaciones específicas existentes sobre el basamento. Éste se ha situado habitualmente dentro de estudios de carácter más general que tratan algún aspecto del basamento o dentro de algún ámbito y momento histórico específico como es el caso del monumento público. Sin embargo, una visión conjunta de su comportamiento en la historia, y especialmente en el siglo

XX, desde el punto de vista de su inversión como unidad dentro de un sistema específico (escultura/basamento), como hemos realizado nosotros, con objeto de explicar su presencia concreta en la obra de determinados artistas a finales de siglo, resulta totalmente novedosa.

No obstante, a estas publicaciones existentes en torno al basamento iremos haciendo referencia en el texto, cuando se consideren pertinentes en función de nuestros propios comentarios y análisis. A propósito del basamento en el monumento público, podemos destacar el capítulo «Urbanisme: Le socle» de Catherine Chevillot, sobre el basamento monumental del siglo XIX, en la obra colectiva: AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, pp. 241-251; así como el artículo de Peter Springer sobre monumento y pedestal: «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, pp. 365-408. En cuanto a la escultura del siglo XX, podemos destacar el capítulo primero «Sculpture's Vanishing Base» de la obra de Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, pp. 19-48; junto con el breve análisis sobre 'Exposición y entorno de las obras', dentro del capítulo «Las bases modificadas de la configuración tridimensional», realizado por Hans Joachim Albrecht, en la segunda parte de su obra *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 124-130, en la que sigue en lo esencial a Jack Burnham en la idea del desvanecimiento progresivo de la base de la escultura en el siglo XX. También es de sumo interés, aunque no se centra exclusivamente en el basamento, la publicación coordinada por Serge Lemoine, que fue acompañada de una exposición, titulada: *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Université de Bourgogne, Dijon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1987. Por último, habría que destacar asimismo la tesis doctoral llevada a cabo por Juan Luis Moraza sobre el marco y el pedestal bajo el título «Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo», tesis inédita, Universidad del País Vasco, 1994, cuya lectura fue de gran interés para orientar nuestros objetivos de investigación en un sentido bien diferente.

I

BASAMENTO, ESCULTURA Y MEMORIA



Louis-Ernst Barrias, *Monumento A Victor Hugo* (París)

I.1. MONUMENTO ESCULTÓRICO. SIGNIFICADO Y FUNCIÓN

Toda obra a la que se designa como monumento implica la acción de recordar, como etimológicamente indica el propio término *monumentum* (recuerdo) del que procede. Consustancial al recuerdo es la condición de permanecer en la memoria de los vivos, la conmemoración y, por tanto, el monumento está estrechamente relacionado con la muerte. El carácter conmemorativo y el funerario se encuentran unidos en todo monumento. La erección de un monumento es desde sus inicios un acto ritual[1] que ha comportado la demarcación de un lugar mediante uno o varios elementos verticales, dotándolo de un significado concreto cuya finalidad podía ser sacralizar un lugar, como en los monumentos megalíticos; señalar un lugar de enterramiento, como en el monumento funerario;[2] o sencillamente ennoblecerlo, como en el monumento público urbano. Según Aloïs Riegl:

> Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Lo más frecuente es la unión de ambos géneros de un modo parejo.[3]

La función primordial del monumento es conmemorar o «rememorar» algún acontecimiento o individuo. Lo que consideramos monumento conmemorativo responde en términos de A. Riegl a la categoría de «monumento rememorativo intencionado»[4] por oposición a los monumentos históricos que considera «no intencionados».[5]

> El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad.

---

1 MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994, pp. 17-18.

2 El monumento funerario no siempre se encuentra asociado a una tumba real del cuerpo. Cfr. ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, «Taurus Humanidades», Madrid, Santillana, 1992 (1ª ed. 1983, Taurus), 522 pp.

3 RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, «La balsa de la Medusa» 7, Madrid, Visor, 1987, p. 23.

4 «En la categoría de monumentos intencionados se incluye sólo a aquellas obras que por voluntad de sus creadores han de rememorar un determinado momento del pasado (o un conjunto de éstos).» RIEGL, Aloïs, *op. cit.*, pp. 31-32.

5 Cfr. RIEGL, Aloïs*, op. cit.*, p. 28 y ss.

> [...] el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis.[6]

El valor rememorativo que expresa todo monumento se caracteriza pues por una repetición permanente ya que lo conmemorado se mantiene presente.[7] En el monumento público, el propio acto de inauguración,[8] al mismo tiempo que institucionaliza el monumento, instaura un ritual que se mantiene periódicamente en el tiempo mediante las celebraciones anuales, y de manera permanente por su presencia materializada. En el monumento funerario el propio ritual de las exequias se mantiene presente incluso dentro del monumento, mediante la representación, en determinadas épocas, de yacentes, plañideros, banquetes y cortejos.

> En religión como en magia, la periodicidad significa ante todo la utilización indefinida de un tiempo mítico *hecho presente*. Todos los rituales tienen la propiedad de ocurrir *ahora*, en *este instante*. El tiempo que vio el acontecimiento que se conmemora o se repite con el ritual en cuestión es *hecho presente*, «re-presentado», si puede decirse, por muy remoto que lo imaginemos.[9]

Así pues, mediante el monumento el acontecimiento que se conmemora se hace presente, tiene lugar en ese momento concreto, en un tiempo, que es materializado en la representación figurativa o escultórica. El espectador se hace contemporáneo del acontecimiento conmemorado ya sea reciente o lejano en el tiempo, pues, al repetirse materializado se hace «eternamente presente». La permanencia es una cualidad inherente al monumento establecido en un lugar y un tiempo concretos, y en unos materiales especialmente duraderos como metales y piedras,[10] pero también mudable dado que la historia misma impide su perduración. Tanto el monumento como su basamento se caracterizan por su permanencia objetiva, física y semántica. De un lado, el basamento, sólido, estable y sujeto al suelo, es un elemento eminentemente constante que transmite inmovilidad; de otro lado, el basamento se halla ligado semánticamente al deseo de permanencia, de inmortalidad del hombre tanto en los monumentos funerarios como en los públicos. Lo religioso, lo funerario y lo monumental se dan a un tiempo. Como señala Peter Springer: «'Standhaftigkeit' meint also im dreifachen Sinne des Wortes und in bezeichnender Verschränkung zugleich zeitliche, als auch lokale und materielle Be-Ständigkeit, ja sogar Wider-Stand gegen (wodurch auch immer

---

6 RIEGL, Aloïs, *op. cit.*, p. 67.

7 «Así, un momento o un lapso de tiempo puede llegar a ser, *en cualquier instante*, hierofánico: basta con que se produzca en él una cratofanía, una hierofanía o una teofanía para que quede transfigurado, consagrado, conmemorado por el hecho de su repetición y, por consiguiente, sea repetible hasta el infinito. Todo tiempo, cualquiera que sea, está «abierto» hacia el tiempo sagrado, o dicho de otro modo: puede revelar lo que para entendernos llamaríamos *lo absoluto*, es decir, lo sobrenatural, lo sobrehumano, lo suprahistórico.» ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, T. II, «Epifanía», Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 172.

8 «…la inauguración del monumento que es un hecho sociológicamente importante. Suele ser concebida como un acto solemne y retórico, al que acuden autoridades religiosas y civiles y personas representativas, más un público enfervorizado y curioso que aplaude los discursos o recitados del chambelán dispuesto.» LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*, Cáceres, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988, p. 26.

9 ELIADE, Mircea, *op. cit.*, T. II, p. 176.

10 Los materiales apropiados para el monumento, desde el punto de vista tradicional, son los encaminados a conseguir la máxima estabilidad y permanencia: el mármol y el bronce, materiales nobles e imperecederos, a los que un escultor tradicional como Miguel Blay asigna cualidades semánticas. Para éste y dentro de lo que él llama «cánones esenciales de todo monumento público», el mármol expresa solidez, fortaleza, aplomo, y el bronce permite movilidad, cualidades del material que el escultor debe respetar. BLAY, Miguel, *El monumento público*, Madrid, Imprenta de José Blass y cía., San Mateo, 1, 1910 (Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de Mayo de 1910), p. 18. Es por ello que, en el monumento, la piedra se identifica con el basamento y el bronce con las estatuas, de ahí que a menudo se emplee el primero para las partes sustentantes, y el segundo para las figuraciones.

bedingte) Veränderung.»[11] El monumento y su basamento extraen lo singular y digno de homenaje de lo cotidiano, y así, rescatan lo conmemorado del olvido en el tiempo, y lo mantiene en la memoria mediante su permanencia constante: «Als eine Wirklichkeit höherer Art verfolgt jede Denkmalsetzung vor allem ein Ziel, nämlich die Überwindung der zeitlichen Begrenztheit von Ehrung und Verehrung, tendenziell unbegrenzte Dauer, Ewigkeit.»[12]

La repetición permanente, cualidad como veíamos del monumento, es asimismo una propiedad de los lugares sagrados como indica Mircea Eliade:

> De hecho, la noción de espacio sagrado implica la idea de repetición de la hierofanía primordial que consagró aquel espacio transfigurándolo, singularizándolo; en una palabra: aislándolo del espacio profano circundante. [...] La validez del espacio sagrado le viene dada por la persistencia de la hierofanía que lo consagró.[13]

Podemos decir con ello que el espacio del monumento es un espacio sagrado ya que existe una hierofanía que consagra el lugar, pues cualquier objeto, acto, o fenómeno puede constituirse, según Eliade, en hierofanía, es decir, en una manifestación de lo sagrado. Así que, en cierto sentido podemos ver en el monumento una connotación de carácter sacro y, en consecuencia, el basamento puede considerarse una especie de altar para la estatua. Es el basamento elevado el que sacraliza la estatua y refuerza el valor rememorativo.

Por lo demás, en todo monumento hay un centro espacial, físico y, además, simbólico, un centro elevado, un hito, una señal, un centro de poder o una manifestación de poder. El espacio se transfigura, se singulariza, como observa M. Eliade, y es aislado del espacio circundante, lo cual se manifiesta en el monumento físicamente, en ocasiones, mediante el uso de verjas u otros procedimientos de aislamiento. La estatua es aislada en vertical, en la cúspide del basamento, y en horizontal, a nivel del suelo, separándola del espacio real del espectador.

Junto al significado o semántica intrínseca que denota el monumento: la mencionada rememoración o conmemoración, es de destacar el desarrollo de una relación contextual eminentemente ideológica, pues el monumento ejerce una función propagandística y moralizadora sobre el sujeto contemplador, que no es ajena tampoco al sujeto creador consciente de los ideales que retrata plásticamente.[14] Pero es el sistema de poder (político, cultural, social...) el que erige el monumento, es él el que se conmemora, se auto-glorifica y se auto-legitima a través de sus monumentos,[15] ya se trate de monumentos funerarios o públicos. El monumento funerario es la imagen de lo individual, es fruto del encargo personal y representa el predominio del poder absoluto. El monumento público glorifica el personaje figurado, pero también

---

[11] «Por lo tanto, la palabra 'Permanencia' se puede ver en tres sentidos, mezclados de forma significativa, al mismo tiempo como perpetuidad en el tiempo, así como local y material, e incluso como resistencia al (siempre necesario) cambio.» SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-88, p. 369.

[12] «Como una realidad de un arte más elevado, cada monumento erigido persigue sobre todo un fin: la superación de las fronteras del tiempo en los homenajes y cultos, tendente a una duración e inmortalidad sin límites.» *Ibidem.*

[13] ELIADE, Mircea, *op. cit.*, T. II, p. 150.

[14] La concepción monumentalista clásica es expresada por M. Blay: «Por ello aparece imponderable su misión, así cuando exalta el amor á la patria con hermoso símbolo, como cuando moraliza, acreciendo nuestro amor al prójimo, significado éste en sus heroicos hechos ó en sus excelentes atributos. En tales casos su fin es siempre noble, porque da forma plástica y perenne á las figuras y al recuerdo de aquellos semejantes nuestros, cuyas acciones humanitarias, abnegadas ó geniales, merecen que se las simbolice y recuerde por siempre, elevándolas sobre un pedestal donde se grabe hondamente su nombre y puedan servir de ejemplo y determinar veneración á las generaciones que van presentando, las razas y los pueblos todos, en el desfile de su existencia.» BLAY, Miguel, *op. cit.*, p. 12.

[15] MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 129.

representa valores colectivos o de enseñaza ejemplar, y sobre todo, a partir de la Revolución Francesa es el monumento a los ciudadanos que conmemora las virtudes laicas y cívicas de los hombres «ilustres» y es ubicado en espacios públicos.[16] El monumento es un signo ideológico, establecido convencionalmente como símbolo de poder o autoridad[17] y su basamento refuerza este significado simbólico al ensalzar lo representado tanto desde el punto de vista semántico como físico. En definitiva, todo monumento se halla ligado siempre a un poder, político y económico, ya se trate de una monarquía, un régimen totalitario o liberal, como instrumento de legitimación. El monumento y su basamento legitiman y a su vez son legitimados durante siglos por los sucesivos cambios de poder. En todos ellos el monumento encuentra su razón de ser.

16 En Francia, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, según ha demostrado el historiador Maurice Agulhon, los monumentos honoríficos a grandes hombres son encargados en su mayoría por los gobiernos de izquierdas. Están ligados pues, a un mensaje político de legitimación del nuevo poder intelectual fruto de la razón. Cfr. AGULHON, Maurice, «Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe siècle», *Ethnologie française*, 1975, pp. 33-56 ; y AGULHON, Maurice, «La 'statuomanie' et l'histoire», *Ethnologie française*, 1978, pp. 145-172.

17 «El monumento público es uno de los signos ideológicamente más alabado en la semiótica de la ciudad. Los monumentos a líderes políticos y militares erigidos en prominentes plazas en las ciudades, son signos de orden patriarcal y símbolos de autoridad.» DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art,* nº 134, Milán, Mayo 1987, p. 44, citado en MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, *op. cit.,* p. 132.

I.2. LA UNIDAD DEL MONUMENTO Y SU DISOCIACIÓN: BASAMENTO/ESCULTURA

I.2.1. La verticalidad del monumento

Entendemos el monumento clásico como sistema constituido por dos unidades: basamento y estatua, el cual se caracteriza por su disposición vertical. Es esta orientación la que lo define conceptualmente como monumento o lo hace monumento. La vertical se materializa en piedra en el menhir, como piedra sagrada ancestral. En cuanto tal presenta un doble sentido, elemento de culto y símbolo funerario; y como antepasado del monumento, es escultura y, además, basamento.

Si partimos de una vertical conceptual como monumento observamos que ésta se materializa, además, como pilar, columna, obelisco, y pedestal, objetos que no son excluyentes entre sí, dado que pueden aparecer como piezas independientes o unidas formando parte de un mismo monumento. Y como en el menhir, en todos ellos podemos ver escultura y basamento, ya sea real o simbólico. De todos estos objetos, el pilar como pieza regularizada encarna la objetivación más elemental de la piedra vertical o del monolito. El resto de estos objetos artísticos presentan un mayor refinamiento constructivo. Pero la vertical no aparece nunca aislada, junto a ella se manifiesta la horizontal que representa una base estable, y en su forma primigenia es el suelo.

Esta dimensión vertical que caracteriza el monumento es reflejo indudable del hombre mismo, de su posición erecta y de su lucha constante con la gravedad. Junto a ésta, existe otro factor determinante de la relación vertical-horizontal, dado que el elemento vertical y su réplica horizontal, constituyen los ejes de percepción básicos, con arreglo a los cuales comprendemos espacialmente lo que nos rodea y, por tanto, son innatos en el hombre. El escultor Adolf von Hildebrand intuyó, en su obra teórica titulada *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [*El problema de la forma en la obra de arte*] (1893), estas dos direcciones (o posiciones) básicas en la percepción de impresiones planas puramente bidimensionales, aunque podemos ver que se revelan igualmente en los objetos tridimensionales:

> En nuestra posición, perpendicular a la tierra y, por otra parte, en la posición horizontal de nuestros dos ojos radica el que la dirección vertical y la horizontal sean para nosotros innatas en

> cuanto que direcciones básicas con respecto a todas las demás. Entendemos las demás, las juzgamos y medimos en relación con la horizontal y la vertical.
> Si la imagen de la naturaleza contiene esas dos direcciones principales, verbigracia un árbol vertical, una superficie de agua horizontal, recibimos inmediatamente una sensación tranquilizadora de una clara relación espacial con la apariencia de la imagen. En general, la dirección horizontal predomina también en la naturaleza, y, en cambio, todo lo que está en la tierra y crece, representa una tendencia hacia arriba, una línea vertical. Estas direcciones básicas de la apariencia externa de la naturaleza corresponden a aquellas que están en nuestra estructura, es decir, aquellas que sentimos interiormente. Por lo tanto, todo aquello que se encuentra en la misma posición, ya sea horizontal o vertical, sigue la normal dirección de nuestra visión conforme a la naturaleza, se unifica ante la mirada. Por tanto, todo lo que así aparece en la obra de arte proporciona firmeza a la completa constitución de la apariencia. Semejante disposición de los factores de la apariencia, que conserva tales estructuras de direcciones verticales y horizontales dentro de la variedad de objetos, es como el esqueleto del organismo, que actúa en todas las partes pero no se ve.[18]

No obstante, fue Rudolf Arnheim quién estudió en profundidad esta cuestión visual al aplicar las leyes de la percepción y de la psicología de la *gestalt* al arte.[19] Este esquema estructural básico de la percepción es físicamente también el del monumento: un elemento vertical sobre un plano horizontal. Éste se observa en la construcción mítica del betilo benben como basamento del fénix Benou, donde también aparecía una piedra plana horizontal, es decir, un plinto como elemento intermediario y diferenciador entre basamento y figura, que pone límites a la vertical en su parte superior y da acceso al elemento a él superpuesto. El plano horizontal se despega así del suelo. Esta construcción mítica ilustra el fenómeno de lo monumental, de lo vertical y lo horizontal, así como la presencia temprana de la idea de basamento en la praxis y el pensamiento humano.

El monumento como elemento que amuebla la ciudad, ha de ser observado como un edificio. En este sentido el basamento es el elemento que amuebla, procurando la verticalidad o monumentalidad necesaria para su contemplación urbana. La verticalidad es señal de elevación, que se produce a través del basamento. Éste denota o es signo de jerarquía. Benito Bails lo confirma cuando emplea la elevación como justificación semántica del uso del basamento, junto a la funcional o física, aunque rechaza el uso del pedestal cuando contradice a la naturaleza:[20]

> El que pensara disculpar esta monstruosidad [la colocación de estatuas en sitios contrarios a la naturaleza] con decir que es igualmente contrario á la naturaleza plantar una estatua sobre un pedestal, hablaria sin fundamento; porque no es sino muy regular que un hombre muy principal esté algunos grados mas elevado que los otros, y se supone que toda estatua representa un hombre principal. Añádase á esto que es indispensable esté toda estatua mas alta que el empedrado para resguardarla de los encontrones que la desfigurarian.[21]

---

[18] HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, «La balsa de la Medusa» 10, Madrid, Visor Dis., 1988, p. 60-61.

[19] Cfr., ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, «Alianza Forma» 3, Madrid, Alianza Editorial, 1988, especialmente pp. 207 y ss.

[20] «1458 En la parte mas alta, y las dos mas baxas de los frontones suelen ponerse acroteras, que son dados de piedra, los quales sirven de pedestal á estatuas, ó figuras. Pero lejos de hermosear una fábrica esta riqueza tan fuera de lugar, la degrada y transforma en obra de mal gusto. ¿Es acaso natural haya figuras humanas en sitios donde no puede hallarse hombre alguno sin riesgo de despeñarse? El trasdos de una bóveda, el vertiente de un tejado, la cumbre mas alta de un edificio ¿son por ventura parages donde se vean hombres?» BAILS, Benito, *Elementos de matematica*, tomo IX, Parte I, que trata de la arquitectura civil,1ª ed., Madrid, por D. Joachin Ibarra..., 1783, p. 775.

[21] BAILS, Benito, *op. cit.,* p. 775-776.

I.2.2. La estructura del monumento

El monumento-menhir, que es escultura y basamento, podría considerarse como antecedente primigenio de las estructuras monumentales que darían lugar a los monumentos conmemorativos y al basamento monumental. Es evidente que el segundo es un componente del primero, pero su concepción en primer lugar como un todo y después como un componente aislado dentro del todo, conllevará consecuencias diversas para el monumento. Si concebimos el monumento como un todo escultórico, como una escultura en sí misma, se convierte en un monumento sin base, es decir, en un monumento sobre el suelo. En ese caso, la estatua más la base se asimilan al monolito con lo que la base primigenia no se distingue de la estatua o escultura figurada, y la base existe fusionada e integrada en un todo. En consecuencia, la parte inferior de la piedra es su basamento, el cual no se ha desligado aún del resto de la pieza. Por otro lado, si consideramos el basamento monumental como un componente del todo nos encontramos ante una pieza disociada de la estatua que pertenece a un género no escultórico, y que no tiene entidad como basamento autónomo en el espacio monumental.

Basamento y estatua son los elementos estructurales básicos o unidades mínimas del sistema monumento. Desde el punto de vista de la tradición, el basamento es únicamente la parte arquitectónica del monumento, una parte menor podríamos decir, ya que el concepto clásico otorga primacía a la parte figurativa del monumento, a la estatua. Desde este punto de vista, la estatua es la escultura, el basamento, no, aunque en él puede haber escultura. La teoría clásica fomenta la diferenciación entre los objetos denominados artísticos y considera como objetos decorativos menores lo que no es estatua o lo que no es pintura. Pero si en el monumento todo es escultura, ¿por qué seguir manteniendo esa disociación tradicional entre basamento y estatua que ha tenido lugar durante todo el clasicismo? Una concepción clásica implica la contemplación del monumento desde el punto de vista de la estatua, desde su primacía, y en consecuencia, el elemento basamento se define como un apéndice de la estatua; sin embargo, desde una óptica actual, desde nuestra contemporaneidad, la estatua es el apéndice del basamento. Visto así, esta reinterpretación del monumento nos conduce al planteamiento de una inversión conceptual: aunque el basamento sigue estando abajo y la estatua encima, el elemento dominante, no es el superior sino el inferior. Esta inversión no es real sino simbólica durante el clasicismo, puesto que existe únicamente desde nuestra óptica extrayendo el monumento en sí de su contexto histórico. No obstante, hay que señalar que esta inversión se materializará en monumentos contemporáneos y en proyectos de monumentos no realizados, como veremos en la segunda parte de este trabajo. En este punto hemos de señalar que el basamento en

cuanto objeto artístico en época histórica es siempre un objeto-base, en contraposición al basamento como concepto-base, que aparecerá durante el siglo XX.

Este monumento vertical, que en época prehistórica es escultura y basamento al mismo tiempo, se disocia conceptualmente hablando en época histórica, en parte a causa del carácter estatuario que adquiere su parte superior. A esta disociación contribuye la introducción de materiales diferentes para cada una de las secciones –o niveles- del monumento (habitualmente se trata de la combinación de piedra y bronce o de diversos tipos de piedra). Tampoco existe una concepción unitaria en la realización del conjunto monumental, dado que la proyección del basamento puede corresponder indistintamente al arquitecto o realizar el escultor el proyecto de todo el conjunto. Además, el basamento puede concebirse por separado adaptando la obra al soporte. En razón de esta separación de tareas, esculturas y basamentos adquieren una existencia totalmente autónoma. Los pedestales de algunos monumentos públicos han servido varias veces: el de la plaza Voltaire (actualmente plaza Léon-Blum, París) ha sido soporte del *Príncipe Eugène de Beauharnais*, *Voltaire* y *Ledru-Rollin*.[22] Por lo general y sobre todo en el siglo XIX, predomina una ausencia de vínculo entre entorno y monumento. Y aunque predomina una individualización del basamento en función del monumento específico existen encargos públicos para espacios amplios como el jardín de las Tullerías (1880-97, arquitecto Edmond Guillaume) donde la unidad del programa escultórico se manifiesta precisamente sólo en el basamento, mediante pedestales ejecutados en serie.[23]

El monumento puede considerarse por tanto, frente a la unidad de la piedra vertical, como un todo fragmentado en partes, material, técnica y formalmente. Pero esta diferenciación no debiera presuponer la primacía de una parte sobre otra, como tampoco una postergación de la parte soportante respecto a la soportada, pues ambas unidades que son concebibles como un todo, son la escultura: se trata simplemente de la ratificación plástica de la idea de soporte y soportado. Sin embargo, esta concepción ha arraigado fuertemente a lo largo de la historia, y ha predominado hasta el siglo XX.

En nuestra opinión, el monumento es basamento y es escultura, es decir, que el basamento del monumento es tan escultura como la estatua que sostiene. De esta manera aunque conceptualmente la presencia del basamento indique una disociación entre sus elementos constitutivos: estatua y basamento, podemos decir, que existe una unidad en el sentido de fusión entre ambos términos que nos conduce a la manifestación de una cierta identidad. Escultura y basamento se diferencian y se oponen únicamente por su presencia o su ausencia de referente, lo que en época histórica, es condición suficiente para considerarlos como objeto artístico o protagonista al primero (la estatua), y como objeto decorativo o secundario al segundo (el basamento). En el monumento público en concreto, se trata específicamente de la combinación de una parte estatuaria y de otra arquitectónica, dos géneros artísticos que durante el clasicismo, no sólo están claramente disociados en esferas de actividad diferentes, sino donde la escultura se encontraba en inferioridad respecto a la

---

[22] Cfr. CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, p. 248.

[23] «Cette réunion du hasard était hétéroclite. Les statues inspirées de la mythologie ou de la Bible alternaient avec des vases *et ne trouvaient d'unité qu'à la base* : reproduisant ceux du jardin réservé, d'une mouluration classique, les socles élevés au milieu des pelouses (…) offraient aux marbres (…) la possibilité de jouer sur le fonds sombres de l'herbe.» [«Esta reunión al azar era heteróclita. Las estatuas inspiradas en la mitología o en la Biblia alternaban con vasos *y no encontraban unidad más que en la base*: reproduciendo los del jardín reservado, de una molduración clásica, los zócalos elevados en medio del césped (…) ofrecían a los mármoles (…) la posibilidad de actuar sobre los fondos sombríos de la hierba.»] BRESC, PINGEOT, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, R.M.N., Notes et documents nº 13 ss, citado en CHEVILLOT, Catherine, *op. cit*., p. 248.

arquitectura como arte «servil» narrativo. Pero esta situación se modificó cuando la escultura en cuanto género dejó de ser narrativa y estatuaria, a principios del siglo XX con la aparición de las vanguardias artísticas.

En el monumento clásico, la parte superior (la carga) adquiere cualidades icónicas, es decir, de representación de la imagen del individuo. Y su parte inferior, se transfigura de receptáculo-basamento simbólico en el menhir, en basamento real, donde el extremo elevado se ha convertido en estatua honorífica o conmemorativa, cualquiera que sea la configuración formal que adquiera: estatua sedente, ecuestre, pedestre, etc. Asistimos, pues, a una diferenciación de la parte más elevada del monumento. Desde el momento en que el hombre figura esa parte superior diferenciada, está poniendo límites tangibles a la vertical y ese vector que penetra en el cosmos parece replegarse hacia lo terrenal, de lo cual es una muestra significativa su antropomorfización, es decir, la figuración de lo material y, en definitiva, lo mortal y perecedero. Paradójicamente la intención del individuo es la de glorificarse mediante la elevación, a semejanza de los dioses, cuya morada trascendente se sitúa más allá de lo visible y, por tanto, en el espacio sagrado del cielo.

La unidad conceptual de un monumento como un todo escultórico se disocia en las primeras civilizaciones arcaicas, y así permanecerá durante el clasicismo greco-romano hasta el siglo XX. El basamento surge como un medio de exaltación de poder, de superioridad sobre lo cotidiano, de des-alianza con los poderes supra-terrenos con el nacimiento de la civilización y la conciencia del ser; como exaltación del individuo sobre lo natural circundante, como símbolo de dominación, y como aspiración simbólica de permanencia, de inmortalidad. El basamento, en definitiva, sustenta «algo superior» que desde el suelo, desde el plano horizontal que es el del observador, inspira devoción o dominio.

I.2.3. El basamento: Valores y significados

Una característica elemental del basamento es la capacidad tectónica (estática-constructiva) para encumbrar y sostener algo o a alguien. Esta cualidad básica implica la diferenciación fundamental entre arriba y abajo, entre estatua y basamento. De la misma manera entre basamento y monumento, puede decirse que existe una correlación simbiótica[24] consistente en la imposibilidad de separar lo que soporta de lo que es soportado.

I.2.3.1. La monumentalidad: semántica inherente

> Un piédestal est un espace étroit avec quatre précipices autour.[25]
>
> Victor Hugo

El basamento establece dos relaciones básicas: con la estatua y lo venerado, por un lado, y con el espectador, por otro. La idealización de un individuo o de un concepto cualquiera se efectúa mediante la elevación o el encumbramiento sobre el basamento. De esta forma, el basamento dignifica e idealiza lo representado. Éste constituye, por tanto, el instrumento principal de lo monumental (y de lo vertical) y, asimismo, a la inversa, lo monumental repercute en un desarrollo de la base. Salta a la vista que la monumentalidad implica un volumen a gran escala que pueda ser reconocido a distancia. El valor semántico del monumento en relación con la monumentalidad se funda en los dos significados básicos del término monumento: recuerdo conmemorativo y cosa grande. Ambos tienen una raíz en común: una cosa que quiere ser recordada, necesita dejar una huella visible, por lo que la idea de escala monumental

[24] Cfr. SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, '87-'88, p. 368.

[25] «Un pedestal es un espacio estrecho con cuatro precipicios alrededor.»

conlleva una característica, que sea grande y, por ello, el monumento se ha deslizado a lo grandioso; de esta manera expresa la idea de ensalzar del modo más eficaz posible. Lo monumental implica tradicionalmente un gran basamento, al menos en el espacio público. Pero además, en el sistema monumento puede establecerse una especie de razón proporcional entre lo físico y lo semántico: a mayor masa o volumen, se obtiene más valor conmemorativo; y así, elevando físicamente en altura, se eleva también moralmente lo figurado en la cúspide. El basamento es pues un componente activo en el sistema monumento ya que es el elemento que procura la monumentalidad semántica a la estatua. El basamento aporta su significado parcial al sentido total del monumento, sin el que la estatua carecería de monumentalidad.[26] De esta manera, aporta una semántica inherente al basamento, tanto física como simbólica, relacionada con lo monumental y, asimismo, con la conmemoración. Desde el punto de vista morfosintáctico el basamento desempeña una función tectónica de sostén y, desde el punto de vista semántico, expresa un significado simbólico.

Por otro lado, este basamento que dignifica e idealiza, y así significa elevación, implica al mismo tiempo también distanciamiento del observador: una distancia física y psíquica, como consecuencia de la altura. La distorsión de esta distancia o alejamiento excesivo entre el espectador y lo homenajeado conduce a la anulación de la estatua, mientras que el pedestal usurpa el significado del monumento en su totalidad.[27] Se puede señalar por tanto una relación proporcional entre el ensalzamiento de lo representado y el distanciamiento respecto a lo cotidiano; a mayor elevación y dignificación, mayor distancia de la estatua con el espectador. A este distanciamiento hay que unir una «doble distancia de respeto»,[28] que tiene lugar tanto en lo vertical como en lo horizontal, mediante procedimientos, como verjas, escalinatas o incluso pequeños jardines que refuerzan el funcionamiento del basamento como dispositivo de aislamiento de la estatua. Asimismo, lo grande y lo pequeño definido en relación con el basamento y la estatua respectivamente, implica el establecimiento de una escala de valores y de una jerarquización que precisa la supremacía de unos elementos sobre otros.



Columna Vendôme, plaza Vendôme (París)

[26] En el sistema monumento, la estatua sin su basamento situada a nivel del suelo, pierde su carácter pedagógico, su significado ejemplar y se convierte en un objeto desarraigado, «sin lugar» [Cfr. KRAUSS, Rosalind E., «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal; et al., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 59-74], tal como ocurrirá en el siglo XX, cuando a partir de la vanguardia, rompe con la idea «servil» de un arte narrativo para hacerse esencial. La estatua pierde además su valor y significado conmemorativos, junto a su función narrativa.

[27] Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 370. Casos extremos típicos de esta situación son los monumentos de columnas rematados por una estatua tan lejana que es difícil de percibir, como el *Monumento a Nelson* en Trafalgar Square (Londres) o la *Columna Vendôme* en la plaza *Vendôme* (París).

[28] SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 372.

I.2.3.2. Semántica complementaria

El distanciamiento de la realidad cotidiana dificulta la comunicación entre el espectador y lo homenajeado, una distancia que es espacial y temporal, y que puede ocasionar una suspensión en la comprensión del contenido. En este sentido, actúan los elementos narrativos como intermediarios entre la estatua y el observador, entre el tiempo pasado y el presente, mediante inscripciones (lemas, leyendas o epitafios),[29] atributos, emblemas, y alegorías (ya se trate de bajorrelieve o de estatuas exentas), que relatan méritos, obras, acontecimientos, descubrimientos, batallas, etc., complementando así el significado de la imagen o estatua elevada. Mediante el bajorrelieve se puede paliar la dificultad de representar escenas narrativas más amplias que la sola estatua. Estas imágenes representan pues la traducción icónica del mensaje epigráfico.[30]

Estos elementos situados entre lo venerable, arriba, y lo cotidiano, abajo, traspasan la distancia temporal y espacial, y fomentan así la eficacia de la elevación, dado que facilitan la identificación de lo conmemorado.[31] Y puesto que dichos elementos forman parte del basamento, éste se constituye como el auténtico elemento mediador entre el ciudadano y el objeto de veneración,[32] y como trasmisor del valor conmemorativo del monumento. Ya se trate de un monumento público o funerario, el basamento, a través de estos componentes narrativos, y especialmente mediante las inscripciones, desempeña la función de un panel informativo relativo tanto al homenajeado como al poder público o privado que comisiona el monumento, y que al mismo tiempo conmemoran. De esta forma, legitiman su autoridad pública, política, ideológica o profesional, convirtiéndola en cierto modo también en sacra. No hay que olvidar la trascendencia funeraria y religiosa que conlleva toda erección de un monumento. Se perpetúa así tanto al personaje en cuestión como al aparato gubernamental o corporativo que lo instituye. La monumentalidad y los componentes narrativos denotan lo conmemorativo en todo monumento.

---

[29] «Les inscriptions appartiennent à plusieurs registres: simple dédicace […]; longue énumération des mérites ou de la carrière du statufié […] inscriptions à caractère plus explicitement politique […]; et, toujours, mention plus ou moins longue des souscripteurs: souscription internationale […]ouvriers […]; amis, admirateurs avec la collaboration de l'Etat et du département, […]; ou des donateurs […]; car les souscripteurs sont les véritables signataires de la proclamation publique qu'est le monument.» [«Las inscripciones pertenecen a varios registros: simple dedicatoria […]; larga enumeración de los méritos o de la carrera del homenajeado […]; inscripciones de carácter más explícitamente político […]; y, siempre, mención más o menos larga de los suscriptores: suscripción internacional […]; obreros […]; amigos, admiradores con la colaboración del Estado y de la provincia […]; o de los donantes […]; pues los suscriptores son los verdaderos firmantes de la proclamación pública que es el monumento.»], CHEVILLOT, Catherine, *op. cit.*, pp. 249, 251.

[30] La capacidad de la inscripción o leyenda para complementar el significado de la obra trasciende su capacidad de elemento complementario para convertirse en protagonista en obras contemporáneas, como el emblemático *Monumento a los caídos en Vietman* de Maya Yin Lin, en el cual es manifiesta su capacidad de comunicación y conmemoración. Cfr. Capítulo II.1.

[31] SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 372.

[32] Para Rosalind Krauss: «...una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. [...] Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional.» KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma» 135, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 292.

En el monumento funerario, las alegorías y los relieves narrativos exaltan las virtudes y los grandes logros de los difuntos, normalmente situados en el sarcófago-basamento o la pieza correspondiente que funcione como tal basamento funerario. Frente a la imagen casi bidimensional y pictórica perfectamente adaptada al basamento que presenta el bajorrelieve, la estatua alegórica se desarrolla en el espacio tridimensional para adquirir mayor volumen haciéndose exenta y, por tanto, no siempre se ciñe al encuadre del neto o se extiende en bajorrelieve por el soporte. De esta manera se apodera del espacio que le rodea y sale del basamento, acercándose a la estatua que figura el homenajeado, e incluso puede ocupar el basamento usurpando el lugar de la estatua principal, es decir, coronando el monumento, como en *The Victoria Memorial* (1901/1911, Londres, el «Mall») de Thomas Brock. El uso de estatuas exentas, como complemento semántico de la estatua que sostiene, no se generaliza hasta el Barroco en los pedestales de monumentos públicos. Pero podemos señalar un precedente con el basamento de *Perseo* de Benvenuto Cellini, el cual marca el arranque de una trasgresión de las normas clásicas. Las estatuas exentas están situadas en nichos dentro de su basamento concebido como una pequeña construcción arquitectónica.

A lo largo de todo el siglo XIX se desarrolla una progresiva saturación y dominio de estos elementos complementarios o narrativos provocando el desbordamiento de la estatua respecto a los límites que el basamento le imponía, lo que dará lugar a su descenso a la realidad cotidiana hacia finales de siglo. La crítica de Adolf von Hildebrand a los monumentos públicos del siglo XIX se funda en lo superfluo de estas figuras adyacentes al basamento junto al acercamiento de las mismas al espectador, lo cual conlleva la idea de hacerlas descender del pedestal que las entronizaba, de hacerlas partícipes de la realidad inmediata del espectador. Pero, mientras la estatua desciende, el espectador se introduce y asciende en el monumento, y con ello podemos observar los primeros indicios de una fusión arte-vida paralelamente a una fusión escultura-basamento, pese a que en esta época predomina un arte autónomo regido por la estética de «el arte por el arte»:

> Este realismo se ha extendido cada vez más en los monumentos modernos. Recuerdo todas esas estatuas, ante las cuales algunos personajes de piedra o bronce, de un modo totalmente gratuito, se ponen en cuclillas en los escalones, tal vez escriben el nombre en el monumento o le cuelgan guirnaldas, etc. Estos ingredientes establecen un paso hacia el espectador y la realidad, y la frontera es completamente arbitraria.
> Igualmente se podrían colocar algunos espectadores de piedra ante el monumento. La novedad de tales creaciones es sólo una tosquedad artística propia del género de las figuras de cera y los panoramas.[33]

[33] HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, «La balsa de la Medusa», 10, Madrid, Visor Dis., S. A., 1988, pp. 88-89.

I.2.3.3. Espacio central «sagrado»

El monumento requiere un lugar especial para su erección, unas veces se trata de un punto central del espacio como en el monumento público, pero no siempre ocurre así en el monumento funerario, donde la elección del espacio oscila entre la motivación religiosa y la puramente práctica. No obstante, el espacio tradicional frente al contemporáneo o al prehistórico, privilegiaba un centro compositivo: la pieza independiente o aislada erecta en el espacio.

El monolito-menhir primigenio, como el monumento contemporáneo, podía estar aislado pero también se repetía o multiplicaba en alineamientos o círculos, mientras que el monumento público tradicional exige, por lo general, una posición de centralidad en relación con su entorno, puesto que funciona como centro espacial que organiza el plano urbano. Pero un centro visual de atención es el propio espacio o lugar, donde se halla situado el monumento, o mejor el basamento, respecto al suelo, su base horizontal, la cual está delimitando en relación con el entorno. Es el basamento el que está conectado con el suelo, firmemente arraigado a él tal como lo está cualquier edificio. Pese a todo el basamento-escultura, en los casos menos monumentales parece reposar sobre el plano horizontal más que emerger o introducirse en él.

El centro de la plaza constituye un lugar privilegiado del espacio de la ciudad, es por ello por lo que el monumento ha ocupado dicho emplazamiento, reforzando su significado de preeminencia: «Faire un socle, c'est aussi mettre la sculpture à l'échelle de la ville. Le support apparaît comme le prolongement du monde urbain; il en est comme protubérance, un promontoire. C'est de lui que dépend le caractère vraiment *public* de l'œuvre.»[34]

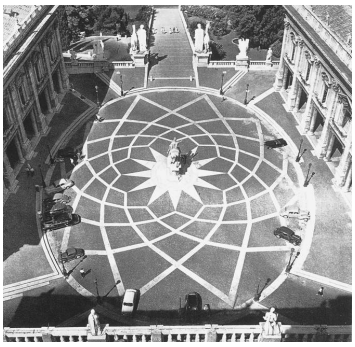
En Italia, la posición central se desarrolló a partir del Manierismo y el Barroco, mientras que durante el Renacimiento las estatuas dependían del marco arquitectónico o se erigían en relación con dicho marco, como fue, por ejemplo, el *Monumento a Colleone* de Andrea Verrochio en Venecia, o más tarde, el *Perseo* de Benvenuto Cellini en Florencia.[35] Un ejemplo excepcional lo constituye la *estatua ecuestre de Marco Aurelio* (bronce corintio) cuyo pedestal ovalado de mármol proyectado por Miguel Ángel será ubicado como punto focal de la composición en el centro de la Plaza del Capitolio (Roma) en 1565.[36] La cuestión es que Miguel Ángel necesitaba un centro que definiera la composición en torno a él y así construir un nuevo palacio simétrico al Palazzo dei

[34] «Hacer un zócalo es también poner la escultura en la escala de la ciudad. El soporte aparece como la prolongación del mundo urbano, es como su protuberancia, un promontorio. Es de él del que depende el carácter verdaderamente *público* de la obra.» CHEVILLOT, Catherine, *op. cit.*, p. 249.

[35] H.G. KOENIGSBERGER y George L. MOSSE, *Europe in the Sixteenth Century*, citado en MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, «Arquitectura / Perspectivas», 3ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1991, (1ª ed.1984), p. 178.

[36] «Las estatuas ecuestres del siglo XV (Gattamelata, Colleoni) se levantan sobre pedestales muy altos que daban la impresión de cámaras mortuorias. El que diseñó Miguel Ángel era bajo, con objeto de que la estatua pareciese más grande […]. El pedestal ovalado contrasta con la losa rectangular sobre la que directamente descansa la estatua, lo que hace que ésta parezca más ligera. Gracias a este pequeño pedestal Miguel Ángel consigue resaltar el centro de la piazza sin destruir su unidad, a la vez que acentúa el efecto del monumento ecuestre.» TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, «Alianza Forma» 48, Madrid, Alianza editorial, 1985, p. 126.

Conservatori respecto al eje central definido por la torre del Palazzo Senatorio y la estatua de Marco Aurelio, con lo cual esta última contribuye a organizar el espacio de la plaza.[37]



Plaza del Capitolio (Roma)

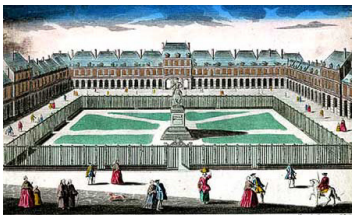
Los usos de este centro como lugar de emplazamiento son numerosos. Recordemos las plazas francesas surgidas en torno a una estatua ecuestre del rey o plazas de estatuas reales, que se desarrollan desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, por ejemplo, en torno a los *Monumentos de Enrique IV* en la Place Dauphine, *Luis XIII* en la Place Royale (Place des Vosges), *Luis XIV* en Place des Victoires y Place Vendôme, *Luis XV* en la Place Louis XV (Place de la Concorde).[38] Estas plazas fueron, pues, diseñadas en función de la estatua con el objeto de crear el emplazamiento, el marco o lugar apropiado para el monumento. Pero más que la estatua es el basamento el que ordena el trazado urbano mediante su relación con el suelo.

Son escasas las noticias que dan los tratados de escultura y arquitectura sobre las relaciones ideales entre el monumento o la estatua respecto a su emplazamiento público y a su basamento, por contra bastante arbitrarias. No obstante, es significativo el comentario de Benito Bails al respecto en *De la arquitectura civil* (1783), sobre el monumento en su época:



Luis XIV, Place des Victoires (París)

> En las plazas suelen colocarse, para hermosearlas, estatuas, las quales han de ser de tamaño proporcionado á la extension de las mismas plazas, y al punto de vista desde donde se han de ver, el qual suponemos sea el mas distante del centro. Si desde este punto de vista la estatua pareciere de tamaño natural, será bastante grande; lo será demasiado, si pareciere desde allí la mitad ó un tercio mayor que el tamaño natural.
>
> Los pedestales de las estatuas quando están aisladas en medio de una plaza, han de ser mas altos que los de las estatuas que se colocan en los intercolumnios; porque encima de aquellas no hay nada, y hay al rededor un espacio muy dilatado. Estos pedestales tendrán mas de lo que basta de altos, si lo fueren tanto como la estatua; tendrán lo bastante, si tuvieren de alto los dos tercios; y tendrán demasiado poco si tuvieren menos de la mitad de la altura de la estatua. Las proporciones de las figuras que se colocaren al rededor de estos pedestales, han de concordar con las de la estatua; sin mas diferencia que la precisa por razon del menor grado de elevacion donde están.[39]



Luis XIII, Place Royale (Place des Vosges, París)

Esa posición de centralidad que ha sido fundamental para el monumento urbano y su percepción, se caracteriza por ofrecer una igualdad del valor de cada una de sus vistas. Pese a la relevancia y preeminencia de este centro configurador, escultores como Adolf von Hildebrand (1893) lo rechazan como una mera «superstición», pues contradice su concepción de la

[37] Cfr. MORRIS, A. E. J., *op. cit.*, pp. 195, 204-206; y ASHBY, Thomas, «The Capitol, Rome», *Town Planning Review*, vol. XII, 1927.

[38] Cfr. MORRIS, A. E. J., *op. cit.*, pp. 218-230.

[39] BAILS, Benito, *Elementos de matematica*, tomo IX, Parte I, que trata de la arquitectura civil,.1ª ed., Madrid, por D. Joachin Ibarra..., 1783, pp. 737-738.

escultura como imagen plana, no panorámica o arquitectónica.[40] Pero, en definitiva, el monumento público tradicional constituye la más clara manifestación escultórica que pone límites al espacio para ocuparlo y ser visto desde fuera y a todo su alrededor; está estrechamente relacionado con el lugar en el que se sitúa, de ahí la importancia del lugar de ubicación y de la relación de la estatua con su entorno.[41]

[40] «Mas, ¿cómo hablar de un cambio de situación cuando la escultura sólo puede hallarse en el centro de una plaza como escultura panorámica en un espacio vacío, allí donde no tendría que estar nunca, ya que todas las direcciones tienen el mismo valor, no hay ni un delante ni un detrás, y la situación dificulta en lo posible el efecto de imagen? El espectador rodea la estatua y tiene que asimilar cuatro aspectos, lo que es una ventaja sólo en un número muy reducido de estatuas y únicamente puede ser un placer en los desnudos.
Pero ¿qué provoca esa superstición del centro de la plaza? Nuevamente, la representación poco desarrollada que se imagina una plaza como una figura orgánica, a la que asocia una sensación de simetría orgánica. Lo concibe como algo existente en sí en lugar de representarlo como visto, como algo que tiene derecho a una existencia artística sólo respecto al espectador y debe de ser tratado desde ese punto de vista.» HILDEBRAND, Adolf von, *op. cit.*, p. 91.

[41] Respecto a estas dos cuestiones, señala Miguel Blay: «...el artista encargado de un monumento público tiene que proceder como ese modesto artesano á quien se le encargara hacer un mueble para lugar determinado de una casa, el cual, lo primero con que se preocupa, es saber para qué ha de servir el mueble, dónde se ha de colocar, de qué espacio dispone, qué objetos le rodean, qué estilo y color dominan en el conjunto... etc., etc., requisitos que muy pronto advierte no son tan secundarios como parece, y que obligan al escultor á conocer á fondo el carácter físico y moral del individuo, si se trata de un personaje; la significación y trascendencia del hecho, ó del símbolo, cuando es esto lo que se quiere inmortalizar; la época y el ambiente social en que vivió aquél ó se desarrolló éste, para que la obra tenga sabor de su tiempo; y respecto al escenario donde ha de ser erigido el monumento; para que el cuadro y el marco no estén en lamentable y desdichada disonancia.» BLAY, Miguel, *op. cit.*, pp. 17-18.

I.2.4. Formas históricas de basamento

La vertical monumental encarna la idea de soporte o de pilar universal, ya que el pilar es el soporte elemental, es el monolito, un único bloque sin fragmentar, o sin base o bases añadidas de intermediación con el suelo. El pilar materializado es un paralelepípedo, como tal aparece en la arquitectura y como símbolo de soporte se materializa en diversas formas u objetos concretos, como el obelisco, la columna y el pedestal, objetos que no son excluyentes entre sí pues aparecen normalmente unidos.

El pilar-menhir prehistórico es el primer objeto monumental que representa la idea de soporte o sostén universal. Otras materializaciones de esta vertical-soporte monumental como el obelisco y la columna aparecerán en las primeras civilizaciones arcaicas ya sobre basamentos.

El obelisco es un pilar sagrado, de sección cuadrangular, en el que advertimos una diferenciación de la parte más elevada, que se materializa en forma de pirámide (piramidión que simboliza la residencia o lugar de descanso del dios Ra).[42] Ésta podría decirse, por tanto, que es soportada por una especie de basamento elevado tronco-piramidal cuyas caras convergen en un espacio superior: las alturas. El remate piramidal estaba generalmente recubierto de metal (oro) con objeto de que brillase y proyectase la luz del sol.[43] Pero esta vertical de piedra, formalizada geométricamente, es situada a su vez sobre un basamento. Por tanto, el esquema estructural de este pilar-basamento consiste en un elemento vertical sobre otro elemento predominantemente horizontal o más bajo, el cual encarna, a su vez, el plano horizontal del suelo.

Sigfried Giedion considera el obelisco como simplificación o abstracción geométrica del monolito irregular, cuyo eslabón encuentra en el obelisco de mampostería con forma de torre de los santuarios solares de la V dinastía. La pirámide truncada de estos primeros santuarios se convertirá en base de un obelisco en los posteriores y será concebida como abstracción del símbolo de las «altas arenas» de Heliópolis y, por tanto, en relación con la montaña primigenia sagrada.[44] Ésta permanecerá en forma de basamento en el obelisco definitivo, como podemos ver en el obelisco del templo de Luxor (Karnak), el cual presenta una base cuadrangular, en cuya parte superior se sitúan las figuras en relieve de ocho monos cinocéfalos que adoran al sol, es decir, nos encontramos con un basamento que soporta otro basamento simbólico.

---

42 Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza Editorial, «Alianza Forma» 16, 1981, p. 327; y GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza Editorial, «Alianza Forma» 22, 1981, p. 111.

43 BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, p. 330.

44 GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*…, *op. cit.*, pp. 321, 325-328, 419-420.

I.2.4.1. La columna

La columna como el resto de elementos verticales es una formalización regular de la piedra vertical. Es un pilar esculpido cuya abstracción elemental es un cilindro, aunque su circularidad no es homogénea a lo largo del eje vertical, es decir, no es un volumen geométrico puro, puesto que la columna sufre una disminución en el tercio superior, y un ensanchamiento (o éntasis) hacia la mitad del fuste o en el tercio inferior.[45] Los elementos estructurales o unidades mínimas de la columna son el fuste y las molduras, las cuales constituyen a su vez la basa y el capitel. Pero el fuste puede ser de una sola pieza o de varias, constructivamente hablando.

La columna es una escultura no figurativa que desempeña una función de sostén, de base, en dos ámbitos espaciales, en la arquitectura y en el espacio urbano (en función de exvoto o basamento), es decir, es un elemento común a la arquitectura y a la escultura. La columna representa la vertical soportante que en la arquitectura funciona como pie derecho y, en cuanto piedra vertical-basamento posee, además, un carácter esencialmente conmemorativo, público y funerario.

La columna tiene también un significado propio, pues a imitación de la naturaleza se le otorga un contenido figurativo: como imagen del hombre y como árbol.[46] Este contenido se materializa cuando adopta formas figurativas, tanto antropomórficas, por ejemplo, en las cariátides o atlantes, como biomórficas, por ejemplo, en las columnas egipcias lotiformes, papiriformes y palmiformes, donde podemos ver las primeras configuraciones plásticas que relacionan la columna con el árbol.

---

[45] La tratadística arquitectónica ha reflejado teóricamente la conveniencia o ineficacia de la éntasis. Algunos autores, como Ortiz y Sanz, niegan la ventaja de tal deformación, afirmando que la disminución de la columna ha de realizarse desde el imoscapo. Comenta, además, que según Vitrubio esta hinchazón se realiza en el medio de la columna, el lugar más apropiado puesto que es a la mitad donde está la barriga del hombre por cuya imitación se introdujo. Difiere de Galiani que la adjudica al primer tercio. Este aumento debe ser una trigésima parte del diámetro de la columna. ORTÍZ Y SANZ, Joseph, en VITRUBIO POLION, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Biblioteca Serie «Arte y Arquitectura» 4, Barcelona, ALTA FULLA, 1987, 1ª edición [Reproducción facsímil, Madrid, Imprenta Real, 1787], p. 68, nota 23.

[46] Como todo elemento vertical también la columna está relacionada conceptualmente con pilares cósmicos (eje y sostén del mundo) y marcaba el límite del mundo conocido con las columnas de Hércules. Como puertas se erigen a pares a la entrada de los templos (en ello se relacionan con los obeliscos situados delante de los pílonos), como las columnas de bronce denominadas *Jachin* (Dios hace fuerte) y *Boas* (En Él reside la fortaleza) a la entrada del templo de Jerusalén. Éstas fueron adoptadas por los francmasones como símbolo de Justicia y Benevolencia, pilares básicos de la humanidad. BIEDERMANN, Hans, *op. cit.*, pp. 118-119.

I.2.4.1.1. Sobre el origen de la columna: morfología y semántica

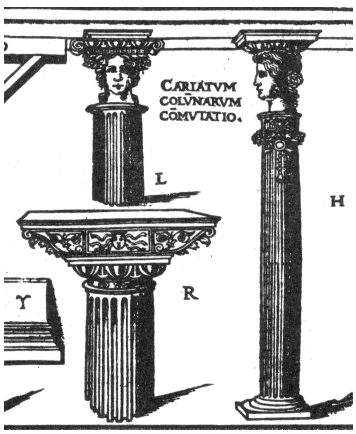
La posición vertical, como hemos señalado es reflejo del hombre mismo, de su posición erecta; y es, asimismo, consustancial a la idea de columna. La medida del hombre ha sido, en los órdenes clásicos de arquitectura, la magnitud implicada en la proporcionalidad de la arquitectura y de las partes que la constituyen. La teoría clásica arquitectónica como imitación de la naturaleza recoge la analogía de la columna con el cuerpo humano, es decir, que la columna es la imagen del hombre, su pie es la basa; el cuerpo es el fuste; y la cabeza es el capitel. Paradójicamente la columna surge sin basa en Grecia con el primer orden normalizado: el dórico. ¿Por qué se recurre al pie, a la basa? En nuestra opinión, la columna se estiliza con el orden jónico y el corintio, su superficie de apoyo disminuye, y necesita tectónicamente un apoyo más amplio. La basa proporciona así un apoyo o base de mayor amplitud para el fuste. Posteriormente, el dórico adquirirá asimismo una basa para el fuste, que aparecerá normalizada en los tratados de arquitectura a partir de Vitrubio. Además, la estilización del jónico y del corintio, discurre pareja a la esbeltez femenina, así como la robustez del dórico estaba en función de lo masculino, según la semántica de los géneros que representaban. Los tratados arquitectónicos explican el uso de una base para la columna: la basa, y eventualmente un segundo basamento: el pedestal. No será hasta el siglo XVIII, cuando esta estructura se cuestiona. Así, por ejemplo, Benito Bails lo rechaza enérgicamente, pues no ve necesario añadir un pie a otro pie, que es la columna, es decir, colocar un soporte o basamento a otro basamento.[47]

La columna se formaliza proporcionalmente a imitación del cuerpo del hombre, pero también se hace derivar de la imitación de la cabaña primitiva, es decir, que se considera la columna como el soporte primigenio que nos remite al árbol de las primeras construcciones.[48] La analogía columna-cuerpo humano y columna-árbol que se presenta en los tratados de Arquitectura parecen confundir referente y símbolo. La especulación clásica sobre la columna como representación del hombre así como del árbol tiene su punto de partida en el tratado de arquitectura de Vitrubio. Éste trata en su libro IV, capítulo I: «De las tres especies de colunas, y de su invencion», sobre la relación del orden dórico con el cuerpo masculino, y de los órdenes jónico y corintio con el femenino, al mismo tiempo que inicia la cuestión del modo arquitectónico, al asignar el orden dórico como el apropiado para los templos dedicados a los dioses masculinos y el orden jónico como el adecuado para las diosas, a semejanza de la fuerza y resistencia del cuerpo masculino y la delicadeza del cuerpo femenino respectivamente:

---

[47] «Es por consiguiente práctica defectuosa asentar las columnas sobre pedestales, porque si las columnas son, digamoslo así, las piernas del edificio, es un absurdo darlas á ellas otras piernas.» BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 714.

[48] Cfr. RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, «Arquitectura y Crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1974.



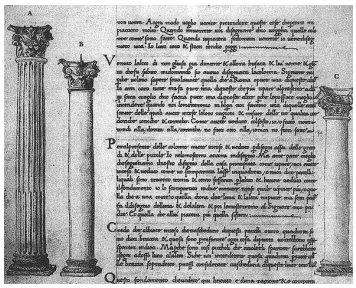
Orígenes del Orden jónico, según Cesare Cesariano (Como, 1521)

> Queriendo, pues, hacer las colunas de este Templo, como no tuviesen regla ninguna para sus proporciones, y discurriendo modo de hacerlas aptas para sostener peso y agradables á la vista, tomaron la medida de un vestigio de pie humano, y hallando ser la sexta parte de la altura del hombre, la trasladaron á la coluna, dando á esta de altura seis veces el grueso de su imoscapo, incluso el capitel. De esta suerte la coluna Dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó á dar á los edificios firmeza y hermosura.
> 5 Asi mismo, queriendo despues edificar un Templo á Diana de nueva forma y belleza, siguiendo los mismos principios, le regularon á la delicadeza del cuerpo femenil.[49]

La idea de representación o analogía con el cuerpo humano es patente, más que en el cuerpo masculino, en el femenino, puesto que es en ésta donde establece una comparación formal mimética con la columna jónica. La colocación de la basa de la columna que es basamento del fuste se explica funcionalmente con el objeto de hacerla más «airosa» y semánticamente como el calzado o pies de la representación figurativa; el fuste que es basamento del capitel representa el cuerpo togado; y el capitel figura la cabeza con su peinado:

> Hicieron, pues, la coluna alta ocho diámetros de su imoscapo, para que fuese mas ayrosa: pusieronla basa debaxo, en significacion del calzado: volutas á una y otra parte del capitel, á imitacion del cabello rizo y ensortijado, adornando la frente con cimacios y festones por crenchas: y en toda la caña de la coluna excavaron canales, imitando los pliegues delicados de la túnica matronal. De esta forma vinieron á hallar dos especies de colunas, una varonil y sin adornos: otra con primorosos ornatos y proporciones femeniles.[50]

Queda, por tanto, con Vitrubio establecida la columna jónica como representación del cuerpo femenino maduro como la columna corintia lo es del cuerpo juvenil, aunque su capitel sea fruto no ya de la imitación de lo humano, sino de la combinación vegetal y objetual.[51] Una de las imágenes más clarividentes de esta analogía es la ilustración de Cesare Cesariano en su edición comentada de Vitrubio (Como, 1521), en la que reconstruye los orígenes del orden jónico: una cabeza femenina es situada en el lugar del capitel; y el fuste y la basa representan, el cuerpo y los pies de la figura, y al mismo tiempo constituyen el basamento de la cabeza.[52]


Filarete, *Tratado de Arquitectura* (1464)

[49] VITRUBIO POLION, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Biblioteca Serie «Arte y Arquitectura» 4, Barcelona, ALTA FULLA, 1987, 1ª edición, Libro IV, capítulo I, 4-5, p. 83.

[50] VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, IV, I, 5, p. 83.

[51] «7 El tercer Orden, que se llama Corintio, imita la delicadeza de una doncella; pues las doncellas, teniendo por su poca edad ayrosos y esbeltos los miembros, son susceptibles de mayor delicadeza y elegancia en los adornos.» VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, IV, I, 7, p. 84. Sobre la invención del capitel corintio por Calímaco, cfr., *Ibidem.*

[52] Para los comentarios de Vitruvio y un análisis de conjunto de la teoría vitruviana, cfr. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, «Introducción. *Diez libros de arquitectura*: Vitruvio y la piel del clasicismo», pp. 11-51, en VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, «Alianza Forma 133», Madrid, Alianza editorial, 1995; cfr. también WIEBENSON, Dora [ed], *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux*, «Arquitectura. Crítica e historia», Madrid, Hermann Blume, 1988.

Ya en el ambiente humanista del Primer Renacimiento, Leon Battista Alberti menciona en su tratado *De Re Aedificatoria* (1ª edición, 1485) la inspiración en la naturaleza y en las medidas del hombre,[53] pero no se detiene en la descripción o analogía del cuerpo humano-columna.[54] Algunos tratadistas establecen los tres órdenes en relación con las tres variedades principales de la estatura y conformación del hombre: uno normal, otro bajo y otro alto. Tal es el caso de Filarete en su *Tratado de Arquitectura* (1464), que, además, presta gran atención a la semántica de los órdenes. En su libro I, Filarete trata del origen del edificio y sus relaciones con el cuerpo humano en cuanto a sus medidas y proporciones. El origen del edificio fue la necesidad de habitar, el hombre extrajo de sí mismo las medidas y proporciones que aplicó a los modos de construir. A imagen de los tipos de hombres que existen en la naturaleza, que son tres clases principales: hombres grandes, pequeños y medianos, establece tres tipos de medidas y proporciones que llama siguiendo a Vitrubio, dóricas, jónicas y corintias. Dórica es la grande con nueve cabezas, la pequeña es la jónica con siete, y la mediana corintia tiene ocho cabezas.[55] Filarete considera que Adán es el origen y arquetipo de las medidas, en cuanto ser perfecto creado por Dios. Parte de las medidas de la cabeza, a la que considera como módulo o «primera medida»,[56] con la que analizar las proporciones del cuerpo humano (canon). La figura del hombre proporcionada, concluye, tiene nueve cabezas. Del cuello dice que es el pedestal de la cabeza y que mide la mitad de su longitud.[57] Para Filarete la columna deriva del hombre al igual que el edificio: «Y siendo así que el edificio deriva del hombre y de la medida y clase y forma y proporción humana, la columna también deriva del hombre.»[58] Así para Filarete el capitel es la cabeza de la columna, y a semejanza del hombre que se mide por la cabeza, la columna se mide por el capitel y por el diámetro de la columna que es la misma medida.[59] La basa, por su parte, debe presentar una altura de medio capitel ya que ésta es también la altura desde el tobillo al pie en el hombre.[60] Sin embargo, para Filarete el origen de la base de la columna es la necesidad, y se presenta como imitación de un procedimiento mecánico real:

> De la base de la columna, es decir, del pie, no tengo noticia de cómo se inventó, pero pienso que por casualidad alguno puso un pedazo de madera, como muchas veces se hace todavía al querer poner un tronco bajo cualquier cosa y no siendo éste lo suficientemente largo, que debajo se pone una tabla u otra cosa, de modo que se le viene a alzar. Creo que alguno lo vio y de ahí sacó la base, pero adaptándola y dándole una forma hermosa, como han hecho luego los antiguos y también nosotros, porque quien las quiere hacer hermosas, las hace a semejanza y forma de las antiguas.[61]

---

53 Según Alberti, imitando el proceder de la naturaleza, nuestros antepasados descubren tres estilos para adornar un edificio, cfr., ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, «Fuentes de arte, Serie Mayor [10]», Madrid, ediciones Akal, S.A., 1991, libro IX, cap. V, p. 385. Y sobre proporciones, tipos de columna siguiendo a los antiguos, y origen de las columnas según los órdenes, cfr., libro IX, cap. VII, pp. 392-393.

54 «Habiéndose fijado, en efecto, en el hombre decidieron que las columnas debían hacerse a semejanza de su cuerpo. Y así, tras tomarle medidas al hombre, descubrieron que de un costado a otro hay una distancia equivalente a la sexta parte de su altura, que del ombligo a los riñones hay la décima parte de lo que constituye dicha altura.» ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, libro IX, cap. VII, p. 392.

55 Filarete reconoce en realidad cinco clases de medidas del hombre, pero rechaza dos, los enanos y gigantes: «…porque no se pueden sacar de ellas medidas verdaderas ni perfectas», «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *Tratado de Arquitectura*, «Fuentes para el estudio de la Historia del Arte», Vitoria-Gasteiz, EPHIALTE (Instituto de estudios iconográficos), 1990, libro I, p. 51.

56 «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, libro I, p. 52.

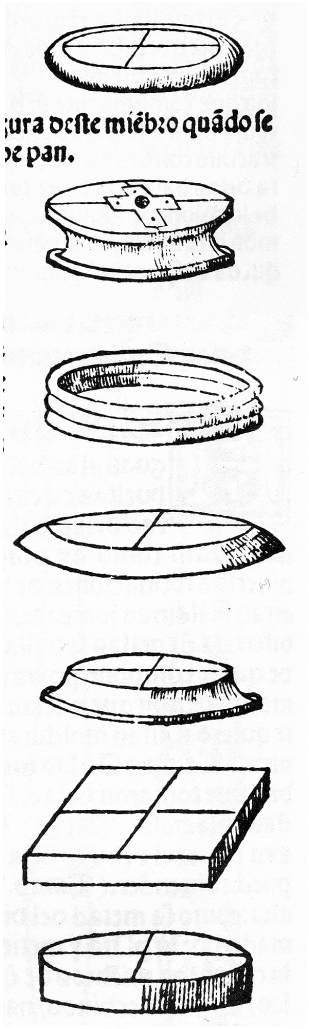
57 *Ibidem*.

58 «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, libro VIII, p. 142.

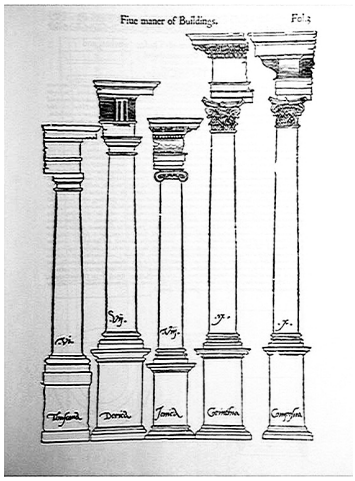
59 *Ibidem*.

60 «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, libro VIII, p. 143.

61 «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, libro VIII, p. 142.



.Molduras. Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (1549)



Sebastiano Serlio, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva...* (1537)

Diego de Sagredo en su *Medidas del Romano* (1526) sigue en lo fundamental a Vitrubio (IV, I) en lo referente al origen o invención de los órdenes, es decir, en su justificación de las medidas arquitectónicas de raíz antropomórfica, hallando en el hombre el modelo para imitar en el edificio. Pero Sagredo transforma el módulo de medida de Vitrubio, el grosor o diámetro de la columna por un módulo antropomórfico, el rostro de mujer, con lo que la altura para la columna jónica se define por ocho rostros y medio de la mujer. Según Fernando Marías y Agustín Bustamante, la teoría artística contemporánea no había hecho hasta el momento referencia a un módulo femenino.[62] Pero su planteamiento de este canon antropomórfico femenino se solventa o justifica coherentemente por la figuración de las estrías del fuste a imitación del traje, y la del capitel a imitación del peinado. Las referencias a la semántica antropológica son continuas. Como es habitual en la tradición vitrubiana, asigna un género masculino o femenino a los órdenes, pues considera la dórica y toscana como las capaces de soportar mayores cargas y, por lo tanto, «machos» y las restantes «hembras». A las molduras de los extremos del fuste las denomina «pie» a la parte inferior, y «cabeza» o «ceja» a la moldura superior. Incluso las molduras que componen la cornisa las hace corresponder con las partes del rostro humano, colocándolas sobre su perfil.

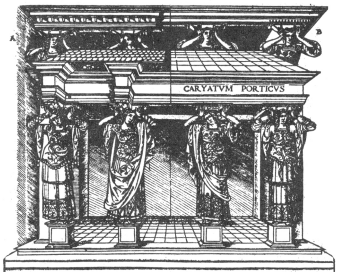
Sagredo asigna un tipo de basa para cada uno de los órdenes: dórica, jónica, toscana e itálica. Las molduras que las componen, todas ellas circulares, son las mismas que las de la cornisa aunque se le asignan nombres distintos. De algunas de ellas menciona los referentes objetuales a causa de su semejanza formal con cosas reales: el bocel o *torus* que quiere decir, «cierta carne dura y nervosa» y semeja una hogaza de pan; el troquilo es similar a un «carrillo o polea» y quiere decir «rodaja»; y las armilas o anillos semejan a las «manillas que las mugeres traen en los braços» (o brazaletes) en latín «armile».[63] En relación con el orden completo en el tratado de Sagredo destaca aún la ausencia de unidad.

Sebastiano Serlio dedica el Libro IV (1537) de su tratado *Todas las obras de arquitectura y perspectiva...* al estudio de la gramática compositiva, es decir, a los cinco órdenes de arquitectura: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. Es la publicación más antigua sobre los órdenes completos, ya que en ella se ofrece una visión unitaria de todos los elementos de cada orden y una sistematización en conjunto de todos ellos muy bien

62 MARÍAS Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, «Las medidas del romano», en SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 1986 (Reproducción facsímil de la edición de Toledo: *Medidas del Romano: / necessarias a los oficiales que quieren seguir las formacio-/nes de las Basas/ Colunas/ y otras pieças de los/ edificios antiguos*, Juan de Ayala, 1549), p. 101.

63 A éstas añade el equino, la nacela, el plinto cuadrado o redondo (en griego ladrillo) y los filetes entre las molduras, s. p.

ilustrada, que permite constatar las relaciones proporcionales entre los mismos. En él se explica, además, por qué los antiguos atribuyen los diferentes órdenes a diversos tipos de templos según los dioses a quienes se dedican, conforme a la naturaleza robusta o débil; derivan el estilo dórico de la figura del hombre, el jónico de la figura femenina matronal, por ser una mezcla de robustez y delicadeza, y el corinto de la forma femenina virginal, en lo cual sigue a Vitrubio.[64]



Reconstrucción del *Porche de Cariátides*, según Cesare Cesariano (Como, 1521)

La analogía entre hombre y columna iniciada por Vitrubio presenta una influencia desigual en los tratados renacentistas,[65] aunque perdura hasta el siglo XVIII con la crisis del vitrubianismo.[66] En último término, este tema de la columna como trasunto del cuerpo humano se hace explícito en la representación plástica real de la figura humana, como soporte, situada en el lugar de la columna: cariátide, atlante o telamon... Tema que es patente desde la arquitectura griega y que recogen los escritos mencionando su origen. Vitrubio relata la causa de la sustitución de las columnas por cariátides como ornatos del edificio,[67] que justifica como representación de las mujeres de Caria, esclavizadas por los griegos, tras ser vencida la ciudad, como expiación eterna por la culpa de su pueblo: «Por lo qual, los Archîtectos de aquella edad pusieron en los edificios públicos las imagenes de estas mugeres, sosteniendo el peso, para dexar memoria á la posteridad del castigo de la culpa de Cária.»[68] Y en un relato parecido comenta como origen de los atlantes o estatuas pérsicas, a cautivos que como castigo a su soberbia tras ser vencidos por los laconios, sostienen el techo del pórtico erigido por éstos como señal de victoria.[69] Estas cariátides como muestran los ejemplos arquitectónicos se sitúan directamente sobre un podio continuo dentro de la arquitectura. Destacan las esculturas-cariátides del Erecteion de Atenas (mármol pentélico;


Pórtico Pérsico, según Cesare Cesariano (Como, 1521)

64 Serlio asimismo transfiere la semántica pagana a términos cristianos, y los edificios profanos, públicos o privados, los asigna al hombre según su estado o profesión. SERLIO, Sebastiano, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastian Serlio de Bolonia,* «La arquitectura técnica en sus textos históricos -Serlio**», Ejemplar nº 859, Oviedo, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Asturias, 1986, Libro IV, p. 334. Cfr. también FORSSMAN, Eric, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, («Libros de Arquitectura y arte»), Bilbao, Xarait ediciones, 1983; y especialmente sobre este tema el capítulo I.2. «La nueva interpretación cristiana y social de los órdenes a partir de Bramante», pp. 60-63.

65 Juan de Arfe y Villafañe, por ejemplo, no añade nada nuevo de interés respecto a Vitrubio y los demás tratadistas mencionados. Pero aunque hace una referencia al cuerpo humano como medida arquitectónica, no se interesa por los aspectos semánticos de los órdenes, sólo menciona quienes inventaron los órdenes principales, para centrarse en las medidas y proporciones de las partes respecto al todo. ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de, *De varia commensvracion para la Escvltura y Architectura, por Juan de Arphe y Villafañe*... Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585-1587.

66 Lorenzo de San Nicolás en su *Primera Parte de Arte y uso de Arquitectura* (Madrid, 1633) trata sobre los inventores de la arquitectura en el capítulo I; sobre las proporciones del orden dórico que sacaron de la medida del hombre, del pie, seis veces su planta igual que el hombre, [p. 66], y sobre los orígenes de cada orden (dórico, jónico, corintio), para lo cual sigue a Vitrubio. Concibe los órdenes como ornamento de la arquitectura, adornos que sacaron del hombre, por ejemplo la cornisa la compusieron del rostro, [p. 63, cap. XXVII]. Trata también sobre la semántica de los órdenes: sobre los órdenes que convienen a cada edificio según a quienes esté dedicado, su transposición a la religión cristiana [p. 65] y sobre los primeros templos edificados en cada uno de los órdenes, para lo cual sigue asimismo a Vitrubio. Señala que la columna jónica fue instituida a imitación de una matrona a diferencia de la procedente de la imitación del hombre que es más robusta, y vistieron y adornaron con estrías, y en el capitel imitaron una cabellera crespada [pp. 78, 80, cap. XXXI]. LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architetura...: con el primer libro dEuclides [sic] traduçido de latin en romance / conpuesto por el padre fr. Laurençio de S. Nicolas...* Madrid, por Bernardo de Hervada, 1667.

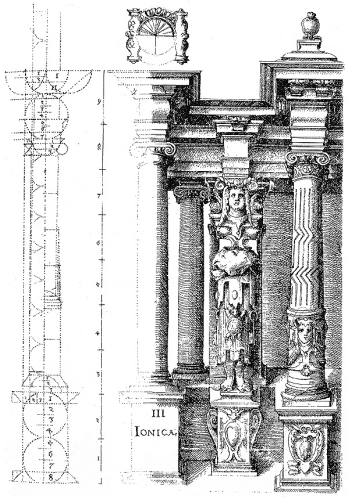
67 VITRUBIO POLION, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Biblioteca Serie «Arte y Arquitectura» 4, Barcelona, ALTA FULLA, 1987, Libro I, cap. I, párrafo 3, p. 3.

68 VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, Libro I, cap. I, párrafo 3, p. 4.

69 VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, Libro I, cap. I, párrafo 4, p. 4.



Hugues Sambin, Primer término dórico masculino. *Oeuvre de la diversité des Termes, dont on use en Architecture, reduict en ordre* (Lyon, Jean Durant, 1572), Exemplaire n° 49644, n° d'inventaire 11422.



Dietterlin, *Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion...* (1598)

2,31 m. de altura) empleadas como soporte del entablamento arquitectónico y herederas de los dioses-pilares de la época cretense.[70]

La fusión plástica entre la columna y la figura humana se manifiesta en una forma híbrida entre columna y cariátide: el hermes. En Grecia el hermes o término es en su origen un hito o pilar al que se le añade un busto o torso del dios Hermes. Un primer caso de fusión entre basamento anicónico y representación icónica figurativa: el basamento forma parte de la escultura. También el estípite, aunque no es exactamente columnario, puede relacionarse con este tipo de objetos, ya que se trata de un cuerpo abstracto generalmente cónico y una cabeza tallada en forma naturalista, cuando se trata de un estípite antropomorfo. En el aspecto teórico y gráfico, destaca el tratado de Hugues Sambin titulado *Oeuvre de la diversité des Termes, dont on use en Architecture, reduict en ordre* (Lyon, Jean Durant, 1572), que consta de treinta y seis láminas que representan figuras en forma de columna.[71] Y, sobre todo, el tratado de *Architectura* (1598) de Dietterlin,[72] con abundante número de grabados sobre los cinco órdenes de columnas. Junto al dibujo de cada uno de ellos aparece su esquema geométrico, una columna ornamental, y otra columna antropomórfica que ilustra la naturaleza del orden: por ejemplo, un campesino para la toscana, un guerrero para la dórica…[73]

En definitiva, la identificación entre el cuerpo humano y la columna, que podemos ver expuesta en los tratados de arquitectura, traduce el concepto humanista de imitación de la naturaleza, y así el pie del hombre se identifica con el pie de la columna, es decir, con su basamento, aunque la columna misma es en sí un basamento, y de este modo permanecerá durante todo el clasicismo desde Roma hasta el siglo XVIII.

La otra vertiente teórica del Renacimiento donde podemos encontrar datos sobre la semántica de la columna es en las disquisiciones sobre el origen de la Arquitectura, donde la columna se asocia con el árbol. Y así, la ancestral metáfora de la vertical asociada al árbol se hace explícita materializada en columna. La columna con basa, fuste y capitel, a semejanza del árbol, está constituida por raíces, tronco y ramas: tanto una como otro conforman una unidad por sí mismos. La analogía entre columna y árbol, aparece de soslayo en la concepción vitrubiana sobre los orígenes de la arquitectura, que será el punto de partida de las especulaciones posteriores sobre la cabaña

[70] Esta tribuna de cariátides marca el emplazamiento de la tumba de Kecrops, rey de Atenas. Cfr. BLANCO FREIJEIRO, A., *Arte griego*, «Bibliotheca archaeologica», Instituto español de arqueología, CSIC, Madrid, 1984, pp. 261-268.

[71] Cfr. PERDUE, Martin C. y BURY, John B., en WIEBENSON, Dora [ed], *op. cit.*, p. 169.

[72] Cfr. DIETTERLIN (GRAPP, Wendel), *Architectura von Ausztheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit*, Nuremberg, Pauluss Furst, 1598.

[73] HOFFMANN, Volker, en WIEBENSON, Dora [ed], *op. cit.*, pp. 173-175.

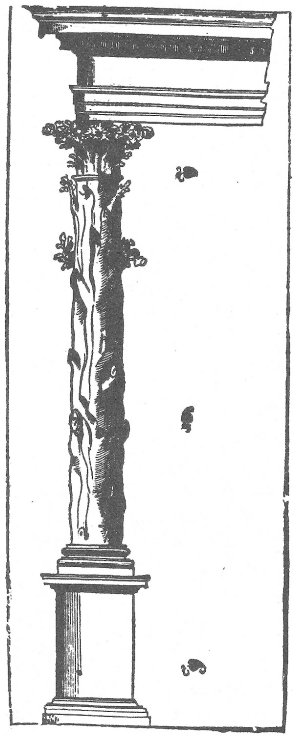


La cabaña primitiva y personificación de la Arquitectura, según Laugier

primitiva. Aunque en su relato Vitrubio no trata sobre el árbol como imagen de la columna, se haya implícito en el uso de maderos verticales a modo de columnas: «Primeramente plantaron horcones, y texiendo los vanos con ramas, y cubriendolas de lodo, formaron sus paredes.»[74] Esto se halla, además, conectado con el origen de los ornatos de la columna hacia arriba, según Vitrubio, como imitación en piedra y mármol, a partir de las construcciones en madera.[75]

Esta relación de la columna y el árbol se hace patente a finales del siglo XV regulada en los tratados teóricos de arquitectura. Leon Battista Alberti trata en *De Re Aedificatoria* sobre el origen de la columna de mármol, el fuste y sus molduras, como procedente de la columna de madera, y puesto que es proporcionada por la naturaleza nos remite en último término al árbol. Alberti justifica la existencia de algunas molduras por imitación de la columna de madera.

> Y creo que la columna, en su origen, fue inventada para sustentar la techumbre: más tarde vemos que los hombres se afanaron, con el acicate del ansia de conseguir resultados más elevados, porque aquello que edificaren seres mortales fuera eterno con el fin de obtener mediante su trabajo una obra inmortal. Por esa razón levantaron columnas y arquitrabes, y también suelos y techos enteramente de mármol. [...] Ciertamente, la naturaleza proporcionó columnas de madera y redondas; luego la práctica motivó que en ciertos lugares se hicieran cuadrangulares. Si interpreto bien los hechos debido a que veían unas armillas de hierro o de cobre aplicadas a la parte superior de las columnas de madera, para retrasar el que las propias columnas se resquebrajaran a causa de lo continuado del peso que soportaban, de ahí que también los arquitectos, en el caso de las columnas de mármol, emplazaran un anillo ancho en su parte inferior, a modo de listel, para conseguir proteger también las columnas del agua que salpicara al gotear; y en la parte superior colocaron igualmente un listel y, encima un collarino, refuerzos de los que observaron que estaba dotada la columna de madera.[76]



Philibert de l'Orme, *Columna-árbol*, libro VII, *Architecture* (1567)

La comparación de la columna con el árbol aparece en tratados como *Medidas del romano* de Diego de Sagredo[77] o el *Tratado de Arquitectura* de Antonio Averlino «Filarete» donde trata también del origen del edificio y atribuye a Adán la invención de la arquitectura, la casa o cabaña primitiva;[78] o *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio, donde siguiendo el precepto clásico de imitación de la naturaleza retoma la idea de la

74 VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, libro II, cap. I, p. 28.

75 VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, libro IV, cap. II, pp. 86-88. Sobre la imitación en piedra y mármol de las construcciones en madera, cfr. también RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, «Arquitectura y Crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 134.

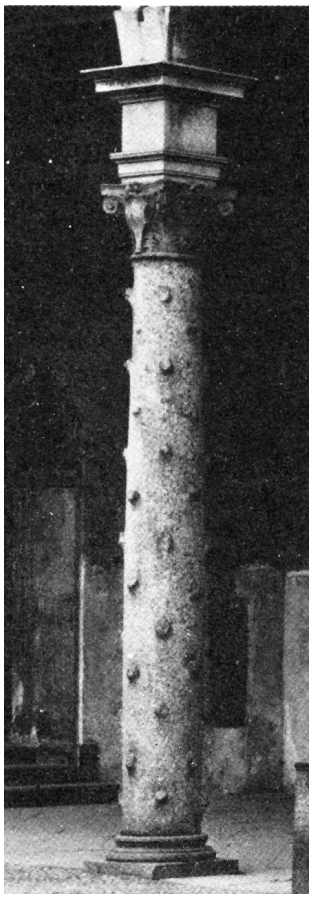
76 ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, libro I, cap. X, pp. 83-84.

77 Sagredo explica la columna retraída, que a imitación de la naturaleza se hace más ancha en la parte inferior que en la superior como son los troncos de los árboles, con lo que son más estables. Cfr. SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, s. p.

78 «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, pp. 53-54. Sobre la primera vivienda y la leyenda de Adán en Filarete, cfr. también RYKWERT, Joseph, *op. cit.*, pp. 145-6.

conformación de la columna a semejanza del árbol, en su capítulo XX «De los abusos», según prescriben los antiguos arquitectos.[79] Más original es, en cambio, su explicación formal de la basa aunque, no obstante, fundada en la concepción de los elementos arquitectónicos como mimesis de lo real: «Igualmente -como es muy natural que se abajen y abrumen las cosas sobre las cuales carga mucho peso- pusieron bajo las columnas las basas, las cuales, con sus toros y cavetos parecen abajarse y abrumarse por el peso que se les ha puesto encima.»[80]

Philibert de l'Orme ilustra la columna-árbol en el libro VII de su tratado *Architecture* (1567). En él se asimila el fuste a un tronco de árbol y el capitel a una conjunción de ramas y hojas con las proporciones adecuadas a un capitel arbóreo. Estos dos miembros se sitúan sobre una basa ática y un pedestal arquitectónico, geométrico, ya no arbóreo o natural, al igual que el entablamento. Su materialización plástica la vemos en la columna de la *Logia de la Basílica de S. Ambrosio* en Milán, por Bramante. Pero esta columna apoya en una basa con plinto, suprimiendo el pedestal. Otro ejemplo tenemos en el Castillo de Bechyne (Bohemia), según Börsch-Supan, cuya concreción plástica se acerca más a la mimesis natural: su basa son raíces, y su capitel se diversifica en ramas que conforman las nervaduras de la bóveda.



Logia de la Basílica de S. Ambrosio, Milán, por Bramante

Es la propia imitación la que justifica el traslado de las formas constructivas de la madera a la piedra. Esta idea renace en la teoría arquitectónica en el ambiente empirista del siglo XVIII tanto con detractores como con seguidores. Entre los últimos se encuentra Benito Bails que dentro de su disertación sobre la arquitectura como imitadora de la Naturaleza presenta el tronco del árbol como el soporte primigenio, en su papel de referente de la columna en el aspecto semántico y formal.

> Los troncos plantados verticalmente han dado nacimiento á las columnas; los que están encima de ellos en situacion horizontal, le han dado al entablamento; finalmente, las piezas inclinadas que forman el techo, han dado la idea de los frontones: en esto convienen todos los profesores del arte. Las conseqüencias de este principio son infinitas.[81]

Para Bails, por tanto, la forma más natural y *ayrosa* de la columna es, a semejanza del árbol, la redonda.[82] Y su basa, como parte de la columna al igual que el capitel, la explica por la

[79] «Por tanto, nosotros vemos que los antiguos arquitectos, los cuales comenzaron a hacer de piedra los edificios que se hacían de madera, establecieron que las columnas fueran en lo alto menos gruesas que en el pie -tomando el ejemplo de los árboles, los cuales todos son más delgados por arriba que por el tronco y cerca de las raíces-.» PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de arquitectura*, «Fuentes de arte» [6], Madrid, Akal, 1988, p. 116.

[80] *Ibidem*.

[81] BAILS, Benito, *Elementos de matematica*, tomo IX, Parte I, que trata de la arquitectura civil,.1ª ed., Madrid, por D. Joachin Ibarra..., 1783, p. 678.

[82] «La columna ha de ser redonda, porque la naturaleza no cria arbol alguno quadrado; la columna ha de ir en diminucion ácia su parte superior, porque con esta diminucion cria la naturaleza todas las plantas.» BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 706.

necesidad a imitación de la construcción en madera, en la que todo pie derecho vertical debe ir asegurado o apeado en la parte superior e inferior.[83]

Por otro lado, la analogía columna-árbol se relaciona con la vertical y la idea del pilar como sostén universal. Algunos teóricos como Hegel y Warbunton ven en la catedral gótica una reminiscencia del bosque.[84] La conexión del árbol con lo divino se afirma en la construcción de elevados pilares arbóreos que ascienden hacia el cielo. Pero para Hegel se trata más bien de una metáfora de lo trascendente, donde realmente se halla el significado del edificio. Y John Wood, el Viejo, por su parte, atribuye un origen divino a la creación de bases para los pilares a semejanza del árbol. Rechaza el antiguo procedimiento de clavar estacas horquilladas como pilares, desprovistas de base al ser hincadas en el suelo, y señala cómo Dios revela una base más ancha capaz de sostenerlos:

> Por tanto, Dios suplió este defecto con ayuda del arte que había REVELADO, dándoles otra clase de base, tan ancha que era suficiente para mantenerlos derechos... Además, DIOS se complació graciosamente en indicar cómo dirigir esos pilares de modo que satisficiésemos nuestras necesidades de construcción con los materiales de la tierra, e incluso cómo reconciliar Arte con Naturaleza... para lo cual, los pilares imitaban árboles, y se hicieron con una base abajo que correspondía al extremo de la raíz y con un capitel arriba que representaba la copa del árbol: Dios nos mostraba, en la misma estructura, cómo debíamos aplicar la imitación de las cosas naturales...[85]

En definitiva, en la catedral gótica los pilares nervados representan un gran basamento, varias ramas que se fusionan al bloque central y poderosamente sostienen la cúpula. Es la idea del pilar como sostén universal, que se identifica con el árbol, el cual a su vez representa al mundo. Para Mircea Eliade, por ejemplo, la representación del mundo aparece como un árbol, sus raíces sustentan el mundo y su corona lo limita en los confines del universo.[86] Al margen, por tanto, de las disquisiciones sobre el árbol-columna plasmadas en la tratadística y teoría arquitectónicas, el árbol tiene numerosos significados simbólicos que se hallan establecidos en el mito. El árbol como el menhir a causa de su verticalidad es el lugar donde el cielo se enraíza con la tierra: es el árbol cósmico y *axis mundi*.[87] La elevación y el enraizamiento característicos del árbol son cuestiones que atañen a las piedras verticales, a las columnas y demás objetos monumentales. Si la columna se relaciona con el cuerpo humano y con el árbol, el triángulo se cierra al vincular el árbol y el hombre. El pilar-árbol no es sólo imagen de la columna clásica. En las primeras civilizaciones, el pilar, elemento soportante o

---

83 BAILS, Benito, *op. cit.*, pp. 704-705. Otros partidarios de la doctrina de que los órdenes imitan el árbol, y de la cabaña primitiva como modelo de la arquitectura, serán: M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, y Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, París, 1875. Entre los detractores se encuentran: Durand, Memmo, Paoli, Piranesi. Sobre la controversia entre los teóricos a favor o en contra del origen de la arquitectura en piedra a partir de la de madera que se halla en el fondo de las especulaciones sobre la cabaña primitiva, cfr., el estudio de Rykwert, *La casa de Adán en el Paraíso*, pp.137 y ss.

84 Para Hegel: «Si se penetra en el interior una catedral medieval, se recuerda no tanto la firmeza y mecánica conformidad a fin de pilares sustentantes y de una bóveda encima, como las arcadas de un bosque, cuyas filas de árboles inclinan y enredan entre sí sus ramas. [...] Es como si éstos [los pilares] no sustentasen, tal como en el árbol las ramas no aparecen sustentadas por el tronco, sino en su forma más bien en ligera curvatura como una prolongación del tronco, y forman con las ramas de otros árboles un techo de follaje.» HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 504.

85 WOOD, John [el viejo], *The Origin of Building, or, the Plagiarism of the Heathens detected*, Bath, 1741, p. 70, citado en RYKWERT, Joseph, *op. cit.*, p. 162.

86 Cfr. ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones,* «Epifanía», Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, especialmente el capítulo VIII: «La vegetación. Símbolos y ritos de renovación», tomo II, pp. 39-107.

87 «Este árbol cósmico recuerda a la estela, soporte del mundo, 'eje del universo' *(axis mundi)* de las cosmologías altaicas y norte-europeas. El árbol, en estos mitos, expresa la realidad absoluta en su aspecto de norma, de punto fijo, soporte del cosmos. Es el punto de apoyo por excelencia. Por consiguiente, la comunicación con el cielo sólo puede efectuarse en torno él o por intermedio suyo.» ELIADE, Mircea, *op. cit.*, tomo II, p. 75. Cfr., también HIRSCH, Charles, *El árbol*, «Los símbolos», Barcelona, Plaza & Janes editores, 1989.

basamento, presenta unos orígenes rituales religiosos.[88] El árbol, el pilar y la columna están asociados en todas las culturas.[89]

[88] Asociado a divinidades femeninas o masculinas, el pilar es representado o simbolizado con elementos vegetales, el haz de papiros llamado pilar *Djed* que representaba a Hathor preñada de Osiris o el haz de cañas que representaba a Inana, diosa-madre de los sumerios. En las ceremonias de coronación la elevación del pilar simbolizaba, según Rykwert, la resurrección del Faraón muerto. RYKWERT, Joseph, *op. cit.*, p. 202.

[89] Sobre la columna cfr., el interesante estudio: RYKWERT, Joseph, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 1996.

I.2.4.1.2. La columna como basamento

La columna es la vertical formalizada, así como el basamento por excelencia. La monumentalidad de la columna como basamento se afirma en las columnas conmemorativas. A diferencia del monolito vertical primigenio este monumento clásico se ha disociado en dos componentes básicos. Su estructura como la de cualquier monumento consta de basamento y estatua. Las unidades que configuran a su vez el basamento son pedestal y columna. Cada uno de estos elementos está compuesto de partes, a su vez, constituidas por unidades mínimas. Las del pedestal son zócalo, basa, neto y cornisa; las de la columna son basa, fuste y capitel. Algunas de estas unidades a su vez, se componen de otras unidades menores: las molduras, que se sitúan en la basa, la cornisa y el capitel. El neto o dado es una de las unidades mínimas del pedestal, pero si estas unidades mínimas no tienen significado por sí mismas, el neto en cuanto cubo o paralelepípedo sí, puesto que es la forma más elemental de base. El paralelepípedo recto de base rectangular es el elemento volumétrico más sencillo y representa el elemento de proporción en el espacio; mientras que el cubo es un caso particular de paralelepípedo recto.[90] El cubo, no obstante, representa la síntesis del basamento pues se trata de la pieza geométrica más simple en la que todas sus caras son iguales.

La columna ya en sí misma cargada de simbolismo glorificador a causa de su verticalidad es elevada aún más mediante una nueva base, un pedestal tipo arquitectónico que desempeña un papel de sustentación, al tiempo que la ensalza por encima de los mortales. Esta pieza inferior viene a simbolizar así la elevación de la horizontal emergente.

La columna como basamento monumental y conmemorativo se erige desde la Antigüedad clásica grecorromana. En Grecia fue empleada como monumento votivo. En el Imperio romano (siglo III), la columna se erige como basamento de individuos concretos, como culto público a la personalidad, que incide históricamente como instrumento legitimador y propagandístico de la ideología dominante. La existencia de estas columnas honoríficas era habitual en Roma, según recoge Plinio, el Viejo, en su *Historia Natural* y eran erigidas en honor de ilustres personajes coronadas por la estatua que los representaba. La semántica de la columna es señalada por Plinio:[91] «El significado de las columnas era la elevación sobre los demás mortales, lo mismo que el de los arcos, invento reciente.»[92]

---

[90] GHYKA, Matila C, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1953, (3ª ed., 1983), p. 224.

[91] «...más antiguo es el honor de las columnas, por ejemplo, la que se dedicó a C. Menio, el vencedor de los antiguos latinos [40], a quienes el pueblo romano tenía que ceder por un tratado la tercera parte del botín, [...]. Hubo, en fin, delante de la Curia [47] una estatua dedicada a Ato Navio [48], cuyo pedestal ardió cuando fue incendiada la Curia durante los funerales de P. Clodio [49]; y hubo en los Comicios [50] una, erigida con fondos públicos, en honor de Hermodoro de Efeso, interprete de las leyes que redactaron los decenviros [51]», PLINIO, EL VIEJO, *Textos de Historia del Arte*, «La balsa de la Medusa» 13 Clásicos, Madrid, Visor Dis., S.A., 1988, pp. 39-40. Según la nota 40, la columna de Menio era el pedestal de la estatua que se le dedicó. Menciona Plinio otras columnas conmemorativas como la de L. Minucio y la de C. Duilio, p. 39.

[92] PLINIO, EL VIEJO, *op. cit.*, p. 43, libro 34, 27.



Columna de Trajano (113 d.C.), Roma

Pese a los precedentes griegos y romanos provinciales fueron las columnas romanas las más monumentales, como la de Trajano (113 d.C.), de Antonino Pío (160 d.C.) y la de Marco Aurelio (h. 193 d.C.) de época imperial, que se convierten en prototipo para posteriores realizaciones en todas las épocas. Destaca sobre todo la *Columna de Trajano* como modelo paradigmático de columna-basamento triunfal. Además de sustentar la estatua del emperador, la columna en sí misma es soporte, el lugar de los relieves esculpidos, los cuales aparecerán también en el neto del pedestal. El valor conmemorativo y votivo se indica en el basamento mediante imágenes que representan los acontecimientos que se desean rememorar, las dos guerras de Trajano en la Dacia. Estas imágenes se desarrollan en una espiral continua (200 m.) alrededor del fuste de la columna.[93] Pero además, este basamento de unos 38 metros de altura desempeña un valor rememorativo de carácter urbanístico, pues indica al receptor y a la posteridad, una referencia vertical de la altura de la colina que fue allanada, con motivo de una reorganización urbana: la construcción de los foros, como señala la inscripción del basamento «Ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus».[94] Completan la semántica beligerante la figuración de un completo arsenal de armas, y atuendos sobre las cuatro caras del pedestal cúbico de la columna. Y la basa del fuste está compuesta por un plinto y un toro que representa una corona de laurel, símbolo de los héroes. Como capitel simplemente un equino ornado con grandes ovas y un ábaco liso. Este basamento monumental se convirtió, además, en funerario pues su pedestal alberga la urna de oro que contiene las cenizas del emperador Trajano, muerto en Cilicia el año 117 d.C., es decir, que nos encontramos ante un doble monumento, pues es «memoria» directa del emperador, al estar allí su cuerpo, y «memoria» política de sus hazañas militares, que son de Roma.



Columnas (s. XII), plaza de San Marcos, Venecia

La columna como basamento monumental continúa vigente en la Edad Media. Con basa, fuste y capitel historiados se sitúa en el interior de recintos sagrados. La *columna de San Bernward de Hildesheim* (arte otónico, 1020) fundida en bronce, servía de basamento a una cruz y está inspirada en la columna de Trajano. Con 3,80 m. de altura en su fuste se desarrollan en espiral veintiocho escenas de la vida de Cristo. En el capitel también aparecen figuras en relieve en los ángulos y medallones figurados en las caras. Como eslabón hacia la época moderna pueden mencionarse las columnas de Venecia con el León de

93 «El relieve pese a su objetivismo narrativo, histórico, documental, deja penetrar de vez en cuando elementos míticos y alegóricos, si bien con parquedad romana y con un fondo en general más religioso que simbólico.» GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, «Enciclopedia clásica», nº 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, p. 368.

94 GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 364. Cfr. también MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, «Arquitectura / Perspectivas», 3ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1991, (1ª ed. 1984), nota 44, p. 71.

San Marcos y San Teodosio, aunque de procedencia oriental, erigidas en el siglo XII. Venecia en esta época es nexo de unión en lo económico y artístico, entre Oriente y Occidente. La estructura de estas columnas es mucho más simple: carecen del pedestal arquitectónico de las romanas, que es sustituido por tres escalones cuadrangulares, y a continuación se sitúa la basa, un fuste liso con molduras de transición al capitel y, por último, un entablamento tronco-piramidal moldurado e invertido que amplía el espacio de asentamiento de las estatuas que las coronan.

La tratadística arquitectónica del Renacimiento se ocupó de describir pormenorizadamente el tipo de columna conmemorativa según sus partes constituyentes, sus proporciones y medidas. Tal es el caso de Leon Battista Alberti en su tratado *De Re Aedificatoria*[95] o el de Sebastián Serlio en *Todas las obras de arquitectura y perspectiva*…,[96] para lo cual emplean como modelo las columnas de la Antigüedad clásica, como la paradigmática *Columna de Trajano* (Roma).[97] En estas columnas triunfales se inspira el *Monumento del Triunfo* (1634) en Granada. Aunque existe, asimismo, para este basamento otra fuente de inspiración más cercana: las columnas de la Alameda de Hércules (Sevilla), que son también columnas romanas antiguas sobre las que se colocaron las estatuas de Hércules y Julio Cesar por Diego Pesquera en 1574.[98]

> Avnque modernas y de nuestro tiempo, admirables estatuas son las que en la mesma ciudad de Seuilla estan al presente puestas sobre aquellas grandes colúnas q dizen aver dexado alli Hercules el libyco en memoria suya q casi en nuestros tiempos an sido descubirtas y halladas debaxo de tierra y estan puestas y levantadas con statuas encima dellas esculpidas en marmol blanco dedicadas con mucha consideración, la vna a Hércules... y la otra Julio Cesar... pusiéronse estas colunas y statuas en el alameda que agora en nros dias se a plantado con tan maravillossa orden y artificio en la plaça y campo que dicen de la laguna, siendo en aquella ciudad asistente don Francisco Çapata de Cisneros conde de Barajas... Fol. 54.[99]

En lo esencial el basamento del monumento del Triunfo coincide con el de las columnas romanas, pero la estructura se complica, las unidades mínimas se multiplican y aparecen otras nuevas como la urna agallonada. Como resultado las partes componentes o unidades mayores del basamento quedan como sigue: un cuerpo inferior, un pedestal sobre él, una urna gallonada, un nuevo pedestal, la columna, otra urna gallonada, y una peana superior que acoge a la estatua de la Inmaculada Concepción. La función o sintaxis que cada una de estas unidades desempeñan no es tan sólo la meramente soportante, sino que su disposición conlleva un significado relacionado con el valor religioso y cívico o político.[100] La primera urna gallonada marca el límite estructural respecto al modelo trajano, columna y pedestal,

---

95 Cfr. ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, «Fuentes de arte, Serie Mayor [10]», Madrid, ediciones Akal, S.A., 1991, libro VIII, cap. III, pp. 337-339.

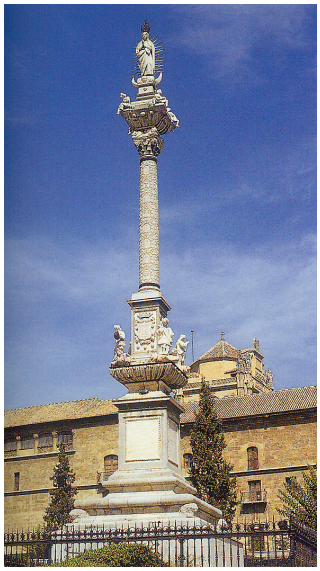
96 SERLIO, Sebastiano, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastian Serlio de Bolonia,* «La arquitectura técnica en sus textos históricos -Serlio**», Ejemplar nº 859, Oviedo, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Asturias, 1986, Libro III, pp. 288-289.

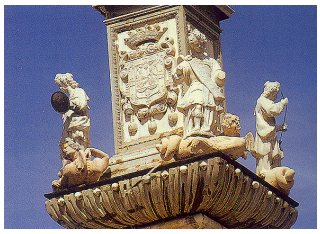
97 Filarete considera estas columnas como un tipo más junto a las tres clásicas y las *enanas* y las denomina *gigantes*: «Las de la clase mayor son las que se asemejan a los gigantes, y éstas son raras y se usan de diversos modos; me parece que los antiguos las usaron más bien como adorno que por necesidades de sostén del edificio. Y como prueba de ello, hay en Roma dos enormes, que son, como digo, de gran tamaño; y están en lugares públicos por sí mismas y son muy sorprendentes a la vista, tanto por la ornamentación que tienen cuanto por su magnitud.» «FILARETE» AVERLINO, Antonio, *op. cit.*, p. 144.

98 GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, «Objeto y símbolo: a propósito del monumento del Triunfo en Granada», *Boletín Real Academia de Bellas Artes de Granada*, Nº 2, 1991, p. 151.

99 VILLALTA, Diego de, *De las estatuas antiguas*, 1590, citado en *Fuentes literarias para la historia del arte español*, compiladas por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Imprenta Clásica española, 1923, p. 292.

100 GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *op. cit.*, p. 156.





Monumento del Triunfo (1634), Granada

basamento que queda enmarcado por la segunda urna a modo de entablamento. Su esquema estructural se caracteriza por la superposición fragmentada de múltiples piezas, como la repetición de pedestales y urnas. Su valor semántico es la glorificación o triunfo de un personaje. Este concepto de glorificación es asociado específicamente a la elevación sobre una columna por Cesare Ripa en su *Iconología*. En su repertorio de imágenes simbólicas la «sublimidad de la gloria» debe representarse como «…una estatua sobre una gran columna, toda ella tallada con hermosas y bellísimas esculturas, sosteniendo en la diestra una corona de laurel, mientras con la siniestra sujetará una lanza.»[101] Ripa se basa en las columnas de Roma para establecer el simbolismo y la función de este basamento monumental:

> Dichas columnas aparecen además adornadas por la parte de fuera con muchas y excelentes Esculturas, en las que se representan numerosísimas empresas, victorias y batallas, así como los trofeos ganados a los enemigos para engrandecer las glorias y los hechos de tan famosos e invictos Emperadores. […]
> Todo lo cual se hace con el fin de tributar su debida Gloria a aquel a quien se debe, excitando además con este estímulo los orgullosos ánimos de las generaciones venideras, estimulándolos al intento y realización de las más Gloriosas Empresas, con la esperanza de verse algún día a su vez exaltados a las mayores sublimidades de la Gloria.[102]



Columna de Nelson (1839-42), Trafalgar Square, Londres

La representación sobre columna no es la única manera de glorificación de un personaje, también el pedestal tradicional del monumento público cumple esa función, es la idea de elevación la que propicia la glorificación. Y en el caso del *Monumento del Triunfo* se trata de una glorificación de contenido cristiano.[103] Esta obra promovida por el Cabildo Civil (Ayuntamiento) de Granada y el consentimiento y apoyo de las instituciones religiosas pretendía conmemorar: «…el juramento público y la solemne defensa de la Concepción Inmaculada de María, juramento que tuvo lugar el día 2 de Septiembre de 1618.»[104] En defensa de la Inmaculada se erigió también una columna conmemorativa en Antequera (Málaga, s. XVII), y podemos destacar asimismo la dedicada a San Rafael en Córdoba (s. XVIII) de cuya ciudad es patrón.[105]

Esta tipología monumental originada en la Antigüedad se extiende a casi todas las ciudades del mundo sobre todo a partir del siglo XIX, en forma de columnas votivas erigidas como

---

101 RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, T. II, p. 327.

102 RIPA, Cesare, *op. cit.*, T. II, pp. 328, 329, 330.

103 Para el estudio de la escultura del monumento, iconografía y simbología, cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *op. cit.*, especialmente pp. 158-162.

104 GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *op. cit.*, p. 148.

105 Sobre estas columnas, cfr. AA. VV., *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga: exposición celebrada en el Palacio Episcopal 28 de octubre de 2004-9 de enero de* 2005, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

símbolos históricos, culturales o religiosos.[106] Siguiendo el modelo clásico romano de exaltación imperial destaca la *Columna Vendôme*, erigida por Napoleón para su propia auto-glorificación en 1810. Aunque imitan los prototipos romanos la mayor parte de las columnas-basamentos posteriores presentan fustes lisos, como el *Monumento a Washington* (1814-29) de Robert Mills en Baltimore y la *Columna de Nelson* en Trafalgar Square (Londres), proyectada por William Railton (1839-42).

[106] GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *op. cit.*, p. 147.

I.2.4.2. El pedestal arquitectónico

El pedestal arquitectónico es un objeto-basamento en sí mismo y, por tanto, una de las unidades que constituyen el sistema monumental: basamento y estatua. En cuanto basamento puede aparecer independiente o combinado con otros objetos-base, tales como la columna, o él mismo multiplicado, mediante superposiciones y expansiones, como ocurre en el monumento público.

Las unidades constitutivas del pedestal son zócalo (o plinto), basa, neto y cornisa. Algunas de estas unidades mínimas a su vez, se componen de otras unidades menores o sub-unidades: las molduras, situadas en la basa y la cornisa. Sagredo las define como los ribetes o adornos de los trajes,[107] es la parte ornamental del basamento y, por tanto, prescindible. Al margen de su función decorativa, estas molduras no parecen tener significado aunque Diego de Sagredo le atribuye uno a algunas de ellas en función de su forma específica y a causa de su semejanza con objetos reales.[108] Donde las molduras adquieren una semántica más clara es agrupadas formando las unidades mínimas: la basa, la cornisa y el capitel, como hemos visto en el caso de la columna. En cambio, el neto o dado, en cuanto paralelepípedo o cubo, sí tiene significado por sí mismo, puesto que es la forma más elemental de base o soporte, es una unidad mínima en sí misma, al igual que el zócalo o plinto. El cubo simboliza la Tierra,[109] según recoge Cesare Ripa de Platón, y por semejanza con ella, nos dice que significa y simboliza la quietud y el reposo.[110] Desde este punto de vista, Juan Eduardo Cirlot señala:

> El cubo equivale al cuadrado entre los sólidos, por esta razón, simboliza la tierra, el cosmos físico de cuatro elementos. Dionisio el Cartujo señalaba que los cuerpos cúbicos no están destinados a la rotación como los esféricos, por lo cual ofrecen la imagen de lo estable. Siendo esta la causa de que el cubo aparezca en muchas alegorías que expresan las virtudes en relación con la idea de

---

107 «Según yo veo, son las molduras en el edificio como las tiras, tirillas, ribetes, marbetes que se ponen en las ropas que vestimos (Tap.) No lo digas burlándote, porque te hago saber que lo más galano y vistoso del edificio son las molduras que se ponen; bien así como lo mejor de tu chamarra son las tiras y tirillas de seda que tiene.» SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, s.p. [Trascripción actualizada.]

108 Sobre las molduras de las basas, véase *supra*. Sobre las molduras de las cornisas nos dice Sagredo: «Gola es una moldura que tiene dos corvos contrarios el uno del otro; su figura quiere semejar a la garganta del hombre, la cual en latín se dice *gula*, por donde es de los antiguos así llamada; esta moldura es dicha por los griegos *Sima* y por los modernos papo de paloma. […] Talón es otra moldura que se llama así porque semeja al calcaño o tobillo del hombre, que en latín se dice *tallus*, y tiene la misma vuelta que la gola, salvo que la tiene al revés.» SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, s.p. [Trascripción actualizada.]

109 La idea del cubo está presente en la filosofía de Platón, *Timeo*, constituyendo uno de los cinco cuerpos regulares que se corresponden con los cuatro elementos que componen el mundo como materialización del elemento tierra. «Cuando Dios quiso crear el universo a partir del caos, empezó 'por distinguirlos primero por medio de formas y números'. Las operaciones descritas con gran detalle son las del elaborador de patrones cuyos elementos fundamentales son triángulos. A partir de éstos, Dios compuso el cubo para la tierra, el tetraedro o la pirámide para el fuego, el octaedro para el aire y el icosaedro para el agua, dejando el último, el dodecaedro, 'para el universo en su decoración de éste'.» GOMBRICH, E. H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, «Arte», Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 101.

110 Cesare RIPA en *Iconología* aconseja representar «La imagen de la Quietud» como una mujer puesta en pie sobre una base cúbica, que sostenga con la mano una Plomada. «La figura cúbica según refiere Platón, acomodándose en esto al parecer de Timeo Locrio, discípulo de Pitágoras, quien tomó su doctrina en gran parte de los Egipcios, simboliza la Tierra, que sólo puede moverse con enorme dificultad por reposar quietamente sobre sí misma como centro del Universo. A consecuencia de esta quietud que de ella principal e inmediatamente se deduce, con razón se podrá decir que la figura del Cubo significa y simboliza la quietud y el reposo, por cuanto puede reposarse por igual sobre cualquiera de sus caras, moviéndose por el contrario con la mayor dificultad.» RIPA, Cesare, *op. cit.*, T. II, pp. 243-244.

> solidez y permanencia. Algunos tronos y carros tienen forma cúbica, en las representaciones simbólicas y emblemáticas, por esta misma razón.[111]

Desde el punto de vista semántico, el cubo (poliedro regular) es la síntesis máxima del basamento, es decir, la unidad mínima de soporte, y trasmite orden y estabilidad. Es la forma más simple desde el punto de vista del espacio tridimensional, donde las tres dimensiones confluyen en ángulo recto.[112] El paralelepípedo o cubo se convierte en un módulo o unidad que repetido o deformado en altura y anchura, es decir, adoptando diversas proporciones dará lugar a los diferentes tipos de pedestales, entre ellos el pilar elevado (paralelepípedo en el que predomina la dimensión vertical) y el podio (un paralelepípedo horizontal), y en todos los casos pueden aparecer con o sin molduras ornamentales.

I.2.4.2.1. El pedestal en la tratadística arquitectónica

Vitrubio trata brevemente sobre los pedestales en su libro III, capítulo III titulado «De los fundamentos para columnas y demás sobreornatos», de manera que no los define, ni explica su forma, ni tampoco asigna uno a cada orden, aunque durante toda la Antigüedad greco-romana se usaron los pedestales aislados y en la arquitectura.[113] Sólo se menciona la estructura del pedestal por su similitud con el podio:

> ...se harán de modo que su zócalo, basa, dado, corona y gola coincidan con los tales miembros del pedestal que está debaxo de la basa de cada coluna. Todo el pedestal se hará de modo que tenga por medio los resaltes por escabelos desiguales; porque si se dirige todo llano, hará á la vista como un canal.[114]

El pedestal como pieza arquitectónica no es definido estructuralmente hasta la aparición de la tratadística renacentista que establece la morfosintaxis del pedestal como un elemento constituido por: zócalo, basa, neto y cornisa. Esta estructura básica se trasvasa a los pedestales de escultura con variaciones de sus molduras particulares y en la morfología de la planta, en función de su emplazamiento y finalidad. Los tipos básicos son de forma de paralelepípedo y cilíndrico. Pueden aparecer como un módulo único o desarrollable.

El pedestal como basamento escultórico no es comentado de manera significativa en los tratados de escultura que, desde Leon Battista Alberti y su tratado *Della Statva*

---

111 CIRLOT, Juan Eduardo*, Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, p. 159.

112 «El cubo es ante todo una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar.» PIRSON, Jean-François, *La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 38.

113 «26 Llenos los fundamentos, se colocarán á nivel los pedestales: sobre estos las colunas, según arriba queda dicho». Habla de los cuerpos inferiores o *stereóbatae*. VITRUBIO POLION, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Biblioteca Serie «Arte y Arquitectura» 4, Barcelona, ALTA FULLA, 1987,, libro III, cap. III, p. 69.

114 VITRUBIO POLION, Marco, *op. cit.*, libro III, cap. III, pp. 70-71.

hasta la Modernidad, limitan su estudio a todo lo relacionado con la estatua, obviando totalmente al pedestal. El pedestal adquiere relevancia como elemento arquitectónico en los tratados de arquitectura a partir del Renacimiento, y en ellos aparece en ocasiones mencionado como basamento escultórico en relación con el monumento.

Leon Battista Alberti menciona el pedestal en *De Re Aedificatoria* como una de las partes de los órdenes arquitectónicos pero no se detiene en su análisis: «Las partes de los órdenes son: el pedestal, y sobre él la basa, sobre la basa la columna, a continuación el capitel, luego el arquitrabe, sobre el arquitrabe las vigas o friso, con que están cubiertos o delimitados los extremos seccionados de las vigas; arriba del todo está la cornisa.»[115] En su definición más clara de esta unidad constructiva identifica pedestal con dado, que es una parte del pedestal mismo.[116] En consecuencia, podemos concluir, por ello y por otros pasajes del texto, que Alberti concibe el pedestal como composición de tres elementos independientes: dado, zócalo y cornisa; y no como un elemento íntegro que se compone de varias piezas. Sobre el origen del pedestal y su finalidad o función, Alberti comenta:

> Y, en mi opinión, sucedió además que, quizás al no haber siempre piedra bastante larga en abundancia, el arquitecto se vio obligado a hacer la obra con columnas más bajas; y, al percatarse de que la belleza del conjunto no salía suficientemente airosa, comenzó a colocar pedestales bajo las columnas, para conseguir la adecuada altura del edificio. En efecto, a partir del estudio y la observación de las construcciones había llegado al convencimiento de que las columnas de los pórticos carecían de belleza, en el caso de que no se ciñeran a cánones precisos de altura y anchura.[117]

Diego de Sagredo, por su parte, emplea varios nombres para el pedestal: *contrabasa*, *sotabasa* o *piedestal*, según se conocen en la época, en el capítulo «Como se deue formar y medir la contrabasa»:

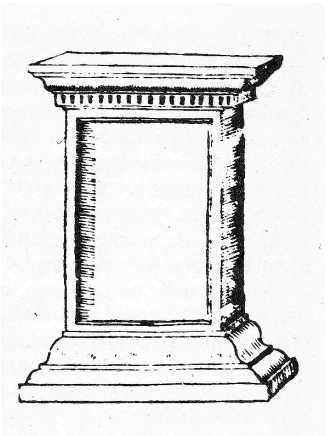
> Su oficio es levantar los balaustres y antecolumnas que se ponen ante las portadas y arcos triunfales para acrecentamiento de mayor autoridad del edificio. Esta pieza se forma por la mayor parte cuadrada, y requiere ser siempre más alta que ancha y nunca menos gruesa que el cuadrado del plinto de la basa que sobre ella se asienta. Dásele su cornisa alta, y su moldura en el pie muy cumplidamente, y por la mucha similitud que esta pieza tiene a las aras en que los antiguos sacrificaban, la llamaron los arquitectos arula que quiere decir ara pequeña. Fórmase de muchos altos porque no la obligaron a medida forzada, mas de cuánto la cornisa alta ha de tomar la séptima parte de todo el alto, y otro tanto la cornisa baja; y para hacerlo bien partirás todo este alto en siete partes iguales y darás una ala cornisa alta y otra a la moldura baja y las cinco que quedan darás a los planos en los cuales se esculpen y forman medallas, escudos, títulos, historias y otras cualesquier labores que el maestro quisiere. Cada uno de estos planos debe ser guarnecido al derredor de su cimacio si quisieres moldura como por la presente figura se muestra. Lo que se debe guardar cerca de la formación de esta sotabasa es que su grueso no sea menos delgado que el cuadro del plinto. Pues si menos gruesa fuese, hollaría el plinto sobre vacío que es muy ajeno de perfección y mengua del arte y aun del maestro; y nota que este grueso se entiende sin lo que toma la cornisa, la cual debe volar fuera del grueso otro tanto como tiene de alto. Pero si quisieres

115 ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, libro VII, cap. V, p. 293.

116 «Y para empezar a partir, por así decirlo, de las raíces mismas, bajo cualquier tipo de columna póngase el basamento. Acostumbraron a colocar encima del basamento, al mismo nivel que la superficie, un pedestal que nosotros llamaremos dado, que otros puede que lo llamen cojín. Sobre el pedestal añadían la basa, encima de la basa colocaban la columna, sobre la columna emplazaban el capitel.» ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, libro I, cap. X, p. 83.

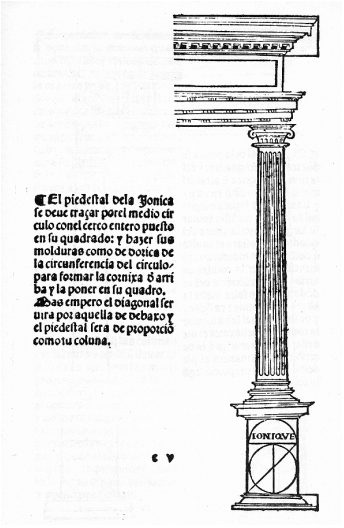
117 ALBERTI, Leon Battista, *op. cit.*, libro VII, cap. V, p. 294.

que tu contrabasa sea redonda, debes guardar en su formación las mismas condiciones que en la cuadrada.[118]



Contrabasa. Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (1549)

Esto es prácticamente todo lo que Sagredo expone de pedestales[119] y que se corresponde exactamente con la edición de 1526. Además, en este párrafo podemos ver como se reflejan sus dos grandes preocupaciones: establecer la medida exacta en la composición de las piezas y la posibilidad de ornamentación.[120] Sobre la función del pedestal Sagredo señala que sirven: «para acrescentamiento de mayor autoridad del edificio», y como novedad incluye los pedestales «redondos», que ha observado en la edificación real y que no aparecen en fuentes anteriores. La concreción posterior de diferentes géneros de pedestales según los órdenes y la exposición del orden completo que aparece en la edición de 1549 es un añadido de origen francés, que es precisamente la parte más interesante en lo que respecta al pedestal.[121] La unidad del orden completo compuesto por pedestal, columna y entablamento es una idea básica del clasicismo europeo. Dará lugar al establecimiento de las medidas de los pedestales en dependencia de la unidad del todo, y así desaparece su concepción como elemento independiente.[122] Se emplea como sistema de medida la geometría usando circunferencias inscritas en cuadrados y las diagonales de éstos: al corintio le corresponde un pedestal cuya altura del lado será de dos circunferencias; al jónico, círculo y medio; al dórico, la diagonal del cuadrado que circunscribe el círculo; y al toscano (compuesto en realidad), círculo y dos tercios. Las medidas geométricas de los pedestales concuerdan básicamente con aquéllas que da Serlio en su libro IV (1537) y con otros manuscritos contemporáneos, salvando los errores que Fernando Marías y Agustín Bustamante han detectado en el texto e ilustraciones.[123] Y que básicamente debe establecer una proporción en aumento de su altura, desde el orden más robusto o tosco al más esbelto, con lo que las medidas del corintio son en realidad las del toscano-compuesto y viceversa.



Orden jónico. Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (1549)

---

118 SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, s. p.

119 Según Fernando Marías y Agustín Bustamante, las medidas del pedestal las toma Sagredo de Alberti [Alberti, VIII, III]. MARÍAS Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, «Las medidas del romano», en SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, p. 114.

120 MARÍAS Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, *ibidem*.

121 El tratado de Sagredo fue traducido y aumentado tanto en su texto como grabados por un autor anónimo en París (Francia). Estas ediciones con sus añadidos traducidas nuevamente al castellano formarán parte inseparable de las ediciones españolas posteriores, permaneciendo contaminadas hasta el siglo XX. MARÍAS Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, «Diego de Sagredo, tratadista de arquitectura», en SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, p. 29.

122 MARÍAS Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, «Las medidas del romano», en SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, p. 126.

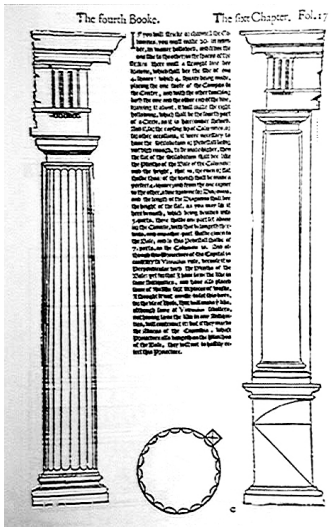
123 «A pesar de estas buenas ideas y propósitos, los dos folios siguientes están plagados de errores que debieron de poner en entredicho la comprensión fácil de este tema. En primer lugar, de forma inexplicable, encontramos que el orden compuesto, el itálico albertiano, se le denomina aquí toscano. En segundo lugar, se ha trastocado el orden de los grabados y de los dos textos explicativos de los mismos; así, no sólo se ha alterado el orden tradicional, dórico, jónico, corintio y toscano-compuesto, sino que a la figura del orden compuesto (llamado toscano) se le adjunta la explicación del corintio y a la del corintio la explicación de la columna tuscánica. Para entender, por lo tanto, estas páginas, hace falta separar textos y figuras y reordenarlos. En tercer lugar, la explicación literaria del pedestal corintio es errónea pues no es más que una repetición enrevesada de la medida del pedestal toscano (por el compuesto) y no llega a darse cuenta de su proporcionalidad 3/5 o *superbipartiens tertias*.» MARÍAS, Fernando; BUSTAMANTE, Agustín, «Las medidas del romano», en SAGREDO, Diego de, *op. cit.*, p. 127.

Sebastiano Serlio parece ser el primer tratadista que asigna un tipo de pedestal a cada orden arquitectónico: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto;[124] y realiza una de las descripciones más claras de los pedestales al menos en las medidas de los netos:

> Y en primer lugar, el pedestal toscano, «el neto» o superficie limpia, será un cuadrado perfecto; el pedestal dórico será tanto mayor que un cuadrado como lo es la línea trazada de ángulo a ángulo en un cuadrado perfecto y después ponerla en vertical; el pedestal jónico será un cuadrado y medio; el pedestal corintio será un cuadrado y dos tercios de dicho cuadrado; el pedestal compuesto estará formado por dos cuadrados perfectos, y siempre se ha de entender la superficie limpia o «neto» sin sus basas ni sus partes superiores.[125]

Las medidas de ancho del neto están a su vez proporcionadas en relación con otros miembros del orden, por ejemplo, respecto al toscano comenta:

> Siendo pues la columna toscana la más maciza de todas, su pedestal ha de ser un cuadrado perfecto, y el frente de éste ha de ser como el zócalo de la basa de la columna, y su altura ha de estar dividida en cuatro partes: una parte se añadirá al zócalo inferior, y lo mismo se añadirá en la parte superior; y estos miembros han de carecer de todo tipo de obras de talla, y así constando la columna de seis partes, el pedestal constará también de seis partes, y será proporcionado a la parte superior.[126]



Sebastiano Serlio, Libro IV, *Architettura* (1537-51)

La altura de los pedestales irá en aumento proporcionado a la altura y partes de la columna. Así el pedestal dórico constará de siete partes como la columna,[127] el jónico de ocho partes,[128] el corintio de nueve[129] y el compuesto de diez,[130] siendo una parte para la cornisa superior y otra para la basa. Y todo ello se entiende como regla general dejando abierta la posibilidad de variaciones a criterio del arquitecto. No puede decirse, por tanto, que exista una homogeneidad en el establecimiento de medidas de los pedestales según los órdenes en todos los tratadistas, como tampoco en la definición de los órdenes mismos. Pero, sin duda, será Sebastián Serlio junto con Giacomo Barozzi da Vignola, los tratadistas que los expongan de manera más clara y

124 «Y dado que ni Vitruvio ni ningún otro arquitecto, en todo lo que he visto, no ha dado ninguna norma sobre los estilóbatos, llamados pedestales; pues en la antiguedad tales elementos fueron hechos por los arquitectos según las circunstancias y las necesidades, bien fuera para levantar las columnas o para bajar a los pórticos con las gradas, o por cualquier otro elemento adyacente; yo consideraría necesario, por algunas razones, mientras no se estuviese obligado por necesidad, que se diese a cada tipo de columna su adecuado pedestal;» SERLIO, Sebastiano, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastian Serlio de Bolonia,* «La arquitectura técnica en sus textos históricos -Serlio**», Ejemplar nº 859, Oviedo, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Asturias, 1986, p. 338, cap. V, libro IV.

125 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 335, cap. V, libro IV.

126 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 338, cap. V, libro IV.

127 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 347, cap. VI, libro IV.

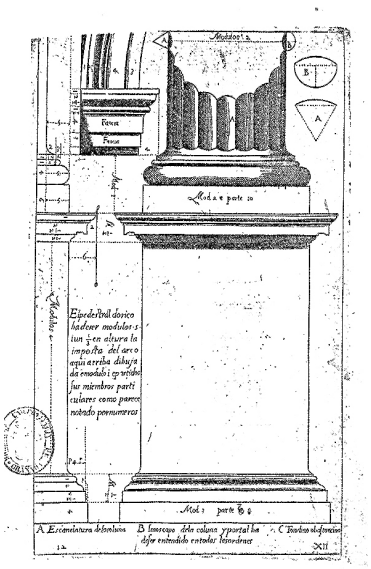
128 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 364, cap. VII, libro IV.

129 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 373, cap. VIII, libro IV.

130 SERLIO, Sebastiano, *op. cit.*, p. 381, cap. IX, libro IV.

sistemática. En su tratado *Regola delli cinque ordini d' architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola* (Roma, 1562), el arquitecto idea un método para proporcionar de manera coherente todos los miembros del orden, partiendo del canon quíntuple característico del Renacimiento que Serlio había descrito en su libro IV. Estableció una relación constante entre el pedestal, la columna y el entablamento válida para todos los órdenes (4/12/3) y definió todas las dimensiones individuales de los componentes de un orden en relación con el radio de su respectiva columna (módulo).[131] Así, la altura de los pedestales con sus ornamentos es la tercera parte de la columna incluida la basa y el capitel: el pedestal dórico, por ejemplo, presenta una altura total de 5 módulos y 1/3, de los cuales al neto corresponden 4, a la cornisa (o *cimasa del piedestal*) 1/2, y a la basa (o *basamiento del piedestal*) otro 1/2. Cada módulo se divide en 12 partes, las molduras de cornisa y basa suman 6 partes cada una, es decir medio módulo, más 4 partes de un zócalo inferior que habría que sumar a la basa, en total esta última consta de 10 partes. Vignola no expone en esta lámina los nombres de las molduras aunque pueden deducirse del pedestal toscano anterior.[132]

Lorenzo de San Nicolás en *Primera Parte de Arte y uso de Arquitectura* (1633)[133] sigue en las proporciones de los pedestales a Serlio y en los ornatos a Vignola. Explica la proporción en altura que debe corresponder a cada pedestal según el orden, incluyendo las partes que corresponden a cada moldura de la basa y la cornisa del mismo. Benito Bails en su tratado *De la arquitectura civil* (1783) concibe los órdenes (los cinco clásicos: dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto) como ornato o decoración del edificio; define lo que entiende por orden y la proporción entre los miembros.[134] Y realiza una descripción de cada orden según las proporciones de Andrea Palladio en su tratado *Los cuatro libros de arquitectura* (1570). Todo orden está constituido por tres partes principales: pedestal, columna y entablamento, cada una de las cuales divide a su vez en otras tres. Independientemente de asignar medidas concretas a cada pedestal en función del orden al que pertenece, define el pedestal de manera genérica: «...por pedestal entendemos todo cuerpo sólido sobre el qual descansa otro»,[135] y lo describe como una pieza constituida a su vez por otras tres:



Vignola, *Regla de las cinco ordenes de Architectvra de...* Madrid, 1593, Lám. XII

131 Christof Thoenes en WIEBENSON, Dora [ed], *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux*, «Arquitectura. Crítica e historia», Madrid, Hermann Blume, 1988, p. 168.

132 VIGNOLA, Iacome de, *Regla de las cinco ordenes de Architectvra de...* Agora de nueuo traduzido de Toscano en Romance por PATRITIO CAXESI Florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al Principe nvestro Señor en Madrid, Patricius Caxiesi fe et, culsit A. D., 1593, Lám. VII, XII.

133 Cfr. LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architetura...: con el primer libro dEuclides [sic] traduçido de latin en romance / conpuesto por el padre fr. Laurençio de S. Nicolas...* Madrid, Bernardo de Hervada, 1667.

134 BAILS, Benito, *Elementos de matematica*, tomo IX, Parte I, que trata de la arquitectura civil,.1ª ed., Madrid, por D. Joachin Ibarra..., 1783, p. 627

135 BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 628. En esta edición Bails incluye un índice de términos de Arquitectura Civil que suprime en la posterior de 1796. En su definición del término pedestal señala una diferencia funcional básica entre éste y la basa: «PEDESTAL. s. m. Cubo, ó paralelepípedo con basa y

> En el pedestal hay el zócalo ó basa *a*, el dado ó neto *b*, y la cornisa *c*. Llámase zócalo todo cuerpo que recibe ó sostiene á otro en forma de zarpa ó rodapie; aquí sirve de basa, porque está en la parte inferior del pedestal. El dado ó tronco es un quadrado ó paralelógramo, que por lo comun va asentado sobre un zócalo, y tiene por remate una cornisa. Aunque el nombre de cornisa se da particularmente al remate ó parte superior del cornisamento, sin embargo tambien se aplica á toda parte voladiza que corona un cuerpo de Arquitectura.[136]

En cualquier caso el pedestal se mide con relación a la altura de la columna, y se divide en partes para proporcionar sus elementos constitutivos: basa, neto y cimacio o cornisa. No obstante, Bails rechaza el uso de los pedestales en la arquitectura relegándolos a su función de sostén de la escultura:

> Es por consiguiente práctica defectuosa asentar las columnas sobre pedestales, porque si las columnas son, digamoslo así, las piernas del edificio, es un absurdo darlas á ellas otras piernas. […] No hay cosa que mas visos tenga de pesada, ni quite mas gracia á los órdenes que estos macizos enormes y esquinados que sirven de sotabasa á las columnas. Los pedestales tienen los defectos siguientes: 1.º quitan á la columna cierta grandeza y magestad que la es propia, haciendo que parezca encogida y vacilante, y son causa que parecen alteradas sus bellas proporciones: 2.º los ángulos de la cornisa del pedestal, están muy expuestos á romperse; 3.º quando el pedestal está al raso se queda encima el agua llovediza que perjudica á la basa de la columna; 4.º si está arrimado al muro, ó a los pilares, resulta un conjunto de basa desiguales en planos diferentes; defecto sumamente ingrato á la vista, especialmente quando todo debe correr por un nivel; 5.º los pedestales angostan los intercolumnios por la parte de abaxo, donde cabalmente deben ser mas anchos. [...] En una palabra, los pedestales solo pueden servir para las estatuas, y quebranta las leyes del buen gusto el que las emplea para otros usos.[137]

Y sobre el origen del pedestal mismo, señala: «Los pedestales se han inventado solo por pobreza: quando no se halló piedra con que hacer columnas de competente altura, se apeló al recurso de plantarlas sobre zancos para suplir la altura que las faltaba; y con el mismo fin quando no ha bastado un pedestal, se han usado dos.»[138]

En resumen, la morfología del pedestal arquitectónico y de sus miembros constitutivos es configurada con arreglo a unas proporciones concretas determinadas por el orden a que correspondan: toscano, dórico, jónico, corintio o compuesto. Pero en la escultura las dimensiones del pedestal se conforman en función del espacio ocupado por la estatua o estatuas que soporta, y su altura en relación con el emplazamiento y su correcta visibilidad.

---

cornisa, sobre el qual se asienta un cuerpo para que esté á mayor altura. Distínguese de la basa en que esta es mas baxa, y solo sirve para dar asiento mas ancho á un cuerpo.» BAILS, Benito, *op. cit.*, p. XIII.

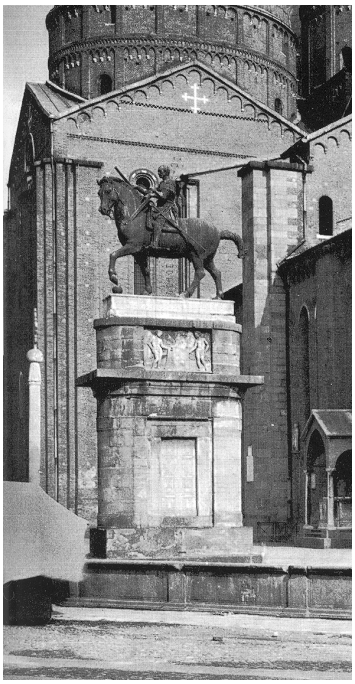
136 BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 628.

137 BAILS, Benito, *op. cit.*, pp. 714-715.

138 BAILS, Benito, *op. cit.*, p. 714.

I.2.4.2.2. El pedestal arquitectónico en el monumento público

A partir del Renacimiento surge en el dominio público un tipo de monumento que requiere un basamento urbano específico, ajeno en principio a la normativa arquitectónica. El *Monumento Gattamelata* (Erasmo da Narni) de Donatello, marca la transición espacial de la estatua del interior del edificio al espacio exterior. Fue concebido en principio como monumento funerario en el interior de una iglesia y finalmente situado en el exterior en la Plaza del Santo en Padua (1446-1447, bronce, alt. 340 cm),[139] es por ello considerado el primer monumento público urbano. Su basamento no imita los pedestales arquitectónicos aunque en él predominan las formas geométricas. Es concebido como un paralelepípedo de ángulos redondeados y dividido en dos partes. La parte inferior apoya en dos escalones, y consta de plinto, cuerpo, y una cornisa que separa esta parte de la superior. El segundo cuerpo más corto está rematado por una faja plana y coronada por un nuevo elemento prismático rectangular formado por dos planchas, más una estrecha moldura a manera de cornisa. El carácter funerario de su concepción original se denota en la parte inferior, mediante la imagen de las puertas de El Hades,[140] aunque en su estructura general recuerda los monumentos torriformes funerarios de civilizaciones arcaicas. Construido con sillares de piedra y mármol, presenta un relieve en el centro en el que se representan dos ángeles que muestran un escudo.[141] El basamento de este monumento constituye un eslabón real entre lo funerario y lo público, cuya analogía con la tumba, reafirma el triunfo del héroe sobre la muerte, razón última del monumento. El basamento constituye así una especie de intermediario entre la vida y la muerte, pero como ascenso a la vida eterna, y la consecución de la Fama póstuma.



Donatello, *Monumento Gattamelata* (1446-1447), Plaza del Santo, Padua

139 POPE-HENNESSY, John, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 97-98.

140 PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 85.

141 Los documentos relativos a este monumento se refieren a la construcción del pedestal (primero: 16 de mayo de 1447). «La estatua está colocada en un plinto de poco menos de ocho metros de altura, en cuyo frente figura la inscripción OPVS DONATELLI. FLO. A ambos lados del plinto hay relieves en mármol de amorcillos dolientes con trofeos militares (hoy sustituidos por copias). El lugar que ocupaba el monumento había sido antes el cementerio de la basílica del Santo, y se ha sugerido (Lanyi, Keller) que inicialmente se proyectó como una tumba. [...] Según Janson, 'el único elemento claro de significación mortuoria' está en las puertas del mausoleo de la base, que están relacionadas con las de la parte superior del monumento Brancacci y se derivan del mismo tipo de sarcófago clásico. Pueden encontrarse argumentos decisivos a favor de la primera de estas tesis en Fiocco, quien establece que los documentos sobre la base se refieren al '*pilastro della sepoltura di gattamelata*'.» POPE-HENNESSY, John, *op. cit.*, pp. 346, 347.



Andrea del Verrocchio, *Monumento Colleoni* (1480-1488), Campo di SS. Giovanni e Paolo, Venecia (Basamento: Alesandro Leopardo)

El basamento del *Monumento Colleoni* (1480-1488) de Andrea del Verrocchio situado en el Campo di SS. Giovanni e Paolo en Venecia fue diseñado por Alesandro Leopardi, el cual concibe un micro-edificio clásico en el que predomina la verticalidad. Su estructura está constituida por un podium escalonado y decorado con molduras que sustenta un cuerpo de columnas sobre pedestales arquitectónicos y un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y cornisa. Sobre él y en lugar del tejado, la estatua ecuestre sobre un plinto con moldura cóncava como elemento intermediario. El conjunto se halla rodeado por una verja que enmarca el espacio del monumento. La estructura recuerda en cierto modo a la estructura de los basamentos-baldaquino en los monumentos funerarios que veremos a continuación, aunque a diferencia de éstos, el espacio interior es ocupado por un macizo bloque paralelepípedo en lugar del sarcófago. Así podemos señalar que la forma de paralelepípedo que aparece asimismo en los sarcófagos y monumentos funerarios será la solución adoptada también en el basamento de la escultura pública monumental.

Un basamento singular es el que presenta la estatua de *Judit y Holofernes* (h. 1453-55) de Donatello, situada en la Piazza della Signoria, Florencia (bronce alt. con base 236 cm.), consistente en una base prismática triangular integrada en la propia escultura. Presenta balaustres de granito en los ángulos y relieves, como es habitual en los pedestales, que en este caso consisten en tres escenas de bacanal con danza de *putti*.[142] Sobre este basamento se sitúa un cojín sobre el que se encuentra sentado Holofernes, éste nos ofrece una imagen temprana del objeto representado como base, que además define una base doble. Esta solución de integración que implica asimismo una superposición será frecuente en el siglo XX, pero constituye una excepción en el Renacimiento. Este basamento se justifica desde el punto de vista semántico dado que desempeña la función de asiento de Holofernes cuyas piernas caen paralelas a la base triangular. Las tres caras de la base definen, además, las tres vistas principales que el escultor concibió en la obra con una vista principal, aquélla donde la cara del cojín y la cara de la base coinciden en línea. Este grupo fue cambiado de lugar en diversas ocasiones,[143] en principio pensado para coronar una fuente, estuvo en el jardín mediceo de San Marco, en la *Loggia dei Lanzi*, frente al *Palazzo dei Signoria*, y después se ha trasladado al *Palazzo*



Donatello, *Judit y Holofernes* (h. 1453-55), Piazza della Signoria, Florencia

142 Las escenas de bacanal, así como el mismo Holofernes, constituyen un símbolo de la lujuria y la soberbia. «Que estas interpretaciones estaban en la mente del artista cuando se proyectó la estatua lo demuestran los relieves orgiásticos de la base, que describen el primero de estos vicios, y también el medallón con un caballo encabritado que lleva Holofernes, identificado correctamente por Kauffmann como un emblema de la soberbia.» POPE-HENNESSY, John, *op. cit.*, p. 350. Sobre la iconografía del grupo, cfr., WIND, «Donatello's Judith: a Symbol of Sanctimonia» en *Journal of the Warburg Institute*, i, 1937-8, pp. 62-3.

143 Según E. H. Gombrich, estuvo en el palacio de los Médicis al igual que el *David*. El hecho de encargar estatuas en bronce de tamaño natural para un palacio privado podía acarrear críticas por vanagloria. Parece ser que por ello se acompañó a la *Judit* de un pareado latino atribuido a Piero, en el que se explica su significado como advertencia contra la Lujuria. GOMBRICH, E. H., *Norma y Forma*, Madrid, Alianza editorial, 1985, pp. 84-85.

Vecchio.[144] Este nomadismo indica todavía una movilidad propia de la estatua para los espacios privados, o sea, una ausencia de ese emplazamiento permanente que constituirá uno de los principios esenciales de la escultura monumental. La escultura durante el Renacimiento inicia un proceso de independencia respecto a sus antiguos marcos sobre todo del arquitectónico, que la llevará al espacio urbano y posteriormente al centro de la plaza.

Pero el basamento tipo pedestal regulado por los órdenes arquitectónicos, también aparece en el Renacimiento y el Manierismo, y así podemos verlo en la Piazza della Signoria (Florencia), en la base del grupo de *Hércules y Caco* de Baccio Bandinelli (1533), y en *El rapto de la Sabina* por Giovanni Bologna (1582) en la Loggia dei Lanzi. En ambos casos la estructura del pedestal consta de zócalo (o plinto), basa moldurada, neto (o dado) y cornisa igualmente moldurada. En el neto se colocan como es norma habitual motivos figurativos. En el pedestal de *Hércules y Caco* se sitúan hermes focomélicos[145] y marcos rehundidos a los lados. Luciana Müller Profumo sugiere que estos motivos de hermes son fruto de la libre elaboración de los talleres artesanos no sujetos a las exigencias de los comitentes.[146] O bien se representan bajorrelieves, como en el pedestal de *El rapto de la Sabina* en su cara frontal, en el que aparecen varios raptos con un fondo arquitectónico (1582, bronce, 75 × 90 cm.). Estos relieves colocados en el neto de los pedestales aclaran o complementan la iconografía de la estatua o grupo que sustentan y, por tanto, desempeñan una función más relevante que la puramente decorativa, con frecuencia atribuida a la figuración de los basamentos. Una pieza intermedia se sitúa entre el pedestal y la estatua, encima de la cornisa. Habitualmente se trata de un plinto geométrico cuadrangular del mismo ancho que el neto, en ocasiones rematado por una moldura cóncava, como en el de *El rapto de la Sabina*. En cambio, en la obra de Bandinelli, el plinto es figurado imitando roca, con cabezas de animales enfurecidos en los ángulos: león, jabalí, can... Esta pieza presenta un motivo peculiar que se funda en una imitación directa de la naturaleza salvaje propia del Manierismo; y que se convertirá en un tema característico, tanto en la escultura como en la arquitectura, en conexión con el gusto por las formas extravagantes y fantásticas, así como con el orden rústico. Este tipo de motivos rocosos y fantásticos podían verse



Baccio Bandinelli, *Hércules y Caco* (1533) Piazza della Signoria, Florencia



Giovanni Bologna, *El rapto de la Sabina* (1582), Loggia dei Lanzi, Florencia

144 POPE-HENNESSY, John, *op, cit.*, p. 349

145 «El torso del hermes termina en dos cartelas también de origen septentrional que son semejantes en su forma abarquillada a las introducidas por Riccio en la parte inferior de la tumba Trombetta al Santo de Padua y que Bambaja retoma en el diseño de un blasón.» MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, «Ensayos arte», Madrid, ediciones Cátedra., 1985, p. 232.

146 MÜLLER PROFUMO, Luciana, *op cit.*, pp. 232, 235.







Benvenuto Cellini, *Perseo* (1554), Loggia dei Lanzi (Florencia), detalles del basamento

en tratados de arquitectura como los de Serlio y de Dietterlin[147] en ilustraciones que de alguna manera pudieron contribuir a su difusión. En la escultura este plinto pretende una integración con la estatua dado que representa el suelo, el plano horizontal, aunque es una pieza independiente que funciona como elemento de transición entre el pedestal y la estatua.

Un caso excepcional de basamento puede verse en la misma Loggia dei Lanzi (Florencia) en el basamento del *Perseo* de Benvenuto Cellini. Encargo de Cosme I en 1545, se erige en 1554. En él podemos contemplar la escultura como base de escultura. Si bien pudiera parecer paradójico considerar la identidad basamento-escultura en una obra del pasado, al ser un concepto que presuponíamos manifiesto sólo en la escultura contemporánea, esta obra presenta en germen las ideas desencadenadas con posterioridad. Se trata de un elevado basamento prismático, que se aleja de los pedestales arquitectónicos, puesto que en sus cuatro caras presenta hornacinas con esculturas exentas de bronce (*Júpiter*, *Mercurio*, *Minerva* y *Danae*) y con hermes femeninos de piedra situados en los ángulos. Constituye una especie de arquitectura creada como fondo donde situar las estatuas exentas dentro de nichos adecuados. El interés manifiesto de Cellini por este basamento, como relata en su autobiografía, la coloca a la altura de la estatua que sostiene:

> -[Habla la duquesa:] No quiero que estas figuritas vayan a perderse en el pedestal que hay en la plaza, donde estarían expuestas a que las estropearan; deseo, en vez de eso, que me las pongas en una de mis habitaciones, donde estarán guardadas con el respeto que merece su extraordinaria belleza.
> Me opuse a esto dando muchas razones, y al ver que estaba resuelta a que no las pusiera en el pedestal donde se hallan, esperé al día siguiente, me fuí a palacio a las ventidós horas, y al saber que los duques habían salido a caballo, como tenía preparado ya el pedestal mandé llevar las figuritas y en él las emplomé, como habían de quedar.[148]

De esas palabras que Cellini pone en boca de la duquesa y de las suyas propias en su autobiografía, podemos deducir la importancia que para el escultor tenían estas estatuas. Pese a formar parte de un pedestal no las consideraba piezas menores o simple decoración, como hubiera sido para sus contemporáneos. Su original visión de este basamento-escultura y su elaborada factura se explica por el incipiente estilo manierista y por su oficio de escultor-orfebre, que le conducen a una ejecución en extremo cuidada, y cargada de detalles con adornos propios de

147 Cfr. DIETTERLIN (GRAPP, Wendel), *Architectura von Auszutheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit*, Nuremberg, Pauluss Furst, 1598.

148 CELLINI, Benvenuto, *Mi vida,* «La novela de los grandes hombres», (Colección de los «grandes hombres»), Madrid, M. Aguilar Editor, 1930, Libro II, cap. XIII, p. 429.

orfebrería: guirnaldas, hermes, máscaras y bucráneos.[149] Un bajorrelieve convencional, titulado *Andrómeda encadenada a la roca*, es situado bajo el pedestal en el zócalo o grada de la *Loggia* para completar la iconografía de la obra.[150]

A partir del Manierismo la mayoría de los basamentos siguen la tipología de pedestal arquitectónico. El tipo de monumento más frecuente es el monumento ecuestre empleado para ensalzar a los mandatarios políticos.[151] Los basamentos se configuran como pedestal paralelepípedo con zócalo, basa, neto y cornisa, ya respondan al esquema estrictamente geométrico de éste o presenten curvaturas en las caras laterales dando lugar a un pedestal de tipo ovalado. Estas ligeras variaciones respecto al esquema arquitectónico no afectan a la concepción general geométrico-inorgánica. Forman asimismo parte del pedestal los bajorrelieves e inscripciones situados en el neto, que complementan la semántica del monumento, y representan respecto a la estatua ecuestre un nivel jerárquico inferior en el plano físico, tanto material como espacial, pero de elevado valor informativo. Suelen completarse con motivos decorativos como cartelas, máscaras de animales y escudos. Es el caso del basamento de la *Estatua ecuestre de Cosme I de Médicis*, gran duque de Toscana (1581-1594) por Giovanni Bologna situado en la Piazza della Signoria (Florencia), el cual sigue el tipo ovalado diseñado por Miguel Ángel para la estatua ecuestre de Marco Aurelio en la Piazza del Campidoglio (Roma); y se constituirá como modelo a imitar en otros pedestales de monumentos ecuestres, tales como el de *Ranuccio Farnesio* (1612-1620) de Francesco Mochi en la plaza Cavalli (Piacenza). Este último basamento difiere de los anteriores en el añadido de un bloque de superficies planas en las caras laterales, junto al más exterior de sección curva convexa. Además, aparecen angelotes, unos sentados en los ángulos de la basa y otros enlazan el neto y la cornisa a modo de ménsulas.[152]



Giovanni Bologna, *Estatua ecuestre de Cosme I de Médicis* (1581-1594), Piazza della Signoria, Florencia

Durante el Barroco continúa la promoción del monumento real ya que los estados modernos favorecen el

149 CHECA CREMADES, Fernando, «El sentido de la técnica en la obra de Benvenuto Cellini», en CELLINI, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura,* «Fuentes de arte» [8], Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 12.

150 Para un análisis detallado de la iconografía de este basamento, cfr. POPE-HENNESSY, John, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985, pp. 163-185.

151 Plinio relata su popularidad desde la Antigüedad: «[19] En todo caso, las estatuas ecuestres tienen gran aceptación en Roma, siguiendo, sin duda, el ejemplo de los griegos. Pero éstos sólo se las dedicaban a los jinetes vencedores en los juegos sagrados, y después también a los ganadores de las carreras de carros de dos y cuatro caballos; de ahí proceden asimismo nuestros carros en las estatuas de los triunfadores. Más tarde, y sólo a partir del divino Augusto, también se extendieron a los de carros tirados por seis caballos o por elefante. / [20] Igualmente reciente es el honor de la estatua sobre una biga para los magistrados que durante su magistratura habían dado la vuelta al circo en carro». PLINIO EL VIEJO, *Textos de Historia del Arte,* «La balsa de la Medusa» 13, Clásicos, Madrid, Visor Dis., 1988, libro 34, p. 38.

152 En época renacentista y en el ámbito funerario, destacan por su elaboración, junto a estos pedestales urbanos, los basamentos de la tumba del corazón situado en urnas monumentales. Este tipo de urnas reflejan un nuevo concepto funerario que tiene lugar en Francia desde la época medieval, entre los nobles y los monarcas franceses que enterraban por separado el cuerpo y las entrañas extirpadas antes del embalsamamiento. Ello da lugar a una tumba del cuerpo y una tumba de las entrañas. El culto al individuo se vislumbra en los majestuosos basamentos de estas piezas que, en algunos casos, como la *Urna del corazón de Francisco I* (1550-1556, París, Saint-Denis) por Pierre Bontemps semejan la estructura de pedestal de tipo arquitectónico. En este monumento el basamento está constituido por un zócalo y basa moldurada, el neto con relieves enmarcados por cartelas e inscripciones en cada una de las caras, y como remate la cornisa moldurada. Sobre la iconografía de esta urna, cfr., PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 88.



Felipe IV (1640), plaza de Oriente, Madrid

monumento cívico, y la estatua real sale de las iglesias y los palacios para instalarse en la calle. Destaca sobre todo el papel urbanístico que jugará el basamento del monumento, centrando ejes de perspectivas, centros de plazas, etc. Este basamento monumental presenta una estructura que deriva del pedestal arquitectónico tradicional: una parte inferior que consta generalmente de varias piezas o bloques prismáticos, decorados con molduras que marcan las transiciones de unas piezas a otras, lo cual les proporciona el aspecto de pedestales superpuestos; un cuerpo central de dimensiones más pequeñas a modo de neto; y un entablamento final decorado con frisos y cornisas.

En España, sin embargo, durante el siglo XVII, el basamento de tipo pedestal utilizado era de formas sencillas con una estructura arquitectónica simple: zócalo, basa, neto y cornisa, aunque de proporciones cambiantes respecto al modelo arquitectónico; y con relieves y dedicatorias en los laterales del neto,[153] como son, por ejemplo, los basamentos de las estatuas ecuestres de Felipe III (1616, plaza Mayor, Madrid) y Felipe IV (1640, plaza de Oriente, Madrid). Mientras que, en Francia, durante los siglos XVII y XVIII, la estructura arquitectónica básica aparece modificada con esculturas en bronce sentadas en los ángulos de la basa o del zócalo en el nivel inferior de los pedestales. En el siglo XVII, estas imágenes, encaminadas a reforzar la semántica de la estatua ecuestre, representan esclavos encadenados y enemigos sometidos, que contribuyen a fortificar el poder monárquico legitimado en la transmisión divina, y fundado en la sumisión de sus súbditos. Ejemplares paradigmáticos de este tipo de basamento y estructura son el del *monumento ecuestre de Enrique IV* en el Pont-Neuf de París (1614) comenzado por Giovanni Bologna y terminado por Pietro Tacca, y el del *monumento de Fernando I de Médicis* (Piazza della Darsena, Livorno, 1624) realizado por Giovanni Bandini, cuyo basamento es de Pietro Tacca (1577-1640). El *monumento de Enrique IV* es el primero que se erige en París a un monarca. El paralelepípedo aparece multiplicado en su estructura y limitado por molduras. El conjunto está situado sobre dos escalones, sobre los cuales se erige un ancho basamento con estructura arquitectónica: basa, neto estrecho y cornisa que acoge estatuas en bronce de esclavos jóvenes encadenados con trofeos bélicos a los pies en los ángulos, que simbolizan las cuatro esquinas del mundo.[154] Encima se sitúa un pedestal prismático rectangular con zócalo y basa con molduras; el neto presenta relieves en la cara más ancha e inscripción en la cara más corta, pero además, elementos vegetales recorren el neto y adornan sus ángulos hasta



Giovanni Bologna y Pietro Tacca, *Monumento de Enrique IV* (1614), Pont-Neuf, París

153 SALVADOR, Mª del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, calles y jardines públicos (1875-1936),* Madrid, Alpuerto, 1990, p. 54.

154 Los cuatro esclavos son de Pierre Franqueville y fueron terminados por su yerno Francesco Bordoni. Cfr. HARGROVE, June, *Les statues de Paris. La representation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris, Fonds Mercator-Albin Michel, 1989, p. 11.

la cornisa, donde acaban en un escudo sostenido por niños; y, por último, la cornisa moldurada y sobre ella un plinto de moldura cóncava. El conjunto adquiere una configuración piramidal fruto de la superposición de piezas que van disminuyendo en tamaño conforme se acentúa la elevación. Los esclavos del pedestal al contrario que el resto del monumento sobrevivieron a la Revolución Francesa.



Andreas Schlüter, *Monumento ecuestre del gran elector (Federico Guillermo I),* 1703-1708, Berlín

Este modelo de basamento se difundirá por toda Europa, aunque su estructura-tipo puede presentar elementos añadidos que difieren de unos monumentos a otros, normalmente en los detalles decorativos. El *Monumento ecuestre del gran elector (Federico Guillermo I)* de Andreas Schlüter en el palacio de Charlottenburg (Berlín, 1703-1708), presenta un basamento que corresponde al tipo belicoso del XVII, marcado por el absolutismo monárquico, y su estructura responde al modelo paralelepípedo de una sola unidad sobre podio escalonado, es decir, de pedestal arquitectónico con zócalo, neto con pequeña basa y cornisa. No obstante, la rigidez geométrica se ve matizada por las desviaciones respecto al esquema clásico como son las volutas-ménsulas de los ángulos y las superficies curvas de neto y cornisa. El zócalo muestra asimismo una variación que consiste en el añadido de bloques salientes que se justifica funcionalmente como alojamiento de las estatuas de los esclavos.

Pese a que la finalidad es la misma, glorificar la monarquía, entre los monumentos del XVII y del XVIII existen diferencias significativas que se reflejan en la iconografía representada en sus basamentos: los esclavos encadenados y enemigos sometidos son sustituidos por virtudes y alegorías del buen gobierno, en un intento de legitimar el absolutismo mediante una imagen benefactora y paternal de la figura real. El valor semántico de estas unidades icónicas del basamento nos permite, por tanto, una diferenciación histórica dado que es reflejo de las ideas políticas e ideológicas de la época. De este tipo es el basamento del *Monumento ecuestre de Luis XV* de Edme Bouchardon (Bronce, 1748-1758) destruido en 1792, aunque se conoce a través de grabados y reproducciones.[155] Se trata de un basamento de una sola unidad paralelepípeda cuya estructura responde al pedestal arquitectónico, pero cuya pieza de transición a la estatua está constituida por un zócalo moldurado que eleva la estatua aún más, y consta de plinto, toro decorado, filete, caveto y plinto. Esta pieza presenta reminiscencias funerarias dado que recuerda las tapas de sarcófagos decoradas con guirnaldas y máscaras de león (símbolo de la realeza) y asimismo recuerda a la parte superior de los altares romanos. La analogía entre pedestal y altar



Edme Bouchardon, *Monumento ecuestre de Luis XV* (1748-1758)

[155] Edme Bouchardon (1698-1762) *Estatua ecuestre de Luis XV colocada sobre su pedestal.* Grabado de: *Cahier d'illustrations concernant la Statue équestre de Louis XV* por P.-J. Mariette. París, Bibliothèque Nationale.

no es sólo simbólica y formal, sino también funcional, pues, el pedestal sacraliza las imágenes que sostiene.[156] Destacan sobre todo, en los ángulos del neto, las personificaciones de las virtudes del rey que fueron ejecutadas por Pigalle,[157] y que sostienen simbólicamente la cornisa: son la *Fuerza*, la *Justicia*, la *Prudencia* y la *Paz*. Su función de sustentación no es física sino estética o plástica, es decir, se trata de una simulación tectónica. En la época estas cariátides inspiraron el siguiente refrán: «Les vertus sont à pied, le vice est à cheval».[158]

> Toutes ces sculptures étaient des symboles de la hiérarchie dynastique dans une monarchie absolue de droit divin. Elles étaient érigées sur des piédestaux-autels, hors d'atteinte des sujets, comme des substituts royaux destinés à perpétuer la toute-puissance du trône. En ce sens, elles sont l'antithèse de statues de personnages honorés pour leurs actes ou leurs talents. Mais, en tant que statues-portraits élevées sur un piédestal et offertes à l'adulation publique, elles sont les antécédents directs de celles consacrées au mérite et qui allaient prospérer après la destruction des bronzes royaux.
> La prééminence de la statue royale, qui représentait un droit divin héréditaire, retarda l'application de ce même concept aux hommes de génie.[159]

La erección de estatuas reales se convierte en un fenómeno generalizado al resto de las provincias francesas y del mundo occidental, ya sean ecuestres o pedestres. Pero será el siglo XIX el más prolífico en relación con la escultura pública monumental. El monumento del siglo XIX en cuanto sistema presenta idéntica estructura a los monumentos anteriores: basamento y estatua. Durante la primera mitad del siglo, se dedican a las glorias históricas y se inicia asimismo el monumento honorífico a los ciudadanos contemporáneos ilustres por sus trabajos científicos o sus virtudes, que se convertirá en el gran protagonista del siglo.[160] Podría decirse que se produce una situación de cierta democratización o liberalización de la estatua objeto de homenaje ya que se ensalza al individuo por sí mismo, por su valía ejemplar, y no por atributos impuestos desde el exterior o heredados.[161]

Desde el punto de vista morfológico, confluyen en el monumento público del siglo XIX todos los tipos de basamentos históricos anteriores. Pero podemos señalar la existencia de dos tendencias básicas: una que implica un gran desarrollo del basamento

---

156 Cfr., a propósito la comparación entre pedestal y altar o arula realizada por Diego de Sagredo en *Medidas del romano* (1526).

157 HARGROVE, June, *op. cit.,* 1989, p. 12.

158 «Las virtudes van a pie, el vicio a caballo», HARGROVE, June, *op. cit.*, p. 16.

159 «Todas estas esculturas son símbolos de la jerarquía dinástica en una monarquía absoluta por derecho divino. Son erigidas sobre pedestales-altares, fuera del alcance de los súbditos, como sustitutos reales destinados a perpetuar el todopoderoso trono. En este sentido, son la antítesis de las estatuas de personajes honrados por sus actos y sus talentos. Pero, como estatuas-retratos elevadas sobre un pedestal y ofrecidas a la adulación pública, son los antecedentes directos de aquéllas consagradas al mérito y que iban a prosperar después de la destrucción de los bronces reales. / La preeminencia de la estatua real, que representa un derecho divino hereditario, retrasó la aplicación de este mismo concepto a los hombres de genio.» HARGROVE, June, *op. cit.*, p. 12.

160 En Francia, a partir de 1830 ó 1840 se produce un desdoblamiento del monumento en público y funerario dedicados a un mismo personaje. Los monumentos públicos se sitúan en lugares públicos como plazas, los funerarios en espacios cerrados como iglesias o abiertos (semipúblicos) como los cementerios. LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, «La escultura bajo Luis Felipe», en AA. VV., *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, «Historia de un arte», Barcelona, Carroggio, S. A., 1986, pp. 44-45.

161 Las clasificaciones semánticas de monumentos públicos han sido habituales. Podemos destacar las establecidas por M. Agulhon (monumentos utilitarios u honoríficos puros, religiosos, políticos, alegóricos, a los grandes hombres) y por Antoine Prost (monumentos cívicos, patrióticos o funerarios. Cfr. AGULHON, Maurice, «La 'statuomanie' et l'histoire», *Ethnologie française*, 1978, pp. 145-172 ; PROST, Antoine, «Les monuments aux morts», en *Les lieux de mémoire*, vol. I, Paris, Gallimard (dirección Pierre Nora), 1984. O también clasificaciones tipológicas como la de Mª del Socorro Salvador: el monumento funerario, la lápida, el busto, la estatua (ecuestre, sedente o erguida). Cfr., SALVADOR, Mª del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, p. 214. Juan José Martín González amplía esta clasificación y determina algunos tipos formales más: el monolito, el obelisco, la columna, el arco de triunfo, la pilastra acanalada, el pedestal, el nicho, la cruz. Y desde el punto de vista de la figura: expone diferentes tipos según se trate de una estatua de pie, de un busto, de una estatua ecuestre, o estatuario de grupo, la fuente, la lápida, monumentos que funden elementos de sustentación y figuración. Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Valladolid, 1996.

y su concreción fundamentalmente como estructura piramidal, y otra que constituye la tendencia contraria y que tiende a la minimización del basamento arquitectónico.

Dentro de la primera tendencia el basamento puede presentar, de un lado, un solo cuerpo o unidad modular, es decir, un pedestal arquitectónico estricto (zócalo, basa, neto y cornisa), que puede ser, o bien paralelepípedo, en ocasiones con las aristas achaflanadas o romas, o bien cilíndrico. Este pedestal pueden variar de un ejemplar a otro en las dimensiones de altura y anchura en función de la estatua que soporta y asimismo en las molduras particulares que conforman las partes constituyentes mencionadas, aspecto éste, que no presenta novedad alguna, dado que la alteración en las molduras se contemplaba ya en los primeros tratados renacentistas de arquitectura. A este tipo responden en Francia los pedestales de monumentos de monarcas que serán restituidos durante el siglo XIX y que habían sido derribadas durante la revolución. Son, entre otros, los basamentos de *Enrique IV* de François-Frédéric Lemot (1816) en el Pont-Neuf, o el de la *Estatua ecuestre de Luis XIV* (1816-1822) en la place des Victoires por François-Joseph Bosio, ambos en París.

Este tipo es frecuente también en el monumento francés a los grandes hombres. Es el caso, por ejemplo, del *Monumento a Pasteur* (1896-1904) de Alexandre Falguière en el que un pedestal arquitectónico[162] constituye el centro compositivo, alrededor del cual se desarrolla un gran despliegue escenográfico figurativo. La principal novedad la constituyen las estatuas del pedestal, que construidas en la misma escala del homenajeado, abandonan el plano de relieve donde se encontraban habitualmente consignadas y sobresalen casi exentas desbordando el marco rectangular del neto. Así, las alegorías y los relieves narrativos convencionales se fusionan en este basamento colocándose ahora al mismo nivel físico y conceptual. Junto a la representación de la Muerte se sitúan una madre que implora a Pasteur la salvación de su hija y escenas bucólicas cotidianas que impregnan la obra de conceptos más democráticos.[163] Falguière, además, imaginó la figura de la Fama alada coronando a Pasteur tal como aparece en un boceto en arcilla, elevando así la alegoría al nivel del homenajeado, pero será suprimida después de la muerte del escultor. Este pedestal representa un paso hacia la concepción exenta de esta semántica complementaria y la subsiguiente minimización del basamento arquitectónico. En cualquier caso, como señala Catherine Chevillot: «…le type



Alexandre Falguière, *Monumento a Pasteur* (1896-1904)

[162] El zócalo del pedestal tradicional se fragmenta en esta obra con molduras: plinto, filete o listel y caveto. Sobre él la basa: toro, filete, caveto y plinto; y cornisa compuesta de doble filete, cuarto bocel (o toro), alero, talón, y filete o plinto estrecho.

[163] Cfr. HARGROVE, June, *op. cit.*, p. 217.



Léopold Morice, *Monumento a la République* (1879-1883), París

modulaire, […] souligne fortement les séparations sol-socle (base) y socle-sculpture (corniche).»[164]

De otro lado, y con mayor asiduidad se crean complejas estructuras que proceden de la combinación de varias unidades geométricas. Estas unidades conforman un basamento de estructura piramidal, que consiste básicamente en una superposición o multiplicación de varios cuerpos o pedestales separados por molduras decorativas, y que asientan en un cuerpo escalonado en su parte inferior. Como resultado de dicha superposición, el basamento se convierte en un todo fragmentado.[165] Desde el punto de vista semántico representa una amplia base alegórica e informativa que sustenta y legitima, la cúspide o vértice, es decir, la estatua. Y su desarrollo del basamento va ligado a la necesidad de otorgar a la obra la altura acorde con la idea de monumentalidad que requiere el monumento. Este esquema visual piramidal responde, además, a la idea trascendente de permanencia, e intemporalidad, así como de sacralidad y elevación que podemos conectar simbólicamente con las pirámides-tumbas de Egipto.

Gran parte del siglo estará dominado por este tipo de compleja estructura de pedestales superpuestos, al que responde el *Monumento a la République* (1879-1883) de Léopold Morice, de planta circular que ocupa el centro de la plaza del mismo nombre en París. Su basamento consta de tres cuerpos o pedestales superpuestos que estructuran una forma piramidal triangular cuyos ángulos están definidos por las alegorías de las Virtudes republicanas: *Libertad*, *Igualdad* y *Fraternidad*. Los tres cuerpos de planta circular están separados por dos cornisas. El cuerpo inferior presenta un resalte plano que aloja un león y una urna que simbolizan el «Sufragio universal». El cuerpo inferior, situado sobre un podio de tres escalones, consta de zócalo, basa moldurada, neto rodeado por relieves rectangulares en bronce donde se representan los episodios revolucionarios más importantes, y por último, cornisa moldurada. El cuerpo intermedio consta de: basa moldurada, neto y cornisa. De la basa sobresalen tres apéndices usados como peanas que enmarcan el espacio de las Virtudes, adosadas al neto, y sobre ellas, bajo la cornisa se sitúan las inscripciones que las identifican. Otra inscripción se dispone en la cara frontal del neto: «A LA /GLOIRE / DE LA / REPUBLIQUE / FRANCAISE / LA / VILLE DE PARIS / 1883», y encima partiendo de la cornisa



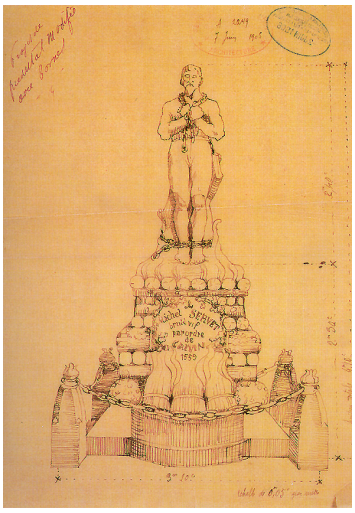
Thomas Brock, *The Victoria Memorial* (1901/1911), Londres, el «Mall»

164 «…el tipo modular, [...] subraya fuertemente las separaciones suelo-zócalo (basa) y zócalo-escultura (cornisa).» CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 251.

165 Antecedentes de esta estructura piramidal podemos ver desde el siglo XVI en otro tipo de obras de mobiliario urbano como son las fuentes. Este basamento compuesto por diversos cuerpos separados por molduras aparece en la *Fuente de Neptuno* de Giovanni Bologna (Piazza Nettuno, Bolonia, 1563-1567). Esta estructura será empleada por sus discípulos en las fuentes manieristas de Augsburgo, como es el caso de *Fuente de Hércules y la Hidra* (1596-1602) por Adriaen de Vries (Maximilianstrasse), que representa la alegoría de la virtud y presenta ninfas en el pedestal. Cfr., BRESC-BAUTIER, Geneviève, «El manierismo» en CEYSSON, Bernard; et al., *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, «Historia de un Arte», Barcelona, Carroggio, S. A. de Ediciones, 1987, p. 131.

jónica, un escudo. El cuerpo superior, también de planta circular, tiene basa, neto cóncavo que adopta la forma de caveto, con decoración de guirnaldas, y cornisa moldurada de diámetro inferior a la basa. Varias molduras superpuestas cuyos diámetros van disminuyendo hacia arriba acogen la estatua de *Marianne* que corona el conjunto.

Dentro de este tipo de pedestales superpuestos el basamento puede adquirir la estructura de un micro-edificio, como en *The Victoria Memorial* (1901/1911, Londres, el «Mall») de Thomas Brock (escultor) frente al Buckingham Palace. Consta de dos niveles de pedestales sobre un podio con escalinata. El pedestal superior presenta una estructura compleja, es un micro-edificio con pilastras, arcos de medio punto y entablamento. Pero lo que nos interesa resaltar es que la figura central homenajeada, la reina entronizada en mármol, no se sitúa en la cúspide como es habitual en el monumento tradicional, sino sobre el primer nivel del pedestal cuyo fondo es una hornacina renacentista. Éste es el mismo nivel en que se encuentran las estatuas secundarias alegóricas en las otras tres caras del pedestal, a la izquierda la *Verdad*, a la derecha la *Justicia*, detrás la *Maternidad*.[166] La estatua protagonista desciende hasta el nivel de las virtudes para acercarse en cierto grado más a lo humano que a lo divino, pese a su condición de personaje de la realeza. Y es sustituida sobre el basamento por una *Victoria* alada colocada en precario equilibrio sobre una esfera que funciona como base interna y que provoca inestabilidad y ligereza.



Jean Baffier, *Monumento a Michel Servet* (1900) plaza Ferdinand Brunot, París

La segunda modalidad en la configuración del monumento público a que hacíamos referencia tiende a la minimización del pedestal arquitectónico parejo a una profusión de estatuas secundarias situadas en el nivel del basamento. Por lo general, la estructura es más compleja que en el grupo anterior debido a las diferentes relaciones que se producen entre el pedestal, cuando existe, y las figuraciones complementarias. Éstas se encuentran más cercanas al espectador, dando lugar a una identificación mayor entre las estatuas y el ciudadano corriente. Este espectador puede llegar a aparecer representado junto a las figuras alegóricas como personajes de una misma realidad. En consecuencia, surgirán nuevos tipos de basamentos que representan diversos grados de lo que hemos denominado fusión entre escultura y basamento.



Julio González Pola, *Monumento al General Vara del Rey y Héroes del Caney* (1915) Madrid

Un primer grado de fusión aparece encarnado en aquellos monumentos que aunque presentan pedestal arquitectónico introducen un nuevo elemento o unidad de transición y sostén a la estatua, que ostenta un significado o semántica específica en relación con el homenajeado. Este elemento representa de

[166] Sobre las críticas de la época a este monumento y la decadencia y agotamiento que representaba, cfr., BEATTIE, Susan, *The New Sculpture*, New Haven & London, Yale University Press, 1983, p. 230.



Agustín Querol Subirats, *Monumento a Quevedo* (1902) Madrid

manera naturalista algún aspecto de la conmemoración, como el basamento proyectado por Jean Baffier para el *monumento a Michel Servet* (1900, París, plaza Ferdinand Brunot) que consiste en la representación de la hoguera sobre la que fue atado y quemado vivo, aunque finalmente fue simplificado en el basamento definitivo; o el basamento del *monumento al General Vara del Rey y Héroes del Caney* (Madrid, 1915)[167] de Julio González Pola, que consta de un cuerpo tronco-piramidal, sin las molduras propias del pedestal arquitectónico, en cuya parte superior muestra una base rocosa. Esta pieza, originariamente de mayor altura, representa el terreno real de la escena conmemorada: el campo de batalla, que de esta manera adquiere sentido incorporándose a la parte escultórica del monumento.

Dentro de este tipo que tiende a la fusión entre escultura y basamento otro grado viene representado por aquellos monumentos en los que, aún partiendo de una concepción tradicional, la figuración ocupa gran parte del basamento, como el *Monumento a Quevedo* (1902, Madrid) de Agustín Querol Subirats. En él domina la línea curva de estilo modernista, con un zócalo recubierto con decoración vegetal, y un neto con figuras alegóricas en altorrelieve que representan *La Sátira*, *La Poesía*, *La Historia*, y *La Prosa*,[168] en escenas interrelacionadas que enmascaran y suavizan la estructura arquitectónica de pedestal. O también podemos mencionar el *Monumento a Claude Lorrain (Claude Gellée)* (1892) de Auguste Rodin (jardines de Pépinière, Nancy), que mantiene el pedestal prismático pero de él emergen los caballos de Apolo desbordando el espacio del neto.[169] En la maqueta de este monumento las figuras no estaban adosadas, no rodeaban totalmente el pedestal, sino que salían materialmente de él, como señala Judith Cladel que era la intención de Rodin: «...separándolos más aún del mármol de donde él había querido hacerlos surgir, tal como imaginaba como poeta que era, que el tiro divino emergiera de la nubes.»,[170] pero la opinión pública no aceptó con agrado este pedestal que presentaba novedades en relación con la costumbre y Rodin se vio obligado a modificar los caballos. El escultor los había concebido junto al carro del sol como escultura fusionada con el basamento, por ello representa un estado intermedio hacia las tres dimensiones de los antiguos relieves secundarios alegóricos y narrativos, e



Auguste Rodin, *Monumento a Claude Lorrain (Claude Gellée)* (1892) jardines de Pépinière, Nancy

167 Cfr. SALVADOR, Mª del Socorro, *op. cit.*, p. 303-4.

168 SALVADOR, Mª del Socorro, *op. cit.*, p. 214.

169 Dicho pedestal fue adaptado por Rodin al estilo Luis XIV en armonía con las arquitecturas del siglo XVIII de Nancy. «Hay una aparición como comentario a este movimiento encantador: los caballos de Apolo surgiendo del basamento de piedra y lanzados por la mano del joven dios quien, como ellos mismos, embriágase de espacio y de vida extendiendo la luz sobre la tierra...» CLADEL, Judith, *Rodin. Su vida gloriosa, su vida desconocida*, «La estrella del mar», Barcelona, editorial Ibérica, S.A. 1954, pp. 194-195.

170 CLADEL, Judith, *op. cit.*, p. 196.

indican la incipiente «esculturización» del pedestal.[171] Este primer grado de fusión escultura-basamento responde por lo general al tipo denominado por Catherine Chevillot: «Support avec composition débordante, ou la déclinaison du socle»,[172] que concluirá con la eliminación del pedestal arquitectónico o de cualquier tipo de basamento.

171 «…les compositions débordantes, qui sont à elles-mêmes leur propre support, gomment plus ou moins l'effet sacralisateur du socle», [«…las composiciones desbordantes, que son ellas mismas su propio soporte, borran más o menos el efecto sacralizador del zócalo»], CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en *op. cit.*, p. 251.

172 «Soporte con composición desbordante, o declinación del zócalo», CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en *op. cit.*, p. 243.

I.2.4.3. La escultura como basamento

> Puede ser usted el más despreocupado de los hombres, el más desdichado o el más mediocre, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante algunos minutos y le ordena, en el nombre del pasado, que piense en las cosas que no son de la tierra.
> Tal es el papel divino de la escultura...
>
> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*

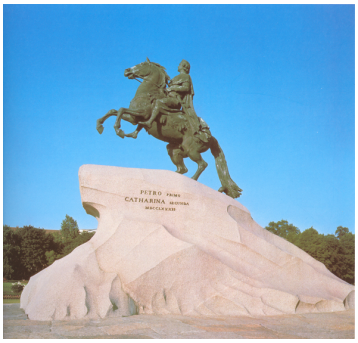
Dentro del sistema monumento, también la escultura misma puede funcionar como basamento monumental. La erección de estatuas reales (ecuestres o pedestres) se convierte en un fenómeno generalizado del arte occidental, a partir del Barroco y hasta la Edad Contemporánea y dentro de este ámbito, podemos observar una serie de ejemplos tempranos de «esculturización» del basamento. Nos interesa destacar sobre todo, el *Monumento ecuestre a Pedro el Grande* de Etienne-Maurice Falconet (bronce, 1782, San Petersburgo, Plaza de los Decembristas) donde la morfología del pedestal monumental tradicional es modificada drásticamente. Este monumento, encargo de Catalina II, plantea así una nueva solución a la cuestión del basamento monumental al adoptar uno que no es arquitectónico, sino un roquedal tallado en granito, es decir, se trata de un basamento-escultura que utiliza como referente la roca natural y, por tanto, puede decirse que la escultura se ha situado en el lugar del basamento. Esta figuración de la base repercute en el aspecto semántico ya que de esta manera el basamento queda ligado temáticamente en un todo compositivo con la estatua.[173] Parece ser que es Diderot quien propone a Falconet la idea para este basamento, basada en un proyecto de Le Brun para una estatua ecuestre de Luis XIV, conocido por algunos dibujos.[174]

> Mostrad a vuestro héroe subiendo por la inclinada roca que le sirve de base y acosando a la barbarie que se halla ante él. Haced que salgan chorros de agua de las grietas de la roca, agua que recogeréis en un estanque rústico y con aspecto de estado natural... Que la barbarie lleve el cabello a medias suelto y a medias trenzado, y el cuerpo cubierto por una piel de animal, y que aparezca volviendo su desencajada mirada hacia vuestro héroe y amenazándole… A un lado del monumento me gustaría ver al Amor del Pueblo, levantando los brazos hacia el legislador y siguiéndole con los ojos al tiempo que le dirige fervientes bendiciones. Al otro lado debería estar el Símbolo de la Nación, descansando en el suelo y disfrutando apaciblemente del bienestar, el descanso y la seguridad. Colocadas estas figuras entre la masa de piedra inclinada que rodeará el

[173] En este sentido comenta Yuri M. Lotman la inserción del basamento, el cual pertenece al dominio del no texto, en el texto del monumento mediante el uso de la roca en la estatua de Pedro I. Cfr. LOTMAN, Yuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 101-102.

[174] WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, «Alianza Forma» 8, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 247.

estanque, formarán con lo demás un todo sublime y ofrecerán un interesante espectáculo desde todos los lados.[175]



Etienne-Maurice Falconet, *Monumento ecuestre a Pedro el Grande* (1782), Plaza de los Decembristas, San Petersburgo

Pero Falconet rechaza las representaciones alegóricas del basamento[176] y lo reduce a la roca escarpada, y en sí misma simbólica, dado que la estatua del zar: «Está coronando la roca, que además de servirle de base es un símbolo de las dificultades que ha tenido que vencer. Por eso esa mano paternal, por eso ese galope por la roca inclinada. Ahí tenéis la idea que Pedro el Grande me ha ofrecido.»[177] Este basamento-roca de significado simbólico era similar al que Bernini proyectó para la estatua de Luis XIV, del que existen algunos bocetos, y para el que la roca-base: «…era la roca escarpada de la virtud, cuya cumbre había alcanzado el rey Luis.»[178] Finalmente el basamento-roca de Bernini se convirtió en una pequeña base de transición al plano horizontal del pedestal arquitectónico; no se trata del basamento completo como en el monumento de Falconet.[179] La roca-base subraya en ambos el poder del rey, su preeminencia, y simboliza el esfuerzo logrado de la ascensión hacia la colina de la virtud y de la gloria,[180] y el mérito del homenajeado. La relación semántica entre basamento y escultura es la clave de su configuración.


Gian Lorenzo Bernini, Dibujo para la estatua ecuestre de Luis XIV (h. 1670-73), Bassano, Museo Civico

La simplicidad del basamento de Falconet es fruto de la razón, sin personificaciones alegóricas, refleja la ideología ilustrada que se manifiesta en «el subrayar el carácter pacífico y antiheroico del héroe»,[181] glorificado sí, pero como benefactor. Las relaciones entre la roca-basamento y la estatua son igualmente bastante racionalistas, ya que ambas tienen una imagen o perfil semejante como señaló el mismo escultor: «El galope eleva el cuerpo del caballo diez grados sobre la horizontal, elevación que corresponde a la de un galope real. La línea del cuerpo del caballo corre paralela a la línea del suelo sobre el que está galopando. La pendiente del suelo es también de diez grados.»[182] No obstante, la figuración del basamento en roca, en un fragmento orgánico de la naturaleza está vinculado esencialmente a la estética barroca, o si se quiere a la «forma barroca», en el sentido de Heinrich Wolflin de obra abierta, dominada por la fascinación de la visualización naturalista donde

---

175 DIDEROT, citado en WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, pp. 247-248.

176 «Mi monumento va a ser sencillo, y no habrá en él personificación alguna de la Barbarie, el Amor del Pueblo o la Nación. Es posible que esas figuras dieran al monumento un aspecto más poético. Pero cuando en mi profesión se ha llegado a los cincuenta ha de simplificarse el diseño con el fin de conseguir el objetivo más elevado (*si on veut aller jusqu'au dernier act*).» FALCONET, Etienne-Maurice, citado en WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 248.

177 FALCONET, Etienne-Maurice citado en WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 248-249.

178 WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, p. 249.

179 Esta base interna condiciona la semántica de la estatua ya que fue la clave para transformar la estatua de Luis XIV en *Marco Curcio arrojándose a las llamas* en 1688, al sustituirla por un grupo de llamas elaborado por Girardon.

180 WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini, El escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza editorial, «Alianza Forma» 102, 1990, p. 296.

181 WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, *op. cit.*, p. 249.

182 FALCONET, Etienne-Maurice, citado en WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, *op. cit.*, p. 250.



Gian Lorenzo Bernini, *Fuente de los Cuatro Ríos* (1648-1651) plaza Navona, Roma



Gian Lorenzo Bernini, *Elefante y obelisco* (1667) Piazza S. Maria sopra Minerva, Roma

Cielo y Tierra se confunden.[183] La montaña aquí representada es la tierra elevada que toca el cielo y simboliza el poder ascendente. Siempre en contraposición a la visión clásica/renacentista de «forma cerrada», bien delimitada, donde la horizontalidad es elemento primordial en cuanto que separa nítidamente los campos o niveles, mientras que en la visión barroca la verticalidad sirve para crear efectos de ambigüedad, de no diferenciación de niveles.

Escultura como basamento es también la base-montaña de la *Fuente de los Cuatro Ríos* (1648-1651) de Gian Lorenzo Bernini (Roma, plaza Navona) donde funciona como soporte de un obelisco egipcio, y de las estatuas que personifican los ríos Danubio, Nilo, Ganges y Río de la Plata talladas en mármol. Las estatuas alegóricas se sitúan pues en el mismo lugar del basamento rocoso fusionándose en un todo escultórico. Este basamento soporta un pedestal arquitectónico que consta de zócalo, basa moldurada, neto con faja saliente, cornisa y plinto, y que sirve de transición al obelisco.[184] El gran basamento rocoso, horadado en su centro, ha sido interpretado como símbolo del monte Ararat y, por tanto, el pedestal arquitectónico, puede identificarse con la mítica arca de Noé, mientras que los ríos acompañados de vegetación y animales simbolizan los cuatro continentes, ofreciendo así una imagen de naturaleza triunfante. Otros elementos, como la paloma (Espíritu Santo) y el emblema de la familia de Inocencio X, así como el Escudo de armas papal completan la iconografía de este basamento; y conducen a advertir en el conjunto, una glorificación del poder de la Iglesia y el triunfo de ésta sobre el paganismo, como señala Rudolf Wittkower.[185] De esta manera Bernini invierte el lugar del pedestal arquitectónico para situarlo sobre la escultura, mientras que en un monumento posterior, *Elefante y obelisco* (1667) para la Piazza S. Maria sopra Minerva (Roma), aunque emplea la figuración animal, ésta se constituye como elemento intermediario entre un pedestal arquitectónico y el obelisco, incorporándolo al espacio elevado de la escultura.[186] En consecuencia, podemos señalar que Bernini introduce en ambos casos un doble basamento, uno arquitectónico y otro escultórico, para la figura del obelisco.

Con la expansión espacial del Barroco y del Rococó se amplían las bases rocosas de las estatuas al entorno urbano. El roquedal-basamento como escultura aunque enmarcado por la

183 En este sentido se puede señalar una multitud de estatuas barrocas de carácter religioso como las representaciones de la Inmaculada concepción (Alonso Cano) o la Asunción de María que emplean como soporte intermediario grupos de nubes simulando esa transición entre cielo y tierra.

184 En la parte inferior del obelisco se lee una inscripción: «Inocencio X colocó la piedra ornada con enigmas nilóticos sobre los Ríos que corren aquí debajo, para ofrecer con magnificencia un saludable recreo al caminante, bebida al sediento y ocasión al que desee meditar».

185 WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini*…, *op. cit.*, p. 52.

186 Esta obra estaba probablemente inspirada en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) que contiene un grabado de un elefante portando un obelisco, y constituye como la obra anterior una glorificación del Papa reinante (Alejandro VII). WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini*…, *op. cit.*, p. 53.

taza de una fuente desempeña un papel protagonista en la *Fuente de Trevi*, de Niccolò Salvi (arquitecto) (1732-1762, mármol, Roma, plaza de Trevi) donde la representación de masa rocosa ocupa gran parte del espacio de la fuente. Este paisaje rocoso del que emerge el agua incluye la representación de vegetación en grupos aislados, matas bajas y arbustos. El soporte del conjunto en última instancia es el suelo urbano, que se halla cercado por las fachadas de edificios que delimitan la plaza, adosándose a la del palacio de los Duques de Poli. La figura central Océano se halla alojada en una hornacina de la fachada con lo cual se logra una transición gradual al espacio de la fuente, proyectado como un gran escenario. Podemos señalar que existen varios niveles de sostén visual: el plano horizontal de agua, las grandes masas rocosas, las estatuas (carruaje de Océano guiado por dos caballos marinos y tritones) y, por último, el fondo arquitectónico.



Niccolò Salvi (arquitecto), *Fuente de Trevi*, (1732-1762), plaza de Trevi, Roma

El basamento rocoso como representación de la naturaleza aparecía ya definido en el siglo XVI por Sebastiano Serlio en su tratado de la arquitectura como el estilo rústico. Éste será transferido a las bases de las estatuas donde continuará empleándose hasta el siglo XIX, y adquirirá un elevado protagonismo en los monumentos públicos, sobre todo en las fuentes urbanas, como en *La Saône et ses affluents* (1887-1889, Lyon, plaza de los Terreaux) de Frédéric-Auguste Bartholdi o el *Monument des Girondins* (1894/1902, Burdeos, plaza de los Quinconces) de Achille Dumilâtre y Gustave Debrie con basamentos de fragmentos de roca. Estas dos composiciones proceden, en cierto modo, del mismo modelo: los caballos del *estanque de Apolo* (1668-1670) de Jean-Baptiste Tuby en Versalles,[187] aunque en ambos casos los caballos no contactan con la superficie acuosa. En *La Saône et ses affluents*, en concreto, la disposición de los animales se compone sobre los planos verticales que constituyen el basamento al igual que en el *Monumento a Lorrain* de Auguste Rodin de cuyo pedestal arquitectónico emergían los caballos. Este tipo de bases rocosas implica una «esculturización» del basamento que permite a la estatua o figura mantener su hegemonía en relación con el soporte. Incluso cuando la expansión espacial dificulta el establecimiento de un límite claro entre el espacio real y el ficticio, y entre la escultura y su basamento, como ocurre en la *Fuente de Diana* por Paolo Persico y Tommaso Solari (1770-1780, Caserta, Nápoles, parque del Palacio Real) que está situada al pie de una cascada delante de una gruta artificial. Las estatuas aparecen dispersas, inmersas en plena naturaleza reconstruida, y soportadas por trozos de piedra más o menos tallados para dar

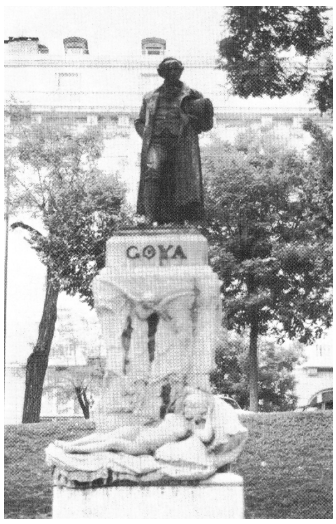


Frédéric-Auguste Bartholdi, *La Saône et ses affluents* (1887-1889), plaza de los Terreaux., Lyon



Paolo Persico y Tommaso Solari, *Fuente de Diana* (1770-1780), Caserta, Nápoles, parque del Palacio Real

[187] En el emplazamiento de esta obra destaca la gran superficie de agua que nos devuelve la imagen reflejada del grupo. En este caso, el agua es la base de la obra, el reflejo duplica la imagen y se convierte en su propia base. Este tipo de base puede emparentarse con las bases consistentes en superficies metálicas reflectantes, como las bases de espejo de Brancusi. La sensación de flotación, de ingravidez es semejante en ambos casos.





Mariano Benlliure, *Monumento a Goya* (1902), Madrid, y detalle del basamento

la impresión de formas naturales, reales, a lo cual contribuye la vegetación que ha crecido entre ellas. Nos encontramos, por tanto, ante un simulacro de naturaleza más allá de una mera representación: una recreación del paraíso natural perdido, mitológico, que transforma el basamento rocoso en escultura expandida.

Será a finales del siglo XIX y principios del XX (Modernismo) durante la época de transición a la modernidad, cuando la «esculturización» del basamento junto a la tendencia de minimización de lo arquitectónico, marque la creación más prolífica de nuevos tipos. La principal característica de éstos será la fusión, en diversos grados, entre los elementos escultóricos y los elementos antes exclusivamente arquitectónicos dentro del sistema monumento, es decir, entre estatua y basamento. De esta manera las estatuas irán ocupando progresivamente el lugar del pedestal. No obstante, estas nuevas formas se suman o conviven con los basamentos tradicionales predominantemente geométricos: la columna, el pilar, el pedestal arquitectónico paralelepípedo o cilíndrico, éstos a su vez simples o multiplicados modularmente.

En primer lugar, uno de estos grados de fusión se caracteriza por la aparición de figuras que representan seres y objetos tanto animados como inanimados, que esencialmente aparecen en el basamento como decoración simbólica exacerbada. Esta profusión escultórica, implica pues un desarrollo de lo icónico frente a una disminución de lo anicónico o arquitectónico. Destaca en este sentido el *Monumento a Goya* (1902) de Mariano Benlliure en Madrid. Su basamento consta de un primer cuerpo cúbico, y de escenas casi exentas en el cuerpo central que representan algunas de sus obras pictóricas *(La maja desnuda* y varios de sus *Caprichos*),[188] las cuales sustituyen, al mismo tiempo que desfiguran totalmente, la configuración paralelepípeda tradicional, convirtiéndolo en pura figuración. O también basamentos totalmente escultóricos como en el *Monumento a F. Soler (Serafí Pitarra)* de Agustín Querol (Barcelona), que remarca o enfatiza un basamento piramidal de mayor fuerza perceptiva que el propio homenajeado encaramado sobre un sillón encima de una enorme y dinámica voluta profusamente decorada. En estos casos, y como señala Camón Aznar:



Agustín Querol, *Monumento a F. Soler (Serafí Pitarra)*, Barcelona

> Su calidad de zócalo la justifica simplemente la estatua que soportan. Pero por sí mismos pueden vivir exentos, como obras de arte, con propia destinación. Ello procede también de un cambio en la concepción de la estructura monumental, de conmemorativa en descriptiva. Ya no es el héroe, el intelectual o el símbolo histórico el

188 SALVADOR, Mª del Socorro, *op. cit.*, p. 221.

> que allí se yergue con significación siempre alusiva. Es ese protagonista, pero explicado y ambientado por sus obras. Esto obliga, con una audacia que amilanaría a un escultor de cualquier otra época, a plasmarlos en sueños literarios o a trasladar a la piedra, con el atroz riesgo de desvanecer toda su intensidad expresiva, los dibujos de la fantasía. […] Es curioso que esta explicación del personaje efigiado por estas configuraciones que asciende como yedra desde el suelo, en lugar de exaltarlo lo banalizan y lo colocan al mismo nivel, hasta físico del espectador. Y es que al protagonista no lo sostiene una nube mental, sino que bajo sus pies, la misma piedra florece también con excrecencias y relieves, análogos a los de la Naturaleza.[189]

No obstante, en nuestra opinión, lo escultórico de este tipo de basamento, y pese a lo impresionante de su volumen, no llegará a distraer la atención del espectador respecto del homenajeado, dado que la estatua en esta época continúa adquiriendo el total protagonismo de lo escultórico, frente a lo decorativo o complementario del basamento. Este proceso de «esculturización» del basamento se manifiesta en este tipo de monumento como un paso intermedio hacia la fusión escultura-basamento.

En segundo lugar, hemos observado, un basamento de tipo escenográfico de amplias dimensiones, que actúa como fondo o marco de la estatua homenajeada. Presenta un desarrollo de la parte inferior del monumento, en su disposición horizontal más que en vertical, ya que se prescinde del pedestal arquitectónico como instrumento elevador. En estos basamentos, los elementos escultóricos secundarios se expanden y sustituyen al pedestal, con lo cual se convierten ellos mismos en el basamento, es decir, se trata de «…compositions-socles, ou compositions qui sont à elles-mêmes leur propre support»,[190] como las define Catherine Chevillot. La fusión entre basamento y estatuas parece completa. Así, en el *Monumento a Guy de Maupassant* (1897) de Raoul Verlet (escultor) y Henri Deglane (arquitecto), o en el *Monumento a Watteau* (1908), por Henri-Désiré Gauquié (escultor) y Henri Guillaume (arquitecto), el basamento es una parte del decorado en el cual se desarrolla la escena, con lo cual la composición determina su propio basamento.

Estos ejemplares se caracterizan, además, por responder al tipo denominado habitualmente de busto en relación con la representación del homenajeado, que es soportado por un pilar elevado. Son basamentos que incluyen la representación del espacio cotidiano contemporáneo al retratado e incluso, en ocasiones, puede incluir al espectador mismo del homenaje. A los personajes alegóricos secundarios se suman los personajes reales o de ficción, que en monumentos, por ejemplo, de escritores, o pintores…, son fruto de su actividad creadora. Así, en el *Monumento a Ferdinand Fabre* (Jardines de Luxemburgo, París, 1903) de Laurent Marqueste, un peñasco rústico es basamento de una escena pastoril que evoca los cuentos de la Francia idílica escritos por este autor.[191]

En el *Monumento a Mesonero Romanos* (1914) de Miguel Blay, el basamento de piedra está compuesto por un cuerpo escalonado decorado con molduras que acaban en volutas, sobre el que se levanta un pilar que soporta el busto de mármol. Sentada en los escalones, formando parte del basamento se coloca una joven vestida con traje popular y de carácter naturalista que porta el escudo de Madrid; y a la derecha, de pie, se sitúa un niño oferente de carácter clásico e idealizado. Estas figuras alegórico-

189 CAMÓN AZNAR, José, «El pedestal», ABC, 13 de Enero de 1948, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXV, 1989, p. 162.

190 «…composiciones-zócalos, o composiciones que son de ellas mismas su propio soporte», CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 243.

191 Cfr. HARGROVE, June, *op. cit.*, p. 242.



Henri-Désiré Gauquié (escultor) y Henri Guillaume (arquitecto), *Monumento a Watteau* (1908), jardines de Luxemburgo, París



Laurent Marqueste, *Monumento a Ferdinand Fabre* (1903), Jardines de Luxemburgo, París



Miguel Blay, *Monumento a Mesonero Romanos* (1914) Madrid

naturalistas de la base se ubican al nivel del espectador, lo que permite una mayor identificación de éste con la escena representada, que se vuelve más cotidiana; y, además, proporciona un acercamiento al homenajeado, todo ello debido a la ausencia de altura relacionada con la minimización del basamento. El personaje principal no se sitúa aislado sobre su pedestal, sino que empequeñecido, sólo un busto como si se tratase de un retrato de salón, se interrelaciona con otras estatuas. Con frecuencia éstas adquieren mayor protagonismo que el personaje homenajeado, el cual será contemplado en el interior de la escena como un objeto y no como individuo. Los personajes reales son ahora los secundarios o «basamentales». En consecuencia, en este tipo de escenas de homenaje se interrelacionan varios niveles de realidad y representación: el de la figura objeto de homenaje, el de las estatuas secundarias y el del espectador, lo que provoca una ambigüedad característica ya que el personaje secundario se encuentra ante una representación del héroe al igual que el espectador mismo. Por tanto, lo que observamos es un monumento dentro del monumento.[192]

No obstante, pese a esta tendencia hacia la interrelación e integración de esos distintos planos de representación, siempre existe alguna pauta de diferenciación entre los elementos que componen el monumento: si no es en la forma lo será en el material, en la escala, o en la altura en la que están dispuestos. Ello implica que se continúan manteniendo ciertas jerarquías de calidad o autoridad entre los diversos elementos, que son subrayadas por la combinación de diferentes materiales en función del grupo al que pertenezcan. Además, la unión de piedra, bronce y mármol aumenta el carácter pictórico del conjunto y denota la influencia del Modernismo y el Impresionismo.[193] En el *Monumento a Watteau* de Gauquiè (París, 1896), por ejemplo, el busto es de bronce, la estatua femenina de mármol, y el basamento de piedra; y en el *Monumento al Doctor Tolosa Latour* de José Ortells (Madrid, 1925), el busto es de mármol y la figura de una madre con su hijo, que simboliza la *Gratitud*, se realiza en bronce.[194] Otro elemento diferenciador que contribuye al distanciamiento entre la obra y el espacio del espectador es el constituido por los mecanismos de aislamiento

192 «Lorsqu'on place une figure féminine à côté de la colonne supportant le buste d'un statufié, il faut la surélever à son tour sur un autre socle: ce doublement du support n'est pas sans poser d'épineux problèmes d'interprétation. En somme, le *Monument à Charlet*, par Charpentier, représente un soldat, un enfant et… un monument à Charlet, qui n'est qu'une partie de l'œuvre…» [«Cuando se coloca una figura femenina al lado de la columna que soporta el busto de un homenajeado, es necesario sobreelevarla a su vez sobre otro zócalo. Este doblamiento del soporte presenta espinosos problemas de interpretación. En suma, el *Monumento a Charlet*, por Charpentier, representa un soldado, un niño y… un monumento a Charlet, que no es más que una parte de la obra…»] CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 243.

193 SALVADOR, Mª del Socorro, *op. cit.*, p. 299.

194 Cfr., SALVADOR, Mª del Socorro, *op. cit.*, p. 389-90.

como verjas, espacios ajardinados, o estanques, situados alrededor del monumento.



Paul Moreau-Vauthier, *Monumento a Madame Boucicaut et la Baronne de Hirsch* (1899), Avenida Foch, París

Entre estos basamentos-escultura podemos observar dos tipos más extremos de fusión entre basamento y estatuas (alegórica y del homenajeado), dado que se integran temática y físicamente en un todo al constituir un único bloque esculpido de mármol. De un lado, tenemos el tipo donde predomina lo estatuario o figurativo, como es el caso, por ejemplo, del *Monumento a Ambroise Thomas* (1900) de Alexandre Falguière, en el que un elevado basamento de nubes soporta la estatua del compositor con la pose de la *Melancolía* del grabado de Durero;[195] o también el caso de *La carrière [La cantera]* (1906) de Henri Bouchard (parque Montsouris, París), donde el basamento es la misma piedra del grupo estatuario desbastada toscamente con puntero, representando rocas o bloques de la cantera. La transición de la estatua al entorno se efectúa sin rupturas y la escasa distancia respecto al suelo la sitúa cercana al espectador, lo cual implica un descendimiento tanto de la estatua como de su orden jerárquico. Lo mismo puede decirse del *Monumento a Madame Boucicaut et la Baronne de Hirsch* (1899) por Paul Moreau-Vauthier (Avenida Foch, París), que se despliega literalmente en el espacio real, situando los personajes principales y secundarios sobre un escalonamiento que es su basamento, y que permite al espectador introducirse en la obra como un personaje más incorporado al monumento.[196] En definitiva, en todos estos casos el basamento se resuelve en calidad estatuaria similar a aquélla que sostenía y, por tanto, podemos advertir que la estatua ocupa totalmente el lugar del pedestal monumental.



Alfred Lenoir, *Monumento a César Franck* (1904), Plaza Samuel-Rousseau, París

Por otro lado, también *in extremis*, tenemos un basamento independiente sin estatua, donde las figuraciones se inscriben en forma de relieves en el interior del bloque-basamento-escultura, y donde la fusión es total, puesto que ausente la estatua soportada, el basamento se convierte en escultura y, por tanto, la escultura es toda basamento. Es, por ejemplo, el caso del *Monumento a César Franck* (1904) de Alfred Lenoir (Plaza Samuel-Rousseau, París), donde el compositor y su órgano se encuentran integrados en el bloque-basamento junto a la musa que le susurra una melodía al oído. O en el *Sueño del poeta* (1910) de Alphonse Moncel (mármol, Cours-la-Reine, París), donde el escultor representa al poeta Musset en un relieve-bloque situado detrás de un estanque en una escena en la que no hay

---

195 Esta imagen se asocia con la creatividad y el temperamento artístico durante el siglo XIX. Cfr. HARGROVE, June, *op. cit.*, p. 238, 253.

196 «Une brève observation chronologique des monuments montre un gonflement des supports avec composition débordante et des compositions-socles, c'est-à-dire des compositions portant volontairement l'accent sur l'intégration du spectateur au monde de la sculpture et l'abolition progressive du socle.» [«Una breve observación cronológica de los monumentos muestra un inflamiento de los soportes con composición desbordante y de las composiciones-zócalo, es decir de las composiciones que ponen voluntariamente el acento en la integración del espectador en el mundo de la escultura y la abolición progresiva del zócalo.»] CHEVILLOT, Catherine, «Urbanisme: Le socle», en AA. VV., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 251.

diferenciación entre las figuras reales y de ensueño, y donde ambos elementos estatuas y basamento forman un único bloque. En el *Monumento a Chopin* (1906) por Jacques Froment-Meurice (parc Monceau, Paris), el bloque se configura a modo de alto relieve. No existe diferenciación posible entre basamento y estatuas. En definitiva, en estos casos el monumento adquiere configuración de basamento.

Tanto en una modalidad como en otra, podemos advertir una tendencia hacia la adquisición de una igualdad basamento-escultura, y por tanto, hacia la eliminación de las diferencias jerárquicas entre ambos elementos del sistema escultura-basamento. Pero esta pretensión no se hará realidad objetiva hasta la desaparición de la figuración tradicional. Se trata entonces de elevar a escultura los elementos antes decorativos o secundarios del basamento, o como el basamento, es decir, lo no escultórico, o lo accesorio, como señalaría Jacques Derrida.[197] El basamento se convierte no en soporte decorado o estatuado sino en escultura. Esto implica el retorno a la unidad del sistema monumento frente a la disociación del clasicismo al hacer del monumento un todo escultórico donde basamento y estatua son escultura.

[197] Cfr. DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001, especialmente el capítulo: «II. El párergon», pp. 49-91.

I.2.4.4. El sarcófago como basamento

El sarcófago es otro de los tipos de objeto-base que intentamos definir a lo largo de la historia, ya que el sarcófago es un basamento-escultura.

El desarrollo de las grandes tumbas o monumentos funerarios conmemorativos está unido a la religión, a la creencia en la vida más allá de la muerte, y a los ritos funerarios. Por ello desde tiempos remotos la actitud del hombre hacia la muerte ha marcado los distintos tipos de enterramientos.[198] Desde el punto de vista formal podemos distinguir dos grandes grupos de tumbas o monumentos funerarios: verticales y horizontales. Aunque desde un punto de vista funcional podemos diferenciar dos tipos esenciales: aquellos cuya función es la de recipiente o contenedor del cuerpo del difunto, principalmente horizontales, y aquellos que son indicadores del lugar de la sepultura, normalmente verticales. Entre los primeros se encuentran las urnas cinerarias y osarios, los sarcófagos, y las estatuas-urna, en los que el recipiente es un basamento para una tapa de carácter escultórico. Y los indicadores como las estelas, los cipos (o altares) funerarios, las estatuas zoomorfas o antropomorfas que desempeñan una función conmemorativa,[199] y cuya presencia requiere de un basamento o soporte externo en la línea del concepto tradicional de base.

I.2.4.4.1. El sarcófago y la urna como basamento-escultura

El sarcófago constituye uno de los principales tipos de basamentos dentro del ámbito funerario en su calidad tanto de recipiente como de indicador; y estrechamente emparentado a él se encuentra la urna. Tanto en uno como en otro podemos observar dos elementos constitutivos fundamentales: el vaso o receptáculo y la cubierta, desde los sarcófagos egipcios, púnicos o fenicios (Cádiz) que adoptan la forma antropomórfica en sí mismos; hasta su representación figurada en los monumentos

198 Sobre el temor al muerto, los perjuicios que puede ocasionar y el medio más eficaz de contrarrestar sus acciones, cfr., PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 10. Cfr., también ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, «Taurus Humanidades», Madrid, Santillana, 1992.

199 Los mausoleos son indicadores y contenedores, y en muchos casos basamento de escultura, desde la Antigüedad. El Mausoleo de Halicarnaso, por ejemplo, de estructura piramidal es basamento de una cuadriga que corona el conjunto. Alberti señala algunos de ellos como son el sepulcro de Augusto, construido con bloques escuadrados de mármol, que sostiene en lo alto una estatua de Augusto de pie; o el sepulcro de Zarina (reina de los sacos) con un coloso de oro en su cima, donde de nuevo aparece la pirámide, como base de estatua ligada a lo funerario, la cual formará parte de multitud de monumentos funerarios. ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria,* («Fuentes de arte», Serie Mayor [10]), Madrid, ediciones Akal, S.A., 1991, pp. 334-335, Cáp. II, libro VIII.

funerarios neoclásicos, como los realizados por Antonio Canova; pasando por los sarcófagos y urnas reales etruscos, los romanos o los medievales.

Por lo general, el recipiente puede asimilarse a la base y la cubierta a la escultura, aunque en nuestra opinión ambas partes han de contemplarse como una unidad donde todo es escultura; puesto que, ya sean modelados en arcilla o esculpidos en piedra, se configura un receptáculo exento, al que se le da forma tanto en el interior como en el exterior, de manera que un espacio, normalmente prismático, queda acotado y cerrado con una tapa. Si tradicionalmente las figuraciones de esta tapa son consideradas escultura también el cuerpo o receptáculo ha de observarse como tal, porque ambas constituyen el objeto íntegro y porque el hecho de que una escultura adopte una forma humana o figurativa no la impregna de más propiedades escultóricas que otra que no lo sea. Los planos que conforman este contenedor son figurados en el exterior, haciéndose narrativos mediante elementos pictóricos o en relieve, que pueden aparecer; o bien en una cara (frontal), o en tres de ellas, si posteriormente son adosados al muro; o bien en las cuatro, si es un monumento independiente de las paredes rodeado de espacio libre. Esto no significa que las caras externas figuradas comporten un mayor valor escultórico con respecto al vaciado interno del sarcófago; ya que lo externo y lo interno constituyen una totalidad de escultura.[200] Desde este punto de vista, la única diferencia palpable entre urna y sarcófago es el tamaño, que se acomoda a la función funeraria específica, aunque existen excepciones como las urnas de Cerveteri que presentan el tamaño de un sarcófago.

En cualquier caso, se trata de un objeto cuya función es la de receptáculo de restos humanos y, por tanto, también de basamento-contenedor para una tapa-escultura. Pero además, presenta un doble significado: uno literal pues denota la presencia de un difunto y otro simbólico que se desprende de la iconografía en ellos representada, tanto en la base como en la tapa (escenas simbólicas o narrativas relacionadas con el difunto vivo o en el más allá).[201] Para Erwin Panofsky, por ejemplo, en la urna etrusca la figuración del receptáculo significa una especie de restitución del difunto: «…the relatively small containers of these remains were shaped like figures, like houses, or even, exceptionally, like both -a procedure which, in a sense, reinstated the very situation destroyed by cremation or decomposition».[202]

En cuanto a las escenas representadas en el receptáculo tanto en las urnas como en los sarcófagos suelen ir limitadas, ya presenten un friso continuo o escenas independientes, o se elaboren en todas las caras o sólo en algunas de ellas. Esta limitación viene dada, por un marco interno, si la escena es en relieve rehundido; por plintos (listeles), o por molduras, más o menos anchas y de mayor o menor proyectura, en los bordes superior e inferior de dicho receptáculo.

---

200 A diferencia de lo habitual, el *sarcófago de Simpelveld* (Archaeological Museum, Leiden) se halla esculpido solamente en el interior del bloque, de manera que su exterior es un cuerpo prismático de piedra apenas desbastado, en bruto. Para Panofsky este sarcófago representa una vuelta a los hábitos egipcios o etruscos, no sólo porque la vida en el más allá es descrita en términos materialistas (en las paredes internas del recipiente se esculpe a la difunta reclinada sobre un sofá contemplando el mobiliario de su casa), sino también porque los relieves sólo pueden ser vistos y disfrutados por el ocupante. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pp. 31-2.

201 Desde el punto de vista semántico, las imágenes de urnas y sarcófagos nos informan de las costumbres, la vida cotidiana, la religiosidad y creencias relativas a la muerte. Los temas representados en los receptáculos-basamento son muy variados. Para una exposición minuciosa y un análisis simbólico de las imágenes representadas en los sarcófagos, Cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pp. 33-38 y 42-44; y GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, «Enciclopedia clásica», nº 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, pp. 435-436.

202 «…los contenedores relativamente pequeños de esos restos tenían forma de figuras, de casas, o incluso, excepcionalmente, de ambas –un procedimiento que, en cierto sentido, restituía la mismísima situación destruida por la cremación o la descomposición», PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 10.

En cuanto a su disposición en el espacio, estos receptáculos-basamento no siempre apoyan directamente sobre el plano horizontal del suelo, sino que pueden ser elevados sobre pies, como en algunas urnas o sarcófagos etruscos y romanos donde se figuran leones y pies o garras de león.[203] Esta figuración simbólica, que funciona como base-soporte del sarcófago, permanecerá vigente durante la Edad Media.[204] En estas piezas se manifiesta la idea de la escultura como base de escultura, es decir, de estatua figurada como base. Tenemos, pues, dos soportes superpuestos, un basamento para el cofre-contenedor y éste, a su vez, basamento del yacente figurado en la tapa.

En cuanto a la morfología de estos basamentos-contenedor, desde la Edad Antigua podemos observar dos tipos: los paralelepípedos, moldurados y sin moldurar, y los receptáculos en forma de lenós (oval o bañera), igualmente moldurados y sin moldurar,[205] ya correspondan o se identifiquen desde el punto de vista semántico con edificios, arcas o cofres, tronos o lechos, es decir, que adoptan referentes figurativos. Un caso especial podemos considerar el cuerpo del sarcófago antropomórfico cuyo contorno sigue los perfiles de la figura que le sirve de tapa. En consecuencia, las cubiertas presentan una morfología variada, en función del todo escultórico que completan: ya planas con acroteras (máscaras báquicas), ya en forma de tejado a dos o cuatro vertientes (algunos con acroteras: leones tumbados exentos o adosados), ya con forma de lecho con los retratos de uno o dos difuntos, reclinados, acodados o yacentes.[206]

Los recipientes paralelepípedos sin moldurar, que emplean como referente la caja de madera, aparecen en Etruria y Roma; mientras que con el sarcófago griego u oriental, así como también con el romano, aparecen los receptáculos-basamento prismáticos moldurados, y en forma de lenós, moldurados y sin moldurar.

Los primeros presentan la forma más elemental de recipiente ya se trate de sarcófago o urna (en arcilla o piedra): la caja prismática o paralelepípedo que es también la configuración estructural más simple del basamento (arte etrusco -Vulci, Tarquinia, Tuscania o Chiusi- y romano). Cada uno se adecua proporcionalmente a su función principal, la de contener restos humanos, en el primer caso; y la de soporte de una estatua en el segundo caso, aunque la caja es asimismo basamento de estatuas. Cuando el cuerpo-basamento es base de efigies, tanto en las urnas como en los sarcófagos, podemos observar, en general, el protagonismo volumétrico de la figura sobre la cubierta en detrimento de los relieves del receptáculo, como en las pequeñas urnas de Cerveteri (hacia 510-500 a.C.) o de Volterra, y en los sarcófagos de Tarquinia pertenecientes a la aristocracia local, realizados en piedra y labrados o pintados, cuya producción masiva comienza en la segunda mitad del siglo IV.

---

[203] Las tumbas etruscas tenían bancos adosados en las construcciones o que formaban parte de la construcción misma si eran excavados, como la tumba de los relieves de Cerveteri (f. s. IV - com. III, toba rocosa cubierta de estuco. Dimensiones de la cámara: largo, 7,43; ancho: 6,20 m.), sobre los que se colocaban las urnas o sarcófagos. Algunos, como en la tumba de los escudos y de las sillas, parecen bloques grabados con forma de sofá: tronos (s. VII-VI, corte en la toba rocosa. Largo: 3,55; diámetro 8,80m.). Cfr. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio; GIULIANO, A., *Los etruscos y la Italia anterior a Roma. Desde la protohistoria a la guerra social*, «El universo de las formas», Madrid, Aguilar, 1974, pp. 416, 418.

[204] El león aparece en los monumentos funerarios como símbolo de Cristo y de la resurrección, así como de la realeza, dado sus tradicionales connotaciones de fuerza, poder, soberanía, sol, luz, oro, verbo (energía y rotundidad); pero no sólo como soporte del sarcófago, sino también, y de manera sistemática, a los pies de la estatua yacente donde junto al león o en sustitución del mismo aparece también el perro o el carnero. Esta figura leonina se constituye así, como base simbólica de la estatua yacente. Estas representaciones zoomorfas pueden relacionarse con los leones bajo columnas de las portadas románicas de iglesias italianas, donde aparecen como guardianes del templo. Cfr. ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, «Taurus Humanidades», Madrid, Santillana, 1992; y REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 245.

[205] Destaca entre los primeros: el sarcófago romano estrigilado de *Caecilia Metella* en el Palacio Farnese (Roma), y entre los segundos: el *Sarcófago* romano *de Acilia* (mármol, mediados siglo III d.C. Museo delle Terme, Roma) con figuras humanas en alto relieve (filósofos, musas, y retratos de personajes reales) y dos especies de plintos que limitan las escenas representadas (h-240 d.C.). Cfr. GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 598.

[206] Cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 29.



Urna cineraria,el rapto de Helena, último cuarto del s. II a.C., Volterra), 90 × 24 × 71,5 cm. Museo del Louvre, París



Sarcófago del magnate, Tarquinia, tercer cuarto s. IV



Sarcófago de los esposos de Cerveteri, Caere (510-500), Museo del Louvre, París

En Etruria destaca una tendencia hacia el antropomorfismo en su tapa-escultura desde el periodo Villanoviano (Edad del Hierro, siglos IX-VIII a.C.), hasta la figuración completa de la urna del periodo clásico.[207] Y así, junto a la figuración de la tapa-escultura, hemos podido observar, una tendencia hacia la objetivación del basamento que se traduce tanto en forma de basamentos-«tronos» como en forma de diminutos edificios (o urnas *domatomórficas* como las denomina Panofsky[208]), cuya cubierta es una techumbre a dos aguas. Pero serán las escenas de banquetes funerarios representadas en los receptáculos, donde el difunto aparece reclinado sobre camillas, las que se transfieren a la urna completa en la época clásica, logrando la objetivación del basamento. El receptáculo-basamento se convierte así en el propio lecho del difunto o difuntos en un banquete para la eternidad, como en los denominados *sarcófagos de los esposos de Cerveteri* de finales del siglo VI a.C. (Caere), que son en realidad urnas cinerarias de tamaño natural realizadas en terracota policromada (510-500, París, museo del Louvre, long. 1,90 m. Alt. 1,14 m.). Ya no hay relieves en el receptáculo, se trata de la figuración exenta del objeto, que imita tan literalmente el lecho o sofá que el cuerpo del sarcófago es elevado sobre cuatro pies. No obstante, en estas urnas-sarcófagos no pueden concebirse cuerpo y tapa como dos partes diferenciadas ya que la fractura perpendicular que lo recorre cuestiona la imposibilidad de una base para la tapa.

Pero en general en el tipo de receptáculo-basamento sin molduras destaca junto a la simplicidad estructural, la presencia de escenas que no ocupan todo el espacio del cuerpo, dejando una especie de marco liso o plano alrededor;[209] o bien pueden ocupar todo el espacio del cuerpo del recipiente, enmarcadas por una especie de basa y cornisa que, como en el sarcófago de la *Tumba de los Sarcófagos de Cerveteri* (necrópolis de Banditaccia de Caere) de fines del siglo V - principios del IV a.C., han quedado

---

207 Las tapas de las urnas funerarias adquieren formas escultóricas figurativas ya en el vaso *canope* egipcio (destinado a contener las vísceras de los cadáveres embalsamados) que se caracteriza por utilizar una tapa con forma de cabeza humana o animal. Estas tapas figuradas pueden interpretarse como escultura y el cuerpo de estos vasos como su base, la cual presenta inscripciones jeroglíficas, como en los ejemplares de la XXVI dinastía del Museo egipcio de Turín. Los vasos canope serán utilizados también en Etruria y Grecia. Algunos vasos *canosinos* están modelados en forma de cabeza femenina; su producción se sitúa entre fines del s. IV y fines del s. II a.C. y han sido hallados en las tumbas del territorio de Canosa y en los hipogeos de Apulia. Destacan las cabezas en bulto redondo de los vasos de Chiusi, donde el vaso subyacente (la base) a veces figura un busto humano al que pueden colocarse brazos móviles como asas, e incluso ser situados sobre una especie de trono, como señalara Panofsky, en un sentido simbólico: «…como soberanos vivientes» [PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 10]. Es el caso, por ejemplo, del *canope sobre un sillón* de la necrópolis de Sarteano (finales del siglo VI a.C.). Piezas análogas se encuentran en Bisenzio, Veyes y Saturnia. La tapa de la urna que en los canopes era la cabeza se hace estatua completa en las estatuas-urnas cinerarias (siglo V), donde una cavidad en el busto contenía las cenizas, como las etruscas de la aristocracia de Chiusi (*kourotrophoi* sentadas), que representan divinidades femeninas sedentes (fin s. II - princ. I) o figuras masculinas de comensales reclinados. En un sentido similar pueden señalarse también las urnas íberas, como la *Dama de Baza* (primera mitad del siglo IV a.C.) entre otras. Cfr. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio; GIULIANO, A., *op. cit.*, pp. 15-18, 22, 24, 187, 189-190, 192, 325; TORELLI, Mario, «La creación etrusca», en RIPOLL, Eduardo; BRUNEAU, Philippe; TORELLI, Mario; BARRAL I ALTET, Xavier; *La escultura. El prestigio de la Antigüedad desde los orígenes al siglo V d. C.*, («Historia de un Arte»), Barcelona, Carroggio, S. A. de Ediciones, 1991, pp. 125-127, 136, 140.
En las estatuas-urnas el contenido de la urna invierte su posición. En tal caso la estatua absorbe una de las funciones de la base-receptáculo, con lo cual podemos observar una fusión completa entre basamento y estatua.

208 PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 29.

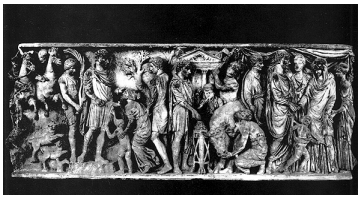
209 Como en el *sarcófago de Laris Pulenas* de principios del siglo III (Tarquinia, *Nenfro*, long. 1,98 m.) en cuyo cuerpo prismático se representan escenas de lucha entre genios o demonios alados.

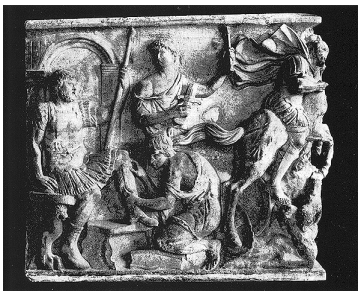
reducidos a dos plintos de exigua proyectura a modo de marco de la escena de cortejo ceremonial representada, y que, por tanto, no sobresalen del perímetro rectangular del recipiente. Estos plintos que limitan la pieza pueden aparecer, además, decorados.



Sarcófago de la *Tumba de los Sarcófagos de Cerveteri* (necrópolis de Banditaccia, Caere) fin. s. V – pr. s. IV a.C.

El sarcófago se generaliza en todo el Imperio romano hacia mediados del siglo II d.C., sobre todo entre las capas acomodadas de la sociedad, a causa del cambio de rito de la incineración a la inhumación, pero este cambio se venía anunciando ya desde el siglo I. a.C. Este tipo romano paralelepípedo sin moldurar es concebido como un micro-edificio incluidas las acroteras en los ángulos de la cubierta (máscaras báquicas o de bárbaros). A diferencia de los sarcófagos etruscos, destaca por el protagonismo o mayor relevancia escultórica del basamento-contenedor en relación con el elemento soportado: la tapa, que consiste en losas planas horizontales esculpidas con relieves en la cara frontal y los lados menores.[210] Y ello debido a que las estatuas, labradas en altorrelieve y friso continuo, destacan fuertemente del plano de fondo y ocupan todo el espacio del basamento enmarcadas por estrechos bordes planos en la parte superior e inferior. A este tipo corresponden la mayoría de los sarcófagos romanos, como son el «sarcófago biográfico» de un general romano o el *sarcófago de Perséfone*, ambos en el Museo Uffizi (Florencia).





«Sarcófago biográfico», Museo Uffizi, Florencia

Este tipo de recipiente simple perdura durante la Antigüedad tardía en el sarcófago paleocristiano (s. IV) con ciertas variaciones.[211] El tipo más abundante se caracteriza por presentar su cuerpo-receptáculo limitado con un borde estrecho sin molduras, ya sea estrigilado, columnado o de friso.[212] Los sarcófagos tipo columnado y de friso pueden aparecer fusionados.[213] Ambos tipos pueden presentar un sólo registro o dos dispuestos en pisos superpuestos.

El otro tipo de receptáculos-basamento paralelepípedo es el moldurado, cuya configuración liminar está influida por la morfología del pedestal tradicional, al mismo tiempo que evoca la estructura del altar funerario o votivo, en una especie de fusión entre sarcófago, pedestal y altar. Lo hemos denominado

---

210 Cfr. GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 437

211 En el arte paleocristiano, el sarcófago puede presentar, además de su función de receptáculo y basamento, la función complementaria de altar. En opinión de Burckhardt, muchos sarcófagos cristianos, que son continuación del arte clásico, fueron utilizados en iglesias italianas como pedestales de altares. [BURCKHARDT, Jacob, *El cicerone*, Tomo III: Escultura («obras maestras»), Barcelona, editorial Iberia, S.A., 1953, p. 149. «Un sarcófago cristiano antiguo es la base del púlpito de San Ambrosio de Milán», p. 150.] Este sarcófago es la *mensa*, base característica del retablo en la Edad Media. Por tanto, por un lado, el sarcófago en su función de *mensa* (aunque de manera eventual por cuestiones funcionales) derivará en la retablística al desarrollarse el objeto soportado. Y, por otro lado, el sarcófago seguirá empleándose en monumentos funerarios para constituirse en basamento de escultura figurativa, ya sean estatuas yacentes o erguidas.

212 Casos comunes son, por ejemplo, dos sarcófagos de Trinquetaille, uno con doble friso de una pareja de clarísimos (primer tercio del siglo IV, Arlés, Musée Lapidaire), y otro con escenas de caza (segundo cuarto del siglo IV, Arlés, Musée Lapidaire). Existen excepciones, como el *sarcófago de Monastirine* (Museum Split, Spalato) o *de Salonae* (Museo de Salona) y los sarcófagos gemelos llamados *de Helena* (hacia el 320) *y Constanza*.

213 Para un desarrollo de estos tipos, cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pp. 40-41. También GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, pp. 714-723, 762-763.



Sarcófago de Alejandro, fines s. IV a.C., Sidón, Museo arqueológico, Estambul

tipo «pedestal» y podemos observarlo principalmente en el sarcófago conocido como «griego» u oriental, así como en el sarcófago romano. Este sarcófago, salvo algunas excepciones, pertenece al tipo mencionado como domatomórfico y normalmente está tallado en todas sus caras. En los ejemplares más tardíos de Sidón, a partir del siglo IV, el cuerpo se asimila al pedestal arquitectónico, pues consta de un zócalo y cornisa ya plenamente desarrollados con gran cantidad de molduras, y un «neto» profusamente figurado. Este «neto» se configura con relieves, a modo de friso continuo (*sarcófago ático*) o de estructuras columnadas, con figuras aisladas encuadradas en nichos u hornacinas, o de guirnaldas con bucranios (*sarcófago mikrasiático* o *de Asia Menor*). Los zócalos y cornisas están decorados con delicados motivos como hileras de ovas, sarta de perlas, dentículos, cimacio lésbico, entorchados, roleos vegetales, sartas de roble, de laurel, rombos, etc.[214] Entre estos sarcófagos destaca el llamado *sarcófago de Alejandro* de fines del siglo IV a.C. (Necrópolis de Sidón),[215] o el *sarcófago de Lucius Cornelius Scipio Barbatus* de la primera mitad del siglo III a.C. (Museo del vaticano) de la tumba de los Scipiones en la Vía Appia, o el *sarcófago de las plañideras* (Necrópolis de Sidón), un sarcófago columnario cuyo conjunto figura un templo griego, en concreto, un períptero jónico.[216] Su estructura de pedestal (zócalo, basa, neto y cornisa) es resultado de su conformación como trasunto arquitectónico, pues a semejanza de un edificio representa un zócalo, un cuerpo central columnado y un entablamento. Como en un edificio real los elementos soportantes se constituyen en la base y el elemento soportado en la cubierta. Su tapa representa, por tanto, una cubierta arquitectónica que consta de cornisa y techumbre a dos vertientes con frontones en los lados menores con acroteras (tipo ático).[217] El tema de las plañideras en los intercolumnios del receptáculo tendrá amplia continuación en los sarcófagos y tumbas posteriores.



Sarcófago de las plañideras, s. IV a.C., Sidón Museo arqueológico, Estambul

214 GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, pp. 437-438. Cfr., también PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 25.

215 Para un estudio detallado de la iconografía de los relieves del *sarcófago de Alejandro*, cfr., PANOFSKY, Erwin,, *op. cit.*, p. 26.

216 Cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 26.

217 A partir de la segunda mitad del siglo II se empieza a usar la forma de Klíne o lecho con el difunto echado o reclinado apoyado en el codo. Esto es común en los sarcófagos mikrasiáticos y los occidentales romanos que imitan a los áticos. GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 438.

I.2.4.4.2. La tumba independiente y la tumba con baldaquino

A partir del siglo XIII el sarcófago-basamento aparecerá también en conjuntos monumentales de complejas estructuras tanto exentas (al estilo del sarcófago aislado de tradición clásica) como murales (sarcófago que forma parte de un panteón), en las que continuará siendo basamento de escultura y elemento central del monumento instalado en los recintos sagrados.[218] Corresponden a dos grupos, que se desarrollan en horizontal sobre el suelo o en vertical, ya sean adosados al muro o independientes.

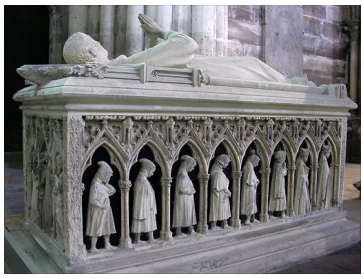
Al primer grupo corresponde la tumba independiente, que presenta varias modalidades. La más simple presenta un cuerpo-basamento de estructura de paralelepípedo, ya sea sin molduras o moldurado, siguiendo la tradición clásica del sarcófago romano, o la estructura de pedestal. Junto a éste surgen otros cuerpos-basamentos funerarios: la tumba de mesa y la tumba de doble piso, ambas de estructura paralelepípeda. El sarcófago casi desaparece como contenedor real para convertirse en una imagen representada en la tumba.

Estas tumbas serán los basamentos de estatuas yacentes, que reaparecen en la Edad Media después de una larga tradición de losas sepulcrales situadas en el suelo, en los muros y pilares de los recintos sagrados. Estas losas presentan efigies que experimentarán un desarrollo volumétrico hacia las tres dimensiones, según Erwin Panofsky, a partir de la losa sepulcral de mosaico. Dicho desarrollo ocasionó la elevación del yacente sobre el nivel del suelo y, en consecuencia, la incorporación de la imagen a una *tumba* o a una *tumba de mesa*[219] dada la imposibilidad física de circular sobre ellas en el interior de iglesias, catedrales, y abadías. Surge así un nuevo tipo de basamento para la escultura que es escultura él mismo. Se trata de un basamento que se acerca a la estructura de pedestal arquitectónico: el receptáculo prismático moldurado, es el antiguo esquema surgido en los sarcófagos orientales que se reinicia en esta época, como en el sepulcro del *duque Carlos de Borbón y de su esposa Inés de Borgoña* (1448) de Jacques Morel. Los yacentes se hallan materialmente incrustados en la cornisa del basamento cuyo neto tiene decoración de arquerías góticas. La natural conformación de aquellos sarcófagos orientales, fruto de su estructura arquitectónica, se transcribe aquí perdiendo la lógica formativa.

La escenografía representada en el cuerpo-basamento de este tipo de sarcófago se modifica, de las escenas fragmentadas con arcos a la estructura de arquerías, columnadas o con pilares con personajes aislados (apóstoles, santos y en los siglos XIII y XIV los plañideros o dolientes que simbolizan los cortejos fúnebres). En un primer momento se sitúan bajo arcadas circunscritos a los planos verticales del sarcófago, y

[218] Esto ocurre en los sepulcros que pertenecen a nobles y eclesiásticos, y representan escenas de carácter religioso, funerario o profano, como son, por ejemplo, los de la catedral de León e iglesias de la comarca del siglo XIII.

[219] PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 53 y ss.



Tumba de Luis de Francia (h. 1260), Saint Denis

posteriormente se desarrollan como estatuillas casi exentas, como en la *Tumba del obispo Ramón Escales* por Antoni Canet (1409-1412, alabastro, catedral de Barcelona) enmarcadas cada una de ellas por un arco gótico. De este tipo son los basamentos-sarcófagos de la *Tumba de Luis de Francia* (h. 1260) en Saint Denis o los de las *Tumbas de los Landgraves de Hesse* en la iglesia de Santa Isabel en Marburg.

Con la introducción de estos plañideros bajo arcadas la figuración del basamento camina hacia las tres dimensiones, es decir, tiende a abandonar el sepulcro y hacerse independiente, como ocurrirá mucho más tarde con el pedestal del monumento público. La plena tridimensionalidad en estas estatuillas aparece en el *Sepulcro de Felipe el Atrevido*, *duque de Borgoña* (hacia 1404-1405, alabastro, mármol negro, Dijon, Musée des Beaux-arts), pues los plañideros se presentan como estatuas independientes que circulan bajo una estructura exenta de arcadas, a modo de «neto»; y dos plataformas en mármol negro, a modo de basa y cornisa molduradas. Posteriormente, esas estatuillas independientes abandonan su anonimato y se convierten en una colección de retratos familiares como en la *tumba de Isabel de Borbón* (m. 1644) en Antwerp (1457-58), o en las *tumbas de Louis de Mâle* en Lille (m. 1384), y *Juana de Brabante* (m. 1406) en Bruselas.[220] En la *Tumba de Philippe Pot* (Piedra policromada, Museo del Louvre, H 1,80 m; L 2,65 m) para la iglesia abacial de Cîteaux (1477-1483), atribuido habitualmente a Antoine Le Moiturier, podemos observar la liberación total de estos dolientes respecto al sepulcro. El séquito fúnebre de encapuchados adquiere una escala humana y se constituye como base de la losa que portan y en la que reposa el yacente. El sarcófago-tumba como base del yacente ha desaparecido, en su lugar se sitúan estatuas que continúan recordando los plañideros del cortejo fúnebre.



Sepulcro de Felipe el Atrevido (h. 1404-1405, Dijon, Musée des Beaux-arts

Dentro de este mismo grupo corresponde a un segundo tipo la «tumba de mesa» donde la imagen del difunto es colocada, no sobre una base maciza como en la tumba, sino sobre soportes independientes: se trata de pilares normalmente figurados como leones u otros animales, o sobre un determinado número de pies.[221] Estos pilares soportantes alcanzan en ocasiones enormes proporciones como en el monumento de *Jean de Salazar y Marie de la Trémouille* (antes en la catedral de Sens) donde cuatro elevadas columnas sostienen una

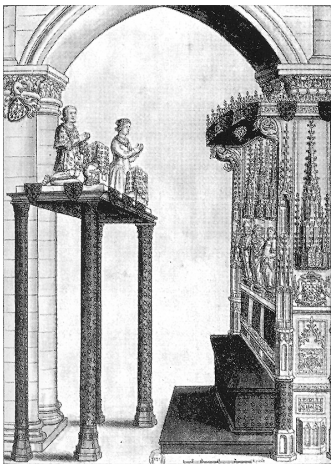


Tumba de Philippe Pot, (1477-1483), Museo del Louvre, París

220 PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 62.

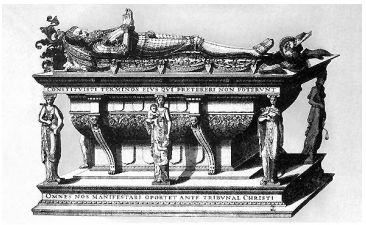
221 Este tipo que se anuncia ya en el siglo XII permanece a lo largo de la Edad Media, a él corresponden la *Tumba de St. Erminold*, Iglesia Abacial, Prüfening de finales del siglo XIII; la tumba de Philip y Ulrich, condes de Werd (muertos en 1332 y 1334 respectivamente), St. Guillaume, Strasbourg (que fue empleado para acomodar dos efigies, una encima de la otra; dos leones situados sobre la plataforma inferior sostienen la superior); e incluso posteriores como la tumba de los Electores Joachim y Johann Cicero (Staatliche Museen, Berlin por Hans Vischer), donde la plataforma superior moldurada con un yacente en tres dimensiones es soportada por pilares decorados, delante de los cuales se sitúan leones también exentos. Pero, además, otra imagen en bajorrelieve se sitúa bajo la anterior a modo de losa, se halla, pues, relacionado con las tumbas de doble piso. Cfr. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 54.

plataforma-cornisa con estatuas orantes. En ocasiones estos soportes se configuran como estatuas exentas que personifican las Virtudes, a modo de cariátides, en los bordes entre el zócalo y la cornisa, como muestra el grabado de una tumba ideal de un caballero por Cornelis Floris (1514-75). De manera similar, en la tumba de *Engelbrecht II van Nassau* (Gruta Kerk, Breda, h. 1535) atribuida a Vincidor da Bologna, las estatuas exentas de cuatro guerreros sostienen una tabla con la armadura del difunto. Esta disposición recuerda asimismo la de la *tumba de Philippe Pot*, pero éstos soportan la armadura sobre la losa en lugar del yacente.



Dibujo del monumento de *Jean de Salazar y Marie de la Trémouille*, colección Roger de Gaignières

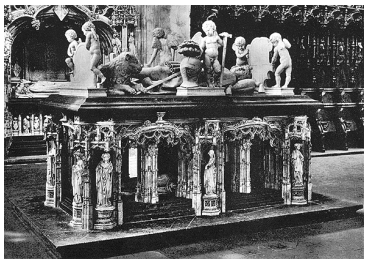
Un tercer tipo de basamento de estatuas yacentes son también las tumbas constituidas por doble piso, en las que se combina la representación del vivo y del muerto, como retrato del difunto yacente y como *transi* (cadáver descarnado que recuerda al hombre la fugacidad de la vida y la fatuidad del mundo), los cuales ocupan la plataforma superior e inferior respectivamente.[222] A este tipo pertenece la *Tumba de Filiberto de Saboya* en la capilla Brou, cuyo *transi* exento es representado en el basamento de la efigie yacente como si se tratase del interior del sarcófago real. Rodean esta imagen una gran cantidad de soportes, que sostienen la plataforma superior, y que alojan las figuras de las Virtudes. Éstas se sitúan sobre un basamento y se hallan cubiertas por un dosel.[223]



Cornelis Floris (1514-75), *tumba de un caballero*

El segundo grupo de basamentos a los que nos referiremos se desarrolla en vertical con la superposición del baldaquino o tabernáculo, y presenta varias disposiciones: o bien corona una tapa ajustándose al propio basamento, o bien lo cubre por entero. El baldaquino protege simbólicamente el sarcófago y en su caso, la estatua yacente. Se difunden entre aquellos que ostentan el poder político y religioso.

El tipo que corona una tapa surge en la Edad Media con el sarcófago-relicario de los santos que adquiere carácter monumental, y se convertirá en objeto de veneración y peregrinaje de fieles, como el *Relicario de san Pedro* de Giovanni di Balduccio en Sant'Eustorgio de Milán (1339, mármol).[224] En él se advierten tres partes claramente diferenciadas: los elevados soportes, el sarcófago y el tabernáculo. El sarcófago está sustentado sobre ocho pilares a los que se adosan figuras femeninas (Virtudes), soportados a su vez por pedestales independientes con zócalo, basa y cornisa rematados por parejas de animales (leones) o figuras humanos. El sarcófago está

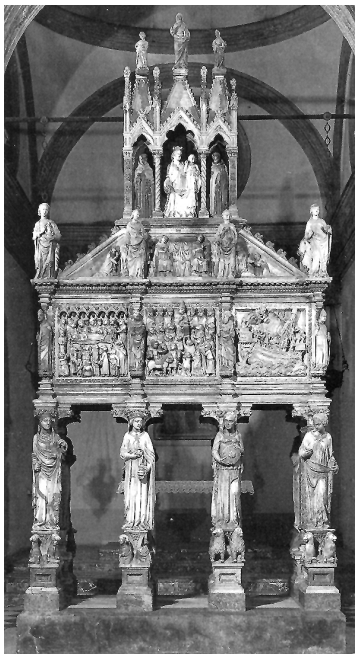


Tumba de Filiberto de Saboya, capilla Brou

222 Esta disposición fue la preferida en Francia durante dos siglos, de finales del siglo XIV a finales del XVI, y aceptado también en Inglaterra, como muestran la tumba del obispo Richard Fleming (m. 1431) en la Catedral de Lincoln y la de John Fitzalan (m. 1435). Cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 64.

223 En la misma capilla también la *tumba de Margarita de Austria* presenta el mismo tipo de estructura «basamental» de doble piso, pero con dosel o baldaquino.

224 Cfr. BARRAL I ALTET, Xavier, «El arte cortés (1280-1400)», en DUBY, Georges; BARRAL I ALTET, Xavier; GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*, («Historia de un Arte»), Barcelona, Carroggio, S. A. de Ediciones, 1989, p. 222.



Giovanni di Balduccio, *Relicario de san Pedro* (1339), Sant'Eustorgio, Milán

esculpido con escenas de la vida de san Pedro mártir separadas por estatuillas de santos; la cubierta presenta asimismo relieves y en los bordes ocho estatuas de ángeles. Está rematado por un tabernáculo con las estatuas de la Virgen con el Niño y los santos Domingo y Pedro mártir.[225] Todo el conjunto está situado a su vez sobre un zócalo o plinto. Son, por tanto, varios niveles de elementos soportantes y soportados, piezas geométricas y figurativas que son basamento de elementos soportados, y éstos, a su vez, basamento de otras piezas. Las virtudes-pilares sostienen de manera física y simbólica el sarcófago, monumentalizándolo metafóricamente. Esta sucesión de soportes, incluidas las cariátides, tendrán continuación en los monumentos posteriores tanto del Arte Gótico[226] como del Renacimiento. En consecuencia, el sarcófago adquiere cada vez mayor monumentalidad. A él se adosan nuevos elementos, tanto basamentos como complejos coronamientos.

En el segundo tipo de este grupo, un baldaquino que cubre ampliamente el sarcófago, pueden distinguirse varias modalidades, puesto que los basamentos pueden soportar elementos escultóricos de diferente naturaleza o aparecer soportados por elementos diversos. Pero ya sostengan estatuas ecuestres, orantes, o coronamientos arquitectónicos, todos ellos son basamentos funerarios que alojan un sarcófago con yacente. En relación con sus elementos de soporte podemos distinguir, de un lado, los basamentos-baldaquino situados sobre elevados soportes como columnas o pilares y, de otro lado, tenemos los basamentos-baldaquino situados directamente sobre el nivel del suelo aunque provistos de zócalos. Pero esta modalidad se desarrolla a partir del Renacimiento, por lo que trataremos sobre ellos en el epígrafe siguiente.



Bonino da Campione, *Monumento de Cansignorio della Scala*, (h. 1374-1376; Santa María Antica, Verona

Del primer tipo, podemos destacar, el basamento-baldaquino soportado por pilares en la *Tumba de Rolandino dei Passageri* (m. 1300) (Plaza San Domenico, Bolonia)[227] o situado sobre estructuras de mayor complejidad como en el monumento funerario de *Cansignorio della Scala*. Construido por Bonino da Campione (hacia 1374-1376; Verona, Santa María Antica),[228] el baldaquino está cubierto por una estructura piramidal (con nichos bajo gabletes que acogen las estatuas sedentes de las Virtudes, y varios ángeles en tabernáculos que presentan los blasones de la familia) cuya cúspide se halla coronada por una

225 BARRAL I ALTET, Xavier, «El arte cortés (1280-1400)», *op. cit.*, pp. 222-3. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 74.

226 Es por ejemplo la Tumba del cardenal Petroni elaborada por Tino di Camaino en colaboración con su padre Camaino di Crescentino (reconstrucción de 1951), cuyo sarcófago está sustentado por cariátides y en él se representan altorrelieves, de la resurrección y apariciones de Cristo.

227 Este monumento corresponde semánticamente al tipo de sarcófagos de los profesores de Bolonia erigidos desde el siglo XIII y, elevados sobre columnas y coronados por un dosel piramidal, el antiguo símbolo de la fama perdurable. Cfr. PANOFSKY, p. 70.

228 Este monumento forma parte de un grupo de basamentos funerarios monumentales coronados por una estatua ecuestre, como los de della Scala y los Visconti en Verona y Milán (siglo XIV) respectivamente, erigidos como símbolos de ostentación. Constituyen una muestra de las aspiraciones de la sociedad cortés y de su visión guerrera y caballeresca del mundo. En Verona se hallan situados alrededor de Santa María Antica en el interior del recinto sagrado, son los *Monumentos ecuestres de Can Grande della Scala,* y sus sucesores, *Mastino II della Scala* y el mencionado *Cansignorio della Scala.*

estatua ecuestre sobre otra pieza soportante de estructura hexagonal que consta de basa moldurada, neto con relieves y una alta cornisa moldurada. En este caso, el sarcófago-basamento de la estatua yacente es interiorizado o absorbido por toda la estructura monumental que se convierte en basamento funerario para una estatua ecuestre, una representación conmemorativa de carácter eminentemente público.

El sarcófago figurado aparecerá como basamento de la estatua yacente, también en las tumbas adosadas al muro formando parte de una estructura arquitectónico-escultórica compleja como es la tumba con dosel o arcosolio. Este tipo de sepulcro consta de diferentes elementos superpuestos: un basamento, al que se superpone, por lo general, un sarcófago-basamento de estructura de pedestal arquitectónico con basa, neto decorado y cornisa que, a su vez, soporta una estatua del yacente sobre el lecho funerario. De este tipo que dominará la producción a partir de finales del siglo XIII, podemos señalar, por ejemplo, la *Tumba del cardenal de Braye*, muerto en 1282 (montaje moderno, mármol, Orvieto, Santo Domingo) de Arnolfo di Cambio. En otros casos el sarcófago desaparece y se sustituye por una losa sustentada por ménsulas, como en el *monumento funerario del obispo Tarlati* de Agostino di Giovanni y Agnolo di Ventura (hacia 1329-1332, Arezzo, catedral); o por un paramento que simula un sarcófago en continuidad con el muro, como en el *monumento funerario del obispo Domingo de Arroyuelo* (muerto en 1385, Burgos, catedral) donde se sitúa el yacente y desde donde arranca el arcosolio excavado a modo de nicho en el interior del muro.

I.2.4.4.3. Superposición de basamentos y configuración piramidal

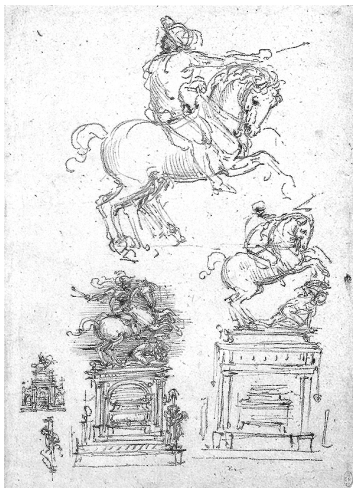


Domenico Fancelli, *Sepulcro de los Reyes Católicos* (1517), Capilla Real, Granada

El sarcófago figurado aparecerá en adelante en los monumentos funerarios como un objeto-basamento que forma parte de una estructura plástica compleja, ya sea exenta o adosada al muro, y constituida por varios niveles: elementos geométrico-arquitectónicos, sarcófago y estatuas.

Durante el Renacimiento proliferan los tipos surgidos en la Edad Media. De un lado, podemos ver las tumbas consistentes en sarcófagos aislados con yacentes, entre los que observamos dos tipos de basamentos: los paralelepípedos, ya definidos, normalmente con molduras en la basa y en la cornisa, es decir, que adoptan la morfología del pedestal arquitectónico; y otro tipo nuevo, los basamentos tronco-piramidales.

El tipo de basamento tronco-piramidal (indicador) aparece en monumentos horizontales exentos como la *Tumba de Sixto IV* de Antonio Pollajuolo (bronce, Grotte Vaticane, Roma, 1484-1493). Está compuesto de dos partes, de una base tronco-piramidal de caras cóncavas con diez relieves de las Artes Liberales separados entre sí por ménsulas rizadas u hojas de acanto, que sujetaban la tumba a una base de pórfido verde, y que funciona como basamento de una losa sepulcral con la efigie rodeada por relieves de las Virtudes.[229] Esta base recuerda en su estructura total la cubierta de un sarcófago, como si únicamente se hubiera representado la clásica tapa-escultura con yacente. Basamentos funerarios de este tipo tronco-piramidal mucho más desarrollados en altura son los de Domenico Fancelli en España, como el *Sepulcro de los Reyes Católicos* en la Capilla Real de Granada (1517), cuyo basamento se halla dividido en dos niveles con relieves y estatuillas exentas.

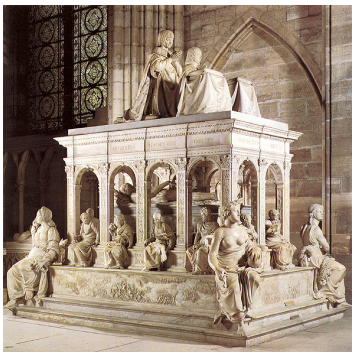


Leonardo da Vinci, Estudios para el *Sepulcro de Trivulzio* (1508-1511), Windson Castle, Royal Library

Por otro lado, y dentro del tipo de basamento-baldaquino surgido ya en la Edad Media, destacan durante el Renacimiento los situados directamente sobre el nivel del suelo aunque provistos de zócalos. A diferencia del modelo medieval situado sobre elevados soportes, éstos se emplazan en espacios interiores sagrados, en tumbas tanto exentas como murales.

[229] POPE-HENNESSY, John, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 81-83.

La estructura basamental de estos monumentos de planta rectangular consta de dos niveles o volúmenes paralelepípedos: un nivel inferior, que consiste en un podio con uno o dos escalones y un zócalo con relieves habitualmente biográficos; y un nivel superior compuesto por un cuerpo o recinto central de arcadas con pilastras o columnas donde se sitúa el sarcófago con una o dos estatuas yacentes, rematado por un entablamento o cornisa. En ellos el sarcófago cubierto por el baldaquino ornamental es basamento de estatuas, normalmente orantes pero también las hay ecuestres, como en el proyecto de Leonardo da Vinci para el *Sepulcro de Giangiacomo Trivulzio, condottiere de Luis XII* (1508-1511).[230] Y desembocará en el monumento ecuestre independiente de la tumba y erigido en lugares públicos. La transición de uno a otro se afirma en el basamento del *Gattamelata* de Donatello: un basamento funerario para un monumento en el espacio público.[231]

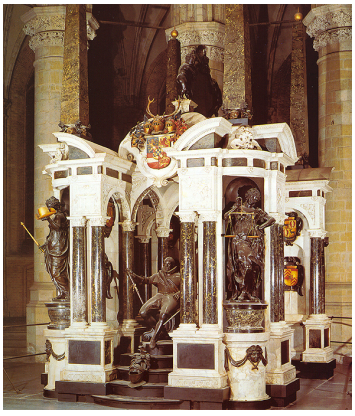


Giovanni Juste, *Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña* (1516-1531), Saint-Denis, París

De este tipo de basamentos-baldaquino destaca, entre otros, la *Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña* (1516-1531, mármol, París, Saint-Denis) de Giovanni Juste, cuyo basamento-baldaquino soporta las estatuas orantes de los reyes. En los cuatro ángulos del nivel inferior de la base hay sendas esculturas sedentes de las virtudes cardinales, que son independientes del cuerpo central del monumento.[232] El cuerpo inmediatamente superior es el baldaquino: un recinto rectangular con arcadas de medio punto en los cuatro lados, con el sarcófago y las estatuas yacentes en su interior, y estatuas de santos sentadas en el podio bajo dichas arcadas. Sobre esta estructura se dispone un entablamento que consta de arquitrabe con molduras, friso con inscripción y cornisa moldurada decorada con ovos. La estructura global de este basamento semeja a la de un pedestal arquitectónico al estilo de los monumentos públicos conmemorativos que se elaboran a partir del Barroco, pero cuyo neto hubiera sido horadado para alojar el sarcófago. Asimismo tienen en común las estatuas, ya se trate de virtudes o cautivos, ya estén de pie o sentadas en los ángulos del basamento. Su configuración global recuerda, además, la estructura piramidal de estos monumentos públicos, pues sus bases superpuestas van decreciendo progresivamente en tamaño hasta la estatua o estatuas que coronan. A semejanza de éstos, elevándose físicamente se elevan también de manera simbólica por encima de la muerte.



Philibert de L'Orme, Primaticcio, *Tumba de Francisco I* (1548-1559) Saint-Denis

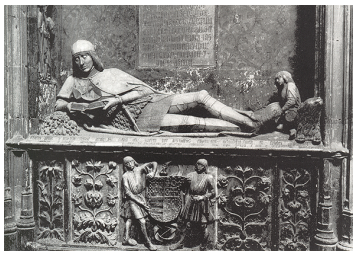


Hendrik de Keyzer, *Tumba de Guillermo el Taciturno* (1614-23)

230 «...sabemos por especificaciones del propio Leonardo que la estructura superior iba a apoyarse en columnas con capiteles de bronce, que el sarcófago iba a descansar sobre unas arpías, que iba a haber relieves (probablemente de escenas de batalla, como en el monumento Visconti) y que en las esquinas se iban a disponer ocho figuras de cautivos agachados bajo la cornisa o encadenados a los ángulos del monumento.» POPE-HENNESSY, John, *op, cit.*, p. 104. Este tipo de figuras de cautivos en los ángulos del basamento aparecerán posteriormente en pedestales de monumentos públicos del Barroco.

231 Sobre esta obra cfr. supra.

232 Según Panofsky, son italianizantes en la apariencia y los atributos. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 75.



Sepultura de Martín Vázquez de Arce «El doncel» (1486), Catedral de Sigüenza

Una variante de este tipo consiste en sustituir el baldaquino simple del cuerpo central por una estructura de arco de triunfo, como presenta la *Tumba de Francisco I* en Saint-Denis (iniciada por Philibert de L'Orme en 1548 y terminada por Primaticcio en 1559). Dicha estructura sustenta estatuas orantes y proclama la intención de glorificar las hazañas de Francisco I, más que la de proveer la salvación de su alma.[233] Otra variación posible consiste en la desaparición de las estatuas orantes de los difuntos, como en la *Tumba de Guillermo el Taciturno* de Hendrik de Keyzer (mármol y bronce, 1614-23) en cuyo lugar se sitúan sobre la cubierta angelillos y cuatro obeliscos en los ángulos, que indican simbólicamente la resurrección y la «gloria de los príncipes».[234]

Este sarcófago-basamento de una estatua del difunto se conserva asimismo en la tumba mural durante el Renacimiento, que continúa los tipos surgidos a fines de la Edad Media. Así, aparece en la tumba en nicho, cuya modalidad simplificada podemos ver en Castilla durante el siglo XV, en un tipo de tumba con basamento figurado como sarcófago que soporta una representación del difunto y un dosel, como la *sepultura de Martín Vázquez de Arce «El doncel»* (Catedral de Sigüenza, alabastro, 1486). La base-sepulcro presenta la habitual estructura de pedestal: zócalo, basa moldurada, neto y cornisa moldurada. Tres leones se adosan al zócalo del sepulcro. El neto fragmentado en franjas verticales es decorado en relieve con dos pajes que portan el blasón de la familia, y el resto de las franjas presentan decoración vegetal de estilo gótico.[235]



Desiderio da Settignano, *Monumento a Carlo Marsuppini* (1453-1455), Santa Croce, Florencia

En Italia, la tumba en nicho es más compleja. Consiste en un nicho enmarcado entre pilastras acanaladas sobre el cual se dispone un tímpano de medio punto, y situado sobre un basamento de guirnaldas de estilo antiguo. La estructura habitual del basamento inferior es similar al pedestal arquitectónico tradicional: estructura prismática con zócalo, basa, neto y cornisa. Sobre este basamento se sitúa un sarcófago que puede ser de dos tipos: el prismático-pedestal y el de urna o cofre, ambos reminiscencia de la Antigüedad clásica, como son por ejemplo, el *Monumento a Leonardo Bruni* de Bernardo Rossellino (1444) o el *Monumento a Carlo Marsuppini* (1453-1455) de Desiderio da Settignano, ambas en Santa Croce (Florencia).[236]

---

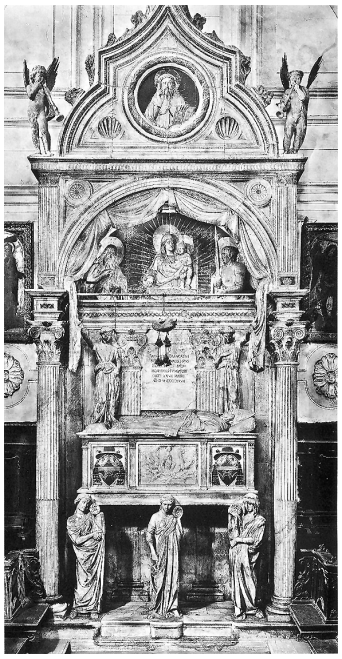
233 El basamento inferior presenta pedestales decorados en los extremos y que sustentan columnas de orden jónico. La adopción del orden jónico se explica según Müller Profumo por el «…refinado clima cultural del manierismo belifontiano», MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, «Ensayos arte», Madrid, Cátedra, 1985, p. 73.

234 PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 88. El difunto es protegido por los obeliscos, glorificado por la Fama y ensalzado por las cuatro personificaciones tomadas, con mínimos cambios, de la *Iconología* de Ripa: Justicia, Fortaleza, Religión y Libertad.

235 BAZIN, G., *Historia de la Escultura mundial. Panorámica ilustrada de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Blume, 1972, 1ª ed, p. 340.

236 En este monumento el sarcófago en forma de cofre con pies de león está ornamentado con follaje y el epitafio, bajo el que sitúa una concha alada. El basamento inferior de todo el conjunto está adornado en el neto con guirnaldas, y esfinges aladas en los ángulos, que según Luciana Müller Profumo constituyen una «...alusión sin duda a una dimensión *post-mortem* reveladora de una verdad sapiencial de la que la esfinge constituye el símbolo.», MÜLLER PROFUMO, Luciana, *op. cit.*, p. 136.

En general, el sarcófago-basamento figurado se halla presente de diversas maneras: completo, cuerpo y tapa; sólo el cuerpo con el yacente ocupando el lugar de la tapa; o soportando también las andas (o féretro) encima de la tapa, con lo cual aparece un doble basamento para la efigie yacente. La imagen del sarcófago se multiplica, por tanto, en el interior del monumento. Este sarcófago puede aparecer sustentado por cariátides como en El *monumento del cardenal Rinaldo Brancacci* de Donatello y Michelozzo (en Sant'Angelo a Nilo, Nápoles, 1426-28), donde el sarcófago figurado de tipo prismático con relieves, es soportado por las tres Virtudes cristianas. Se completa en vertical con varios registros en relieve superpuestos que visualmente se sostienen unos a otros.



Donatello y Michelozzo, *Monumento del cardenal Rinaldo Brancacci* (1426-28), Sant'Angelo a Nilo, Nápoles

Una excepción interesante viene representada por la *Tumba de Bartolommeo Colleoni* en la capilla Colleoni en Bérgamo (1470-76), en parte de Giovanni Antonio Amadeo. Este tipo, aunque del Quattrocento, es más medieval, ya que el sarcófago-basamento sostiene una estatua ecuestre en lugar de yacente,[237] y su basamento inferior está situado sobre elevados pilares. En ella puede observarse, por tanto, una multiplicación o superposición de basamentos.

Otro monumento con sarcófago-basamento del yacente, que se desarrolla en vertical es el tipo denominado tumba-retablo. Éste presenta una estructura más compleja que se expande por el muro, como en la *Tumba del dux Niccolò Tron* (1476-1480) por Antonio Rizzo, dado que en él se observan cinco niveles y un basamento sin decoración esculpida. El sarcófago-basamento del yacente, tipo pedestal y apoyado en ménsulas, es el elemento central del conjunto, y a él se adosan tres estatuas. Debajo del sarcófago está el epitafio y dos relieves a los lados. En la parte inferior, observamos una estructura de arco de triunfo en cuyos vanos ciegos a modo de hornacinas, se sitúan la Caridad, la Prudencia y en el centro el dux. Las estatuillas de santos y pajes con escudos ocupan las pilastras laterales situadas en hornacinas como en un retablo.



Antonio Rizzo, *Tumba del dux Niccolò Tron* (1476-1480), Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia

Durante el Barroco se desarrolla una estructura piramidal sobre todo en tumbas exentas que pueden, o bien tener a la arquitectura como marco o fondo, o ser totalmente independientes en el espacio. Las primeras pueden entenderse como una especie de fusión entre la tumba adosada y la estructura piramidal exenta de los basamentos-baldaquino del Renacimiento. Así, Gian Lorenzo Bernini propone esta estructura piramidal fúnebre con un esquema en tres niveles en la *Tumba de Urbano VIII* (1628-1647) en San Pedro del Vaticano

[237] Este sarcófago-basamento aparecía representado como soporte de estatuas ecuestres con anterioridad en los frescos conmemorativos de *Sir John Hawkwood* por Paolo Uccello en 1436 (820 × 515, Florencia, Santa Maria del Fiore -o Duomo), y del *condottiere Nicolò da Tolentino* por Andrea del Castagno (1456, catedral de Florencia) sobre una plataforma-mesa con ménsulas, simulando una tumba mural.



Gian Lorenzo Bernini, *Tumba de Urbano VIII* (1628-1647), San Pedro del Vaticano, Roma



Guglielmo Della Porta, *Tumba del Papa Pablo III Farnesio* (1549-1579), San Pedro del Vaticano, Roma

(Roma). Consta de un basamento con figuras alegóricas (la Justicia y la Caridad);[238] la estatua del papa en la cúspide; y en el centro un sarcófago y la personificación de la Muerte, que sostiene al *Liber Mortis*, colocada sobre su tapa. Pero el sarcófago ya no es basamento del difunto, el cual es situado en posición sedente sobre un pedestal de estructura tradicional arquitectónica, estableciendo de esta forma diferentes planos de realidad.[239]

Este esquema piramidal aparecía ya en las *Tumbas de los Médicis* (1520-1530) (Sacristía nueva, capilla funeraria en San Lorenzo, Florencia) de Miguel Ángel donde el sarcófago, formalmente similar, y la estatua del difunto vivo están también en planos separados.[240] Incluso había sido asimismo adoptado por Guglielmo Della Porta en la *Tumba del Papa Pablo III Farnesio* (1549-1579, mármol y bronce, Roma, San Pedro del Vaticano). Pero sobre el basamento inferior de mármol verde donde se hallan recostadas las figuras de dos Virtudes (la *Justicia* y la *Prudencia*), sobre ménsulas o volutas, Guglielmo Della Porta sitúa un basamento horizontal y no un sarcófago aunque recuerda a éste en algunos aspectos. En nuestra opinión, Della Porta unifica sarcófago y pedestal convencional, y lo convierte en el basamento de la estatua sedente del Papa: la parte inferior semeja el cuerpo-receptáculo con cornisa moldurada y la superior se configura a modo de una monumental tapa, de ahí el predominio de la horizontal que así semeja más al sarcófago. En cambio Bernini diversifica este basamento en dos, realizando, por un lado, el pedestal del Papa, y por otro, delante de éste, el sarcófago que sitúa al mismo nivel estructural que las alegorías. Bernini reduce la importancia del pedestal, lo simplifica y lo hace vertical,[241] con lo que las figuras tanto el Papa como las alegorías adquieren un mayor protagonismo volumétrico en el conjunto, permitiendo a estas últimas establecer una relación mediadora, espacial y espiritual, entre el espectador y la estatua del Pontífice.

Este esquema triangular con alegorías en la base será el tipo usual de los monumentos de Bernini, ya aparezca el sarcófago o no aparezca en absoluto, como ocurre en el *Sepulcro*

238 De la construcción del nicho y de la obra de cantería como es el basamento del monumento se ocupó entre otros Borromini. Sobre el proceso de realización de la obra, cfr. WITTKOWER, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid, Alianza editorial, («Alianza Forma» 102), 1990, pp. 230-231.

239 Para ello Bernini también asocia determinados elementos mediante el material y el color: «Utilizó escenarios polícromos y combinó figuras de bronce y de mármol tanto para articular, subrayar y diferenciar significaciones como para dar a sus composiciones una apariencia pictórica nada realista. En la Tumba de Urbano VIII (1628-1647) [...], por ejemplo, toda la parte central es de bronce oscuro, parcialmente dorado: el sarcófago, la realista figura de la Muerte y la estatua del Papa, es decir todos los elementos directamente relacionados con el fallecido. A diferencia de ellos y de sus mágicos efectos de luz y color, las alegorías en mármol blanco de la Caridad y la Justicia tienen una textura superficial sensual y atractiva, y un carácter referido inequívocamente a las cosas de este mundo.» WITTKOWER, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, («Alianza Forma», 8), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 209.

240 La *Tumba de Julio II* (San Pietro in Vincoli, Roma) fue concebida por Miguel Ángel en su primer proyecto al igual que la capilla Médicis, como tumba exenta de estructura piramidal, cuyo vértice estaría coronado por un sarcófago que sustentaba la figura yacente del Papa. Finalmente se erigieron en ambos casos como una tumba adosada. Sobre el desarrollo de los seis proyectos de Miguel Ángel (de 1505 a 1545) para la Tumba de Julio II, cfr. TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, «Alianza Forma» 48, Madrid, Alianza editorial, 1985, pp. 61-83.

241 WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini*, *op. cit.*, p. 39.

del papa Alejandro VII (mármol, San Pedro, Roma, 1671-78)[242] colocado en una hornacina, la cual tenía una puerta que Bernini adelantó e incorporó al basamento de la obra. Esta puerta, que simboliza la entrada a una cámara funeraria, y el enorme sudario ocupan el espacio del sarcófago, es decir, el espacio medio de la obra, junto a las cuatro figuras alegóricas que rodean el pedestal del Papa.[243] De este modo Bernini crea una zona de transición entre la estatua elevada del difunto y el espacio del espectador, cumple pues la función del basamento: une y separa el mundo terrenal y el espiritual.



Gian Lorenzo Bernini, *Sepulcro del papa Alejandro VII* (1671-78), San Pedro, Roma

> Here the borderline between aesthetic and natural space has been further blurred by the omission of sarcophagus and the introduction of a door which -half concealed by a curtain of jasper pulled up by Death- directly connects, or seems to connect, the space in which we find ourselves with the vault that shelters the remains of the pontiff; and, moreover by the fact that the two personifications in front so vigorously overlap the lateral boundaries of the niche that they seem to belong, quite literally, to two worlds.[244]

Esta estructura central piramidal berniniana desarrollada en varios niveles tendrá amplia continuación en otros monumentos barrocos, y será adoptado también por Antonio Canova, por ejemplo, en la *Tumba del Papa Clemente XIV* (1783-1787, iglesia de Santi Apostoli, Roma). Canova utiliza conjuntamente en el basamento tanto el sarcófago como la puerta, las cuales aparecen por separado respectivamente, en la *Tumba de Urbano VIII* y en la *de Alejandro VII* de Bernini. La parte inferior consta de un elevado basamento de sección circular con una puerta central, dividido en dos niveles en altura y anchura. La figura de la *Templanza* está colocada en la parte superior de este zócalo y se inclina sobre el sarcófago. La *Humildad* está sentada al mismo nivel y apoya sus pies en el nivel inferior. Marcan, pues, una dirección inclinada descendente de izquierda a derecha, mientras que las dos figuras alegóricas en Bernini, tanto en la tumba de Urbano como en la de Alejandro, están a la misma altura y en el mismo nivel que la representación de la Muerte. Hay pues, en ellos una mayor simetría de conjunto. A continuación, en ambas obras, está el sarcófago y detrás un basamento tipo pedestal donde se coloca la estatua sentada del Papa en su trono. La estructura en esta parte es similar, incluso en la posición del Papa, aunque los elementos individuales difieren.



Antonio Canova, *Tumba del Papa Clemente XIV* (1783-1787), Iglesia de Santi Apostoli, Roma

242 Sobre el proceso de ejecución de la tumba y autores de las distintas partes, cfr. WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini*, *op. cit.*, pp. 300-301.

243 WITTKOWER, Rudolf, *op. cit.*, pp. 40-41 y 300.

244 «Aquí la línea fronteriza entre el espacio estético y natural ha sido aún más borrada por la omisión del sarcófago y la introducción de una puerta, la cual -medio escondida por una cortina de jaspe levantada por la Muerte- conecta directamente, o parece conectar, el espacio en que nos encontramos nosotros con la bóveda que guarece los restos del pontífice; y, además por el hecho de que las dos personificaciones delante, se sobreponen tan eficazmente sobre los límites laterales del nicho, que parecen pertenecer, literalmente, a los dos mundos.», PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 94.

En definitiva, observamos una evolución del basamento en el monumento funerario, que va de lo simple a lo complejo, es decir, del sarcófago autónomo a la multiplicación de elementos en estructuras «basamentales» arquitectónico-escultóricas. En la Antigüedad predominan los sarcófagos simples y los que presentan yacente; a partir de la Edad Media, pero sobre todo del Renacimiento, además del tipo con yacente, predomina el sarcófago con baldaquino que es eminentemente vertical; como también lo es en el Barroco cuando el sarcófago es acompañado por alegorías y otras piezas geométricas (como zócalos y pedestales) que conforman una estructura habitualmente piramidal. Pero, en cualquier caso, el sarcófago es basamento y escultura, pues en él aparece no sólo como sostén de escultura, sino también como elemento escultórico figurado, es decir, como tema de la representación.

I.3. EL MENHIR Y LA LOSA SEPULCRAL. LA DIALÉCTICA ESENCIAL DEL MONUMENTO ESCULTÓRICO CON EL SUELO

La piedra es el elemento natural elegido por el hombre para encarnar conceptos de «permanencia» monumental. Por primera vez ese concepto parece materializarse junto a lo funerario y encuentra su expresión en la erección de piedras aisladas o formando parte de construcciones más elaboradas. Estas formulaciones acontecen en la cultura megalítica con las tumbas y los recintos circulares ceremoniales. Pero es el menhir, un monolito clavado verticalmente en la tierra, el que encarna de forma más clara nuestra idea de monumento. Un objeto monumental que se caracteriza por su ambigüedad interpretativa: escultura sin basamento o basamento sin escultura.



Alineamientos de Menec (Carnac)

En Europa occidental desde el V milenio a.C. se erigen monumentos de piedra sobre los muertos:[245] son los primeros monumentos funerarios de carácter conmemorativo aunque ya en la Europa mesolítica se realizaban enterramientos individuales que se marcaban mediante astas o piedras grandes,[246] es decir, mediante elementos verticales. Las piedras funerarias neolíticas se alzan aisladas, a modo de estelas, marcando el lugar permanente del difunto.

Las funciones y significados de los monumentos megalíticos son difíciles de determinar y no están aún totalmente claros en todos los casos. Detentan funciones funerarias y religiosas o sagradas relacionadas con el culto a los muertos y a los poderes divinos,[247] e incluso con la delimitación de un territorio,[248] son indicadores de la detentación de un poder jurisdiccional.



Menhir con cúpulas de los alineamientos de Kerzerho (Carnac)

245 BURENHULT, Göran, «Los constructores de megalitos de Europa occidental» en AA. VV., *De la piedra al bronce. Cazadores, recolectores en Europa, África y Oriente Medio,* (Göran BURENHULT, ed.), «Atlas culturales de la humanidad», 3, Madrid, Debate, 1994, p. 80.

246 CHAMPION, Timothy, GAMBLE, Clive; SHENNAN, Stephen; WHITTLE, Alasdair, *Prehistoria de Europa*, «Crítica/arqueología», 1ª ed., Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1988, p. 154.

247 Eliade ha observado en los monumentos megalíticos la confluencia o paralelismo del culto solar y del culto a los antepasados. Cfr. ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones,* «Epifanía», Tomo I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 170.

248 «…las tumbas de piedra servían de indicadores territoriales, y no puede descartarse que los monumentos, además de servir como tumbas y centros de culto, señalasen también el derecho de un grupo a ocupar una zona determinada.», BURENHULT, Göran, *op. cit.*, p. 83.



Magdalena Abakanowicz, *Catarsis* (1985)



Ulrich Rückriem, *Siglo XX* (1995)



Anillo de Brogar (islas Orcadas, Escocia)

Las piedras verticales o menhires se convierten en soportes-basamentos, puesto que son elementos constructivos o pies derechos en estos monumentos de gran escala. El dolmen simple representa el origen y la síntesis de la relación soporte/soportado por sus características estructurales: un elemento base (dos o más piedras verticales) y un elemento sustentado (una piedra horizontal o varias).[249] Esta relación primigenia elemental entre el soporte y lo soportado está vinculada tanto a la arquitectura como a la escultura en su conformación monumental: basamento/estatua. Esto nos llevaría a asimilar las piedras de sostén al basamento y la piedra horizontal a la escultura, aunque la totalidad del conjunto puede contemplarse asimismo como soporte,[250] pese a que la historiografía al uso considera que los dólmenes simples no son formas elementales, sino degeneraciones de las tumbas de corredor. Pero es la taula el monumento que encarna de forma más pura el concepto tectónico soporte/carga, pues consiste en una única piedra o losa vertical que sostiene otra horizontal.[251] Las piedras verticales se disponen por tanto, como elementos independientes, autónomas por sí mismas[252] o formando parte de agrupaciones más complejas en disposiciones de vertical/horizontal o soporte/soportado. Algunas de las cuales forman recintos circulares, a veces cubiertos como las tumbas y túmulos y, en otras ocasiones, descubiertos como los monumentos tipo henge con uno o varios anillos.

Estos monumentos megalíticos han inspirado numerosas obras contemporáneas, alineamientos del tipo de los menhires como la obra *Catarsis* (1985) de Magdalena Abakanowicz compuesta por 33 esculturas en bronce (altura: 260 cm., Santomato di Pistoia, «Fattoria di Celle») que figuran imágenes sintéticas de la forma humana clavadas en la tierra.

La forma de estos menhires-soportes puede estar bastante regularizada lo que supone una intervención humana en su labrado, llegando a conformar paralelepípedos o prismas en los recintos circulares ceremoniales, como en Stonehenge (Wiltshire), o en el anillo de Brogar (islas Orcadas, Escocia) donde acaban en cuña. Su conformación paralelepípeda recuerda

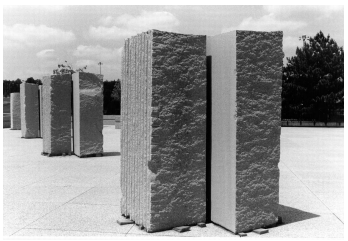
[249] Tal es el caso del dolmen en el campo de tumbas de Carrowmore, noroeste de Irlanda, en el cual varias piedras soportan otra horizontal, o la *Mesa del Mercader* de Locmariaquer. También denominadas tumbas de dintel como la de los montes Ox (condado de Sligo, Irlanda) o la de Poulnabrone (situada en Burren, condado de Claire, Irlanda, erigida hacia el año 3000 a.C.), en las que destaca la magnitud de la piedra horizontal. El dolmen en el condado de Louth (Irlanda) es un ejemplo de su forma más elemental consistente en dos piedras clavadas en vertical que soportan una horizontal a modo de mesa de piedra como su nombre, de origen bretón, indica.

[250] En este sentido se manifiesta Giedion cuando concibe los dólmenes como: «...lugares de descanso, en forma de mesa, para los difuntos, colocados sobre bloques verticales.», GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, «Alianza Forma» 22, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 416.

[251] Uno de los ejemplares más importantes es el de Talatí de Dalt (cultura del Bronce, Islas Baleares, primer milenio).

[252] En Carnac (Morbihan) los alineamientos de piedras se erigen dispuestos en hileras paralelas en tres complejos principales: Le Ménec (11 hileras paralelas de más de 1 Km. de longitud), Kermario y Kerlescan (no menos de 13). Cada complejo tiene unos 100 m de anchura y juntos tienen una longitud de casi 4 Km. La mayoría de estos menhires son de dimensiones colosales -hasta 6 m de altura-. Hay algunas teorías que les atribuyen funciones ceremoniales de culto al sol. Asociados con estas hileras hay altares, círculos y tumbas megalíticas. Cfr. BURENHULT, Göran, *op. cit.*, p. 91-93.

obras de escala monumental del siglo XX, como las estelas graníticas de Ulrich Rückriem, que son esculturas o basamentos asemánticos en sí mismos y ausentes de conmemoración. En la obra titulada *Siglo XX* (1995) instalada en Abiego (Huesca), veinte estelas de granito rosa se hallan clavadas como los menhires en la tierra. Rückriem hace hincapié en la idea de hacer que la piedra emerja de la tierra eliminando el pedestal que distancia la obra del suelo, pero lo que en realidad está proyectando es un pilar-basamento.[253] Alineamientos similares configuran asimismo Robert Morris y Anthony Gormley en piezas situada en espacios abiertos, como *Sin título* (1978, Federal Building/ U.S. Courthouse, Chicago) o *Alineamiento* (1995, 118 piezas de cemento, 70 x 4,7 x 2 m.) respectivamente.

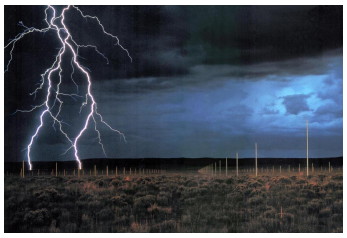


Robert Morris, *Sin título* (1978), Federal Building/ U.S. Courthouse (Chicago)

Walter De Maria sitúa *The Lightning Field* [*Campo de relámpagos*] (1974-1977) en el desierto de Quemado (Nuevo Méjico) en un espacio plano de una milla en dirección Este-Oeste y de un kilómetro en dirección Norte–Sur. La obra se compone de 400 postes de acero inoxidable, de cinco centímetros de grosor y una altura media de seis metros y veinte centímetros, colocados de pie a la misma altura y dispuestos en una cuadrícula de veinticinco por dieciséis, y separados entre sí por sesenta y siete metros y medio. Estos postes verticales funcionan como pararrayos, y constituyen así un eslabón entre la tierra plana, horizontal, que es parte de la obra misma,[254] y el cielo, es decir, un *axis mundi*, materializado en las descargas eléctricas. En consecuencia, estas piezas establecen como los menhires ejes de atracción física y simbólica, y al igual que en los alineamientos de piedras, el conjunto se percibe como una progresión sin límites.



Anthony Gormley, Alineamiento (1995), 118 piezas, 70 x 4,7 x 2 m.



Walter De Maria, *The Lightning Field* (1974-1977), Nuevo Méjico

Otra especie de alineamientos son los proyectados por Christo para *The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA* (1985-1990), consistente en la instalación de dos series de sombrillas, una a lo largo de un trayecto de veinticinco kilómetros, al norte de Los Ángeles, y otra en un recorrido de dieciocho kilómetros cerca de Hiatachi, al norte de Tokio.[255] Superando con creces las dimensiones del neolítico, estos objetos verticales se distribuyen como postes indicadores marcando la horizontalidad del territorio.



Christo, *The Umbrellas, Joint Project for Japan and USA* (1985-1990)

En general puede decirse que estas enormes construcciones megalíticas, fechadas a partir del IV milenio, tanto los henges (Avebury, Stonehenge) como los recintos de caminos elevados, los túmulos (Silbury Hill), los alineamientos, las tumbas, etc., son objeto de referencia monumental en relación con las obras de Land Art, junto a los monumentos

253 Cfr. Capítulo II.1.

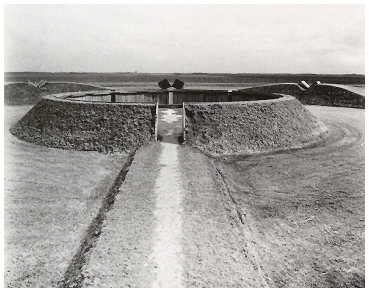
254 Cfr. DE MARIA, Walter, «*The Lightning Field*», *Artforum*, New York, April 1980, p. 58.

255 Cfr. CHRISTO; YANAGI, Masahiko, *Christo: The Umbrellas (Joint Project for Japan and USA)*, London, Annely Juda Fine Art, 1988.



Stonehenge, II milenio, Wiltsshire, Inglaterra

egipcios o precolombinos. Es el caso de *Observatory* de Robert Morris, en conexión con los recintos circulares ceremoniales, construido con motivo de la exposición *Sonsbeek 71*, y finalmente emplazado en Oostelijk Flevoland (Holanda). Está formada por dos anillos concéntricos de tierra construidos mediante una empalizada y materiales sueltos (madera, acero, granito, hierba). El anillo exterior tiene noventa y un metros de diámetro, y el interior veinticuatro metros, y tres de alto. El anillo exterior consta de tres tramos de muro y dos canales con agua, con una entrada triangular orientada al oeste. El círculo interior presenta tres aberturas, la primera orientada hacia el este, a lo largo de dos canales que terminan en sendas láminas de acero de un metro cuadrado. El intervalo entre éstas marca la posición de la salida del sol en los equinoccios. Las otras dos aberturas orientadas al nordeste y al sudeste mediante unos cortes en el muro exterior, marcan los puntos de salida del sol en los solsticios de verano e invierno respectivamente.[256] Robert Morris crea así un lugar de carácter ritual, un monumento circular como el tipo *henge* construido con fines ceremoniales o centros de reunión religiosa, y determinado, como el círculo de Stonehenge (Wiltsshire, Inglaterra, II milenio), por el recorrido cíclico solar y el solsticio de verano.[257] Pasado y presente se encuentran en *Observatory* mediante la espiritualidad de origen ancestral que denota. Pero Morris implica en su obra directamente a un espectador contemporáneo que debe recorrerla para llegar a su comprensión: «El observador experimenta una situación en la que es observador y al mismo tiempo puede verse a sí mismo como objeto, como el centro de la totalidad.».[258]



Robert Morris, *Observatory* (1971-77), Oostelijk Flevoland, Holanda

Estos conjuntos megalíticos asociados habitualmente al culto solar estaban rodeados por un talud y una fosa que delimitaban el recinto del espacio interno sagrado separándolo del espacio externo profano. La demarcación territorial se convierte así en un aspecto fundamental en ambas construcciones monumentales, prehistóricas y contemporáneas. Esta noción de territorio junto a la de colectividad será fruto de la creación de los primeros asentamientos neolíticos[259] y con ellos el nacimiento de las sociedades organizadas, situación clave para el surgimiento del monumento megalítico, probablemente bajo un sistema de jefaturas en el que debía existir un liderazgo



Newgrange, Valle del Boyne (Irlanda)

256 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, pp. 200-201.

257 «Precisamente es el solsticio de verano el fenómeno natural sobre el que gira la concepción y planificación del monumento. Muy pronto, tras la delimitación del foso circular y del bancal situado a su costado interno, Stonehenge dispuso de las cuatro *piedras de las estaciones* que, colocadas en las esquinas de un rectángulo perfectamente trazado, delimitan un ángulo recto exacto, al coincidir con la línea del amanecer en el día del solsticio de verano. Así se planteó a mediados del III milenio a. C.» FERNÁNDEZ CASTRO, Mª Cruz, *La Edad de los Metales*, «Historia del Arte» 4, Madrid, Historia 16 (Grupo 16), 1989, p. 28.

258 REIMANN, Fabian, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 182.

259 Cfr. GORDON CHILDE, V, *Los orígenes de la civilización*, «Breviarios», 92, 2ª ed., México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954 (20ª reimpresión, 1992).

central político y religioso.[260] Esto implica la aparición de un sistema de organización jerárquico y, en consecuencia, la aparición del basamento como instrumento de jerarquía social y de diferenciación en niveles de autoridad divina y terrenal.

[260] BURENHULT, Göran, *op. cit.*, pp. 88, 91.

I.3.1. La génesis de la vertical: el menhir, escultura y basamento

En relación con el sistema monumento, nos interesa especialmente el menhir o monolito, ya que por sus características físicas, es decir, el hecho de ser una piedra grande y además vertical, lo convierten en el símbolo primigenio de lo monumental. Por tanto, en la erección vertical de un monolito de piedra podemos encontrar el origen del monumento. En él confluyen, por vez primera, la idea de monumento y la tumba, que no siempre permanecerán unidas. Con el menhir nos encontramos ante el monumento funerario y conmemorativo, el monumento más antiguo, aunque el menhir era un monumento anónimo mientras que el monumento histórico es individualizado, lo que implica un culto a la personalidad que está ausente en el neolítico.

Pero el menhir en cuanto monumento nos plantea una ambigüedad conceptual: se trata de ¿escultura sin basamento o de basamento sin escultura? En realidad podría interpretarse de ambas maneras. El menhir podría concebirse, de un lado, como escultura en sí misma y en cuanto escultura sin basamento se asemeja a lo que tradicionalmente se encuentra encima del pedestal, es decir, a la estatua monumental. Y, de otro lado, podría concebirse como basamento sin escultura y, en este caso, sería fundamentalmente una base monumental simbólica. El menhir como escultura es un monumento sin basamento, el menhir como basamento es un monumento sin estatua. Lo mismo puede decirse de algunos monumentos y esculturas contemporáneos, en los que podemos contemplar tres situaciones: de un lado, una escultura sin basamento, de otro lado, un basamento sin escultura o estatua, y por último, una escultura-basamento. Estas tres posibilidades son tres de las soluciones que la escultura ofrece al problema de la base; y todas ellas son resultado de la aplicación de un mecanismo de inversión que, o bien sitúa a la estatua/escultura en lugar del basamento, o bien el basamento en lugar de la estatua/escultura, o bien el basamento se identifica con la escultura.[261]

Reflexionemos un momento sobre las consecuencias de nuestra anterior afirmación sobre el menhir-monumento, tanto si lo planteamos como escultura o como basamento. La piedra vertical transfigurada en piedra sagrada podría considerarse como antecedente primigenio de las estructuras monumentales que darían lugar a los monumentos públicos y, por tanto, al basamento monumental. Si contemplamos, por un lado, la piedra vertical sin basamento como precedente del monumento público, quiere esto decir, que la estatua más la base se asimila al monolito, con lo que la base primigenia no se distinguía de la estatua o escultura figurada, y que la base existe en el menhir fusionada e integrada en un todo. En consecuencia, en la prehistoria se muestra una ausencia de basamento que constituye, en realidad una fusión escultura-basamento. Por otro lado, si consideramos la piedra vertical como ascendiente del basamento

[261] Trataremos sobre estas soluciones en la segunda parte de esta tesis.

monumental nos encontramos ante un basamento autónomo que no necesita de estatua o que su estatua se halla integrada con la base. En ambos casos asistimos a la identidad escultura-basamento, al igual que podemos observar en obras monumentales de la vanguardia del siglo XX, tales como *La columna sin fin* de Constantin Brancusi.[262] La parte inferior de estas obras, como la parte inferior de la piedra vertical constituye su basamento, el cual no se encuentra disociado del resto de la pieza como ocurrirá durante el clasicismo, donde encontraremos un sistema monumental diferenciado en basamento y estatua.

El menhir tiene en común con otros tipos de piedras prehistóricas, como las rocas grabadas o las piedras en forma de ojo de buey,[263] la circunstancia de que se encuentra impregnado de un carácter sagrado y mágico:[264] «El culto no va, pues, dirigido a la piedra en tanto que sustancia material, sino al espíritu que la habita, al símbolo que la sacraliza. La piedra, la roca, el monolito, el dolmen, el menhir, etc., adquieren carácter sagrado gracias a la impronta de esa fuerza espiritual.»[265] La piedra sacralizada confirma y refuerza la idea del menhir como monumento en su doble interpretación: como objeto-escultura atrae las cualidades representativo-simbólicas de lo presumiblemente figurado, y como objeto-base se convierte en basamento sagrado e instrumento de sacralidad.

En primer lugar, y como escultura, el menhir adquiere cualidades figurativas, puesto que puede interpretarse como la representación o materialización simbólica del difunto o difuntos, o como receptáculo de las almas errantes de los muertos.[266] La piedra hace presente al difunto y, al mismo tiempo que lo conmemora, lo mantiene en la memoria. En ese sentido podemos ver reflejado en el menhir las ideas de conmemoración y permanencia características del monumento. El menhir, situado cerca de las tumbas o sobre ellas, es además protector de la vida contra la muerte,[267] y también es fertilizador.[268] La piedra vertical detenta, asimismo, un simbolismo fálico. La representación del falo aparecía ya en la prehistoria[269] y, como consecuencia, en la erección vertical del monolito se detecta el falo monumental. Como elemento vertical el menhir funerario representa la vida, frente al elemento horizontal yacente, el suelo, que le sirve de base, y representa la muerte, dualidad inseparable como simbolizan Eros y Thanatos en la antigüedad clásica. En definitiva, si se atribuyen al menhir todas estas funciones y significados, adquiere un valor representativo, lleno de contenido

---

262 Sobre la relación entre Constantin Brancusi, Carl Andre y los monumentos megalíticos, cfr. COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une Question d'espace», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, Nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 79-95.

263 Según Sigfried Giedion los bloques de piedra con cúpulas del neolítico tardío pudieron ser altares. Menciona, además, un menhir cubierto de estas cúpulas y hace referencia a unas piedras circulares con perforaciones que han aparecido de pie pero que eran originariamente piedras de altar colocadas en horizontal. En cuanto altares estas piedras pueden asimilarse al basamento puesto que son soportes de ritos o de objetos propiciatorios de tales ritos. Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, «Alianza Forma» 16, Madrid, Alianza Editorial, , 1981, pp. 179, 192-198. Sobre las piedras perforadas, cfr. también ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones,* «Epifanía», Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, t. I, pp. 263-265.

264 Sobre la conversión de las piedras y en general de cualquier objeto en sagrado, en hierofanía, cfr. ELIADE, Mircea, *op. cit.*, I, pp. 26-58; y sobre las piedras sagradas, pp. 253-274.

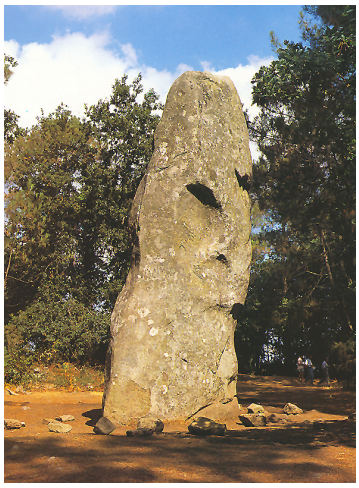
265 ELIADE, Mircea, *op. cit.*, I, p. 257.

266 «No se trata de un «espíritu petrificado» […], sino de una representación concreta, de un «habitáculo» provisional o simbólico de ese espíritu.», ELIADE, Mircea, *op. cit.*, T. I, p. 257.

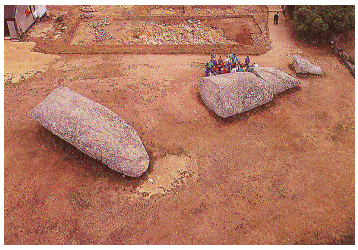
267 «La piedra protegía contra los animales, contra los ladrones, pero sobre todo contra la «muerte»; porque la piedra era incorruptible, y el alma del muerto había de subsistir, como ella, indefinidamente, sin disgregarse (el simbolismo fálico que a veces se encuentra en las piedras sepulcrales prehistóricas confirma esta interpretación, porque el falo es símbolo de existencia, de fuerza, de duración).» ELIADE, Mircea, *op. cit.*, T. I, p. 254.

268 «El alma «habita» la piedra, como en otras culturas habita la tumba, que, por las mismas razones, es considerada como la «casa del muerto». El megalito funerario protege a los vivos de las posibles acciones nocivas del muerto; la muerte representa un estado de disponibilidad que permite ejercer influencias buenas o malas. «Fijada» en una piedra, el alma, se ve obligada a actuar únicamente en sentido positivo: fertilizando.» ELIADE, Mircea, *op. cit.*, T. I, p. 256.

269 Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*…, p. 233 y ss.



El «gigante» de Manio, Carnac



Le Grand Menhir brisé, Locmariaquer



Menhir plano con cúpulas, Locmariaquer

funerario, religioso-sagrado, y simbólico.[270] Estas cualidades lo identifican con las del monumento conmemorativo histórico, aunque no obstante, en la mentalidad moderna, la fama y el culto a la vida póstuma reforzarán a través del monumento el culto a la personalidad, aspecto que no está en el Neolítico.

Pero, una cuestión fundamental tanto para el menhir como para el monumento histórico es la del lugar de ubicación. Ambos son situados en un lugar y en una posición especial. La piedra vertical es así señalada como específica, como singular, aislada del resto de lo que le rodea, del espacio circundante. A través del menhir, se marca, por tanto, un *lugar* que es especial a causa del acontecimiento que lo provocó y que en el acto mismo de la erección se convierte en algo sagrado. La piedra sacraliza el lugar y el lugar a la piedra, o bien las piedras adquieren sacralidad y a través de ellas también los espacios donde son dispuestas. Este lugar que para la piedra vertical es sagrado, está ligado al mito del «centro del mundo»,[271] donde se eleva directamente clavada en la tierra, por lo que puede interpretarse como escultura sin basamento. Su base es el plano horizontal del suelo, la propia tierra sobre la que está clavado. Surge con esta erección una lógica esencial entre lo vertical y lo horizontal que tendrá amplias repercusiones para la escultura y su relación con el suelo.

En consecuencia, con los menhires se fijan por primera vez de forma permanente determinados objetos en un lugar concreto, igual que los monumentos o que cualquier escultura a la que se le designa un espacio específico. En nuestra opinión, esta noción de lugar significa un primer paso hacia la aparición del basamento de la estatua como tal, porque si no hay lugar fijo o permanente ni una intención de contemplación como ocurría con la Venus paleolítica, no hay necesidad de basamento. Pero esto no quiere decir, que estas dos condiciones sean suficientes para la aparición del basamento de la escultura, es necesaria también una voluntad de figuración naturalista unida a una conciencia de individualidad, y un cambio de concepción espacial, de la prehistórica a la histórica, distinguiendo espacios y direcciones que durante el paleolítico eran homogéneos.[272] La vertical se distingue de la horizontal y en todo ello el menhir neolítico realiza una contribución fundamental, el hombre se sitúa conscientemente sobre el suelo: el hombre frente a los dioses y frente al mundo natural y, en definitiva, el sujeto frente al objeto y lo interior frente a lo exterior.

Con el transcurso del tiempo estas piedras verticales neolíticas perdieron su concepción originaria, dejaron de ser

[270] Para una interpretación del menhir desde el punto de vista psicoanalítico, cfr. SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 196-199.

[271] Cfr. ELIADE, Mircea, «El espacio sagrado: templo, palacio, 'centro del mundo'», en *op. cit.*, T. 2, pp. 149-168.

[272] Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura… op. cit.*, p. 413.

sagradas, pero en cuanto basamento se mantuvo como instrumento de sacralidad, puesto que el basamento utilizado en época histórica sacraliza simbólicamente la estatua que sostiene al separarla del resto de lo que le rodea. Pues el basamento al igual que la piedra sagrada: «Sigue siendo *algo distinto* del medio que la rodea, sigue siendo *sagrada* en virtud de la hierofanía primordial que la *seleccionó*; sin embargo, el valor que se le concede cambia según la teoría religiosa en la que esa hierofanía venga a integrarse.»[273]

En segundo lugar, que podamos considerar el menhir como escultura por su semántica específica y sus connotaciones monumentales, no es óbice para considerarla asimismo como un basamento, aunque fundamentalmente simbólico y sin estatua. En este sentido es, como la *Columna sin fin* monumental de Constantin Brancusi, un basamento simbólico, sostén de la bóveda celeste. Y esto ocurre en su calidad de objeto abstracto o no figurativo, ya que cuando hay figuración aparece la disociación pedestal/estatua como veremos durante el clasicismo.

El menhir simboliza la idea de lo vertical que es el eje predominante y rector del monumento y del basamento monumental. En razón de la verticalidad podemos establecer un paralelismo con el sistema monumental clásico pero también con el monumento de vanguardia cuyo paradigma es la *Columna sin fin*. En este último, la verticalidad es índice de la homogeneidad y de la fusión o unidad existente entre el basamento y la estatua que en el sistema monumental clásico se encuentran disociados. Esta dimensión vertical conlleva una serie de cualidades intrínsecas que denota asimismo el monumento.

Por un lado, la vertical implica un movimiento ascendente pero también descendente,[274] de manera que la fuerza que impulsa la ascensión queda equilibrada por la fuerza contraria. Así, todo elemento vertical penetra simbólicamente, con la misma fuerza, tanto hacia el espacio como en el suelo donde se hunde bajo el plano horizontal terrestre. La relación vertical-horizontal queda instaurada, ambas inevitablemente unidas. La horizontal representa el plano de base. La horizontal primigenia, el suelo, adquirirá corporeidad con el advenimiento del basamento. Pero además, la vertical descendente se manifiesta como inversión de la vertical sobre el suelo, y así aparecerá en numerosos proyectos de escultura contemporáneos. De esta manera observamos la existencia de tres planos espaciales para la escultura: sobre el suelo, a ras de suelo y bajo el suelo, sobre todo en el ámbito monumental, lo que denota diversos grados o estrategias de inversión.[275]

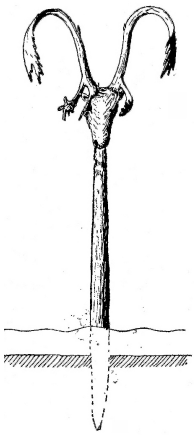
Por otro lado, en toda manifestación de verticalidad está presente la idea de elevación hacia el cosmos, hacia algo superior. Así, la elevación se traduce como *altura* y en el ámbito simbólico-religioso adquiere un carácter sagrado. Esa cualidad de la altura asimilada a lo trascendente, a lo sobrehumano es un aspecto fundamental del monumento y del basamento. La elevación o ascensión plantea una separación entre los espacios profanos y los sagrados, el basamento en el monumento es instrumento de conexión entre el espacio del mundo y el espacio elevado de la estatua. Pero el menhir es un basamento sin estatua, un basamento simbólico del mundo espiritual, ya sean

---

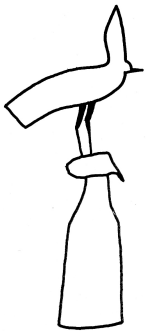
273 ELIADE, Mircea, *op. cit.*, I, p. 49-50.

274 «El origen de la verticalidad está profundamente anclado en el pensamiento mitopoyético. Es el símbolo más evidente que apunta desde la tierra al cielo: de la existencia terrena a la morada de los dioses. / Las formas adoptadas por la vertical son muy diferentes. Su significado es siempre un vínculo con los poderes invisibles, ya sea la divinidad misma, el tótem, o los antepasados», GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*…, p. 416.

275 Sobre esta cuestión trataremos en el capítulo II.1. de la segunda parte de este trabajo.



Ahrensburg-Stellmoor (Hamburgo) Poste de madera magadaleniense con un craneo de reno (Rust, 1948)



Fénix Benou y betilo Benben



Estatua arrodillada de granito, II dinastía

antepasados o espíritus de dioses. Podemos establecer, por tanto, cierto paralelismo entre el menhir, materialización de la vertical, y el basamento monumental del clasicismo, en función del papel intermediario entre lo terrenal y lo espiritual que ambos desempeñan. Y más aún, dicho paralelismo puede instaurarse entre todos aquellos objetos que se caracterizan por su conformación vertical, y el basamento monumental.

Además de receptáculo funerario en sí mismo o soporte simbólico de los antepasados, el monolito puede concebirse, como base teológica (o mágico-religiosa). Nos referimos a su transfiguración en montaña sagrada, en betilo benben que es base del fénix Benou, a través de su similitud con el poste sagrado prehistórico que estuvo coronado por cráneos de animal.[276] En este sentido, la piedra como el poste pudo constituirse como base material, lo cual nos permite además reafirmar el concepto de lo vertical como basamento.

Pero es en el plano simbólico-religioso donde el menhir adquiere sentido como basamento en relación con el betilo.[277] Betilo y menhir tienen en común junto a su configuración formal, su interpretación como receptáculos, de la divinidad en el primero y de almas en el segundo. La transfiguración del menhir en soporte se materializa con el betilo benben de Heliópolis, un menhir sagrado y basamento del fénix Benou. Su representación grabada es hallada por Alexandre Moret en una estatua arrodillada de granito de la II dinastía,[278] donde se observa que el fénix sujeta con sus garras el extremo de una piedra piramidal o cónica: un betilo que relaciona con el monolito neolítico. Pero además, la piedra vertical en la teología heliopolitana se convirtió en la montaña primigenia, morada de la divinidad.[279] Todos estos objetos se relacionan entre sí, no sólo por la dimensión vertical y la altura, sino también conceptualmente, pues todos ellos son de algún modo basamentos. Una piedra plana horizontal que remata el benben podría interpretarse como el plinto horizontal del fénix (la figura), que aparecerá como base interna en la mayoría de las estatuas históricas posteriores. Esta horizontal es un elemento

276 Los indicios hallados a partir del magdaleniense (hacia el 8000 a.C.) en relación con el culto del poste sagrado llevan a Sigfried Giedion a establecer la posibilidad de un origen común entre el poste sagrado y el menhir. El poste sagrado se asimila en el período neolítico al pilar de madera o piedra, y en cuanto menhir pudo estar coronado por cráneos de caballo, con lo cual se confirma como base sagrada. Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*…, p. 326.

277 El betilo es una piedra sagrada vertical venerada en el mundo semítico y en otros pueblos, los grecolatinos la denominaba *baityli*. El término significa «casa de Dios». Betilo es la piedra sagrada que Jacob erige como un monumento en el lugar donde tuvo el sueño en el que ve al Dios de sus antepasados y que había utilizado para apoyar la cabeza. Jacob denominó al lugar Betel (Beth-el). Este betilo luego será venerado como una divinidad. ELIADE, Mircea, *op. cit.*, t. 1, pp. 266-267. Cfr. El sueño de Jacob en Gn 28, 11-13; 16-19.

278 Cfr. GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*…, pp. 326 y 419-420.

279 La montaña es considerada como punto de unión de la tierra y el cielo, como centro cósmico y *axis mundi*. «La montaña, por estar más cerca del cielo, es sagrada por dos conceptos: por un lado, participa del simbolismo espacial de la trascendencia («alto», «vertical», «supremo», etc.), y por otro, es el dominio por excelencia de las hierofanías atmosféricas, y en su virtud, la morada de los dioses. Todas las mitologías tienen una montaña sagrada, variante más o menos célebre del Olimpo griego. Todos los dioses celestes tienen en sitios altos lugares dedicados a su culto.» ELIADE, Mircea, *op. cit.*, t. 1, pp. 128-129.

intermediario entre basamento y figura que pone límites a la vertical en su parte superior y da acceso al elemento a él superpuesto. El plano horizontal como en la estatuaria monumental se despega del suelo.

En definitiva, la piedra vertical puede contemplarse como basamento, su verticalidad unida a la elevación, lo convierte en base simbólica, intermediario entre lo terrenal y lo espiritual, es decir, es un *axis mundi*[280] y, asimismo, intermediario entre el suelo y el plano elevado de la estatua, en instrumento de sacralidad. Atributos todos ellos que podemos ver reflejados asimismo en el obelisco, y otras piezas verticales susceptibles de interpretarse como base, tales como el pilar o la columna y, en general, todo basamento monumental. Podemos concluir, por tanto, que la piedra vertical puede concebirse como escultura y como basamento, de cualquier modo como monumento. Y ello conduce a observar en el menhir el primer objeto donde existe la identidad escultura-basamento.

[280] En las visiones arcaicas del mundo es el eje que marca un centro en la tierra y cuyo cenit se localiza en la estrella polar. Este eje hace referencia al pilar que sostiene la cúpula del cielo, al igual que la montaña o el árbol cósmicos y es asimismo el camino o escalera de unión entre la tierra y el cielo. Cfr. ELIADE, Mircea, *op. cit.*, especialmente t. 1, pp. 128-141 y t. 2, capítulo VIII, pp. 39-103.

I.3.2. Fusión escultura-basamento: estatua-menhir y estela

La ancestral identificación entre escultura y basamento dará paso, como ya hemos mencionado, en época histórica a la disociación del sistema monumental en estatua y basamento. Y un paso hacia esa diferenciación se avista en las denominadas estatuas-menhir, puesto que parecen materializar una especie de fusión originaria entre basamento y estatua.[281] Ya las consideremos estelas antropomorfas o estatuas en forma de menhir, desde el punto de vista morfosintáctico y semántico pueden concebirse como un objeto de transición entre el menhir, abstracto-simbólico o anicónico, y la estatua exenta, representativa o icónica. La estatua-menhir presenta una imagen sintética de la figura humana de carácter geométrico en el mismo estilo que muestran los dibujos rupestres neolíticos,[282] y cuya marcada simplicidad formal nos recuerda las esquemáticas esculturas muy posteriores de Constantin Brancusi y otros escultores de la vanguardia histórica. La figura, ya sea masculina, femenina o de sexo indeterminado, ya sea humana o dios, aparece representada de pie totalmente inscrita en la piedra, bloque o losa, con ornamentos y atributos. El bloque original parece determinar las formas esculpidas, ya sea ovoide o prismático. La parte superior aparece enmarcada en algunos casos por una forma ojival o semicircular que recuerdan lápidas y representan la cabeza. Pero es en la parte inferior donde se manifiesta la fusión entre estatua y basamento, dado que el menhir figurado respeta la parte inferior de la piedra que se convierte en base de la figura, o sea en base interna que aún no ha alcanzado su autonomía. Su disociación posterior dará lugar a un basamento independiente de la estatua, o reducido al plinto



Estatua-menhir, Le Mas Capelier (Calmels-et-le Viala, Aveyron) III milenio

281 Las estatuas-menhir parecen ser estelas funerarias, representación simbólica del difunto, o quizás betilos, residencia de la divinidad, de evidente carácter sagrado. Con frecuencia se asocian, a causa de sus atributos, a la religión megalítica, al culto a los muertos y a las fuerzas naturales, al fuego y al rayo. Estas estatuas-menhir son típicas de la región meridional francesa, y zonas colindantes de Suiza y Córcega, durante el final del cuarto y el comienzo del tercer milenio. Son, por ejemplo, la estatua-menhir femenina y la estatua-menhir masculina con un encendedor de arco, del Museo de Saint-Germain y la estatua-menhir (Bronce Antiguo) de Mas Capelier de forma ovoidea (St. Germain-en-Laye, Museo de las Antigüedades Nacionales). Dentro de este grupo pueden incluirse las piezas cilíndricas grabadas con grandes ojos en la parte superior, como el ídolo de columna en alabastro (h. 2000 a. C.) de un sepulcro megalítico de Extremadura (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

282 «Los menhires, en los cuales se ha querido ver retratos abreviados de los muertos, muestran en su plástica la misma avanzada abstracción. Sobre la lápida plana de estas 'tumbas', la cabeza, que no guarda con la naturaleza ni siquiera la mínima semejanza de la redondez, está separada del tronco, es decir, de la parte oblonga de la piedra misma sólo por una línea; los ojos están indicados por dos puntos; la nariz se encuentra unida a la boca o a las cejas formando una sola figura geométrica. Un hombre se caracteriza por la adicción de armas; una mujer, por la de dos hemisferios para los senos.» HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, «Colección Labor» 18, 2ª ed., t. 1, Barcelona, Editorial Labor, 1993, pp. 22-23.

más o menos regularizado en forma de paralelepípedo o cilindro. Ésta podría ser una posible línea de la génesis del basamento, que tendrá su continuidad en las estelas, con un nexo común, lo funerario.[283]



Estatua-menhir: *la Dame de Saint-Sernin*, museo Fenaille de Rodez.

Es, en el ámbito funerario, donde encontramos de nuevo una manifestación de la dialéctica entre fusión y disociación escultura-basamento, encarnada en una serie de objetos que se distinguen por su elevación vertical sobre el suelo donde funcionan como indicadores, dado que marcan un lugar: se trata de la estela y la estatua-estela. Ambas son objetos verticales regularizados mediante formas figurativas, aunque en un caso sean geométricas en forma de lápida, pedestal o cipo; y en el otro sean antropomorfas o zoomorfas. Tenemos, por tanto, una estela geométrica y una estela-estatua, objetos que podemos considerar en cuanto elementos verticales como herederos regularizados del menhir. Pero la estela, a diferencia de la estatua, puede presentarse clavada directamente en la tierra, o bien como ella, sobre una base externa o adicional para su sujeción vertical. Entre los ejemplares más antiguos se encuentran las estelas de Micenas (XVI a.C.) situadas en los círculos funerarios, que marcan el lugar específico de una tumba dentro de un enterramiento colectivo,[284] o las estelas griegas del período geométrico en el *Kerameikos*, las cuales se configuran en afinidad con los menhires neolíticos en forma de toscos señaladores anicónicos.

La fusión entre lo geométrico y lo estatuario que implica la fusión basamento-escultura podemos encontrarla en la estela antropomórfica, que presenta idéntica configuración a la estatua-menhir. En realidad, además de representar dicha fusión pudieron ser precedentes de la estela geométrica y de la figurativa (estatua-estela). No obstante, esta figura funeraria nos resuelve de un plumazo la transición de la piedra vertical abstracta y no objetiva a la piedra figurada, a la estatua y al monumento, dado que implica la disociación monumental entre basamento y estatua, a partir del bloque monolítico. Esta estela antropomorfa encarna un estado más avanzado de racionalidad y de toma de conciencia individual. En ella, como en la estatua-menhir, estatua y basamento se encuentran fusionados y, en último término, nos remiten al menhir ya que este basamento se asimila a la parte inferior del menhir como escultura.



Estelas antropomorfas, Pontevecchio, Taponecco (s. VII-VI), Museo Civico, La Spezia

Estas estelas antropomorfas aparecen en época ya histórica, por ejemplo, en el valle del Magra, en el límite entre Etruria y Liguria (Italia). Se trata de figuras masculinas y

283 Según Timothy Champion, las estatuas-menhir serán retocadas y reutilizadas en otras construcciones, durante la fase campaniforme y la del bronce antiguo, lo que denota un cambio ideológico hacia el acopio individual de bienes de prestigio en detrimento de la construcción de monumentos. Cfr. CHAMPION, Timothy, GAMBLE, Clive; SHENNAN, Stephen; WHITTLE, Alasdair, *op. cit.*, p. 260.

284 Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 19, nota 3.



Estela funeraria de un *guerrero de Filetto* (Massa e Carrara, siglos VII-VI)

femeninas que de manera esquemática representan su contorno en el volumen total de la piedra. Pueden mostrar formas diferentes, desde las ovoideas con cabezas semiesféricas en las que no se representa la parte inferior de la figura, es decir, las piernas, con una fusión total entre base y representación figurada (como las estelas funerarias de hombre y mujer de Pontevecchio, siglos VII-VI, -Museo Civico, La Spezia); hasta las de forma casi prismática de las que sobresale un volumen esférico, es decir, la cabeza, como en la estela funeraria de un *guerrero de Filetto* (Massa e Carrara, siglos VII-VI) cuyas piernas emergen de la parte inferior del bloque, y dejan un espacio bastante amplio como base.[285]

Estas estelas antropomórficas representan una especie de estadio intermedio desde el bloque-menhir hasta la total definición hacia la forma geométrica,[286] o hacia la forma figurativa, es decir, hacia la estela o hacia la estatua-estela, ya sea antropomorfa, zoomorfa u objetual. La estela antropomorfa como la estatua-menhir representa, por tanto, el eslabón entre el menhir y la estatua exenta-estela. Si en la estela humanizada la representación del difunto es real, material, en las restantes es representación simbólica del mismo, ya se trate de leones, esfinges, toros, centauros, caballos, u objetos como los vasos marmóreos griegos.[287] En las estatuas-estela el basamento se encuentra desligado de la estatua, y se convierte en basamento externo.



El guerrero de Capestrano (s. VII-VI a.C.), El Piceno, Museo archeologico nazionale di Chieti

Si en la estatua-menhir megalítica y en la estela antropomorfa observábamos una fusión entre basamento y escultura, en la estatua-estela se desligan al independizarse la parte superior figurativa. La piedra regularizada en forma antropomórfica, como representación de los difuntos, se ha situado en las necrópolis para señalar tumbas en la Italia anterior a Roma, Etruria, así como en Grecia. En El Piceno (Italia central), destaca *El guerrero de Capestrano* en piedra caliza que coronaba la tumba de un jefe, sostenido bajo las axilas por

285 Bandinelli señala como precedentes de las estelas ligures los menhires figurados de la región del Aveyron (Museo de Rodez). La conexión entre la estatua-menhir neolítica y la estela antropomórfica se manifiesta también en Cerdeña y Córcega. En época megalítica las tumbas colectivas sardas «tumbas de los gigantes» albergan altas estelas con frontón curvo y en la protohistoria de Córcega (Sartena), se encuentran estatuas-menhires, cuya cronología no es clara, se propone desde el tercer milenio al primer milenio o al siglo VIII. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio; GIULIANO, A, *Los etruscos y la Italia anterior a Roma. Desde la protohistoria a la guerra social*, «El universo de las formas», Madrid, Aguilar, 1974, pp. 55-56, 63, 69.

286 El desarrollo hacia la regularización geométrica o «estelización» a partir de estos monolitos figurados, lo encontramos en Apulia donde la conformación antropomórfica se hace planiforme en losas rectangulares de piedra caliza local. La forma rectangular corresponde al cuerpo esquematizado del difunto, colocado de pie, vestido suntuosamente y adornado, mientras que las cabezas por encima de la losa parecen ajenas a dicha forma rectangular, como muestran los fragmentos hallados en la necrópolis de Siponte (Daunia) de hacia los siglos VII-VI.

287 En Grecia, se colocaban leones, por ejemplo, sobre tumbas colectivas como las de los soldados muertos en Queronea y Anfípolis. El León de Queronea se halla situado sobre la tumba de los muertos tebanos del 338 sobre un basamento escalonado. Estas figuraciones se sitúan incluso sobre las estelas del tipo geométrico, como es el caso de leones, palmetas o esfinges. También se destinan como señalizadores de sepulturas vasos marmóreos (*loutrophoros* o *lekythos*), en bulto redondo o en relieve en estelas planas. Es posible que estuvieran conectadas con las «cráteras funerarias» situadas sobre algunas sepulturas del Periodo Geométrico. Estos vasos eran clavados en el suelo en hoyos poco profundos sobre las urnas cinerarias o los cadáveres, de manera que asoman bastante en su parte superior sobre el nivel del suelo. Esto indujo a Panofsky a considerarlos, entre los precursores de las posteriores estelas, al igual que el elevado remo de Elpenor levantado sobre su tumba como monumento conmemorativo para la posteridad [Homero, *Odisea*, XI, 71 ff.]. Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 16-17, 21.

pilares en los que hay lanzas grabadas.[288] En ella observamos un ejemplar intermedio entre la estatua-menhir y la estatua exenta-estela, ya que a una estatua-menhir o a una estela se le ha dado forma humana, se la ha tallado hasta horadarla, silueteando la figura humana, abriendo espacio; pero aún conserva parte del bloque en los laterales, de este modo se consigue la sujeción de la estatua. Su basamento, por supuesto, es parte del bloque-estela-menhir y permanece fusionada en ella; rodeando incluso la figura para sustentarla.

Las estatuas-estela antropomórficas aparecerán totalmente exentas en las necrópolis etruscas y en la Grecia arcaica o Egipto, donde la base se ha independizado de la parte figurativa del objeto y adquirido habitualmente conformación geométrica de paralelepípedo o cilindro. Junto a este plinto o base interna del mismo bloque que la estatua, puede aparecer un basamento externo que representa la horizontal o el suelo elevado. El *Kouros de Anavisos* (525 a.C.) y la ateniense *Frasicleia* se encontraron junto a sus basamentos externos, los cuales alojan inscripciones grabadas relativas al personaje que representan y sostienen.[289]

Este basamento externo adquirirá diferentes conformaciones, entre las que podemos destacar el pedestal paralelepípedo cúbico o prismático que será empleado desde la Antigüedad, por lo general con escasas molduras o sin ellas, según los restos arqueológicos que se han encontrado. En esta época parece que no existe aún una gramática bien definida en cuanto a su morfología general ni a sus partes componentes, sistematización que se iniciará con la tratadística arquitectónica.[290]

En la estatuaria griega este basamento externo paralelepípedo presenta una morfología dependiente de lo soportado: es decir, que puede adquirir dimensiones diversas, ampliándose o reduciéndose para soportar estatuas aisladas, como las de los *Kouros*, o grupos, como el de los *Héroes éponimos* del ágora de Atenas o el de los *Reyes tesalios* en Delfos. Por lo general los pedestales aparecen dotados de una inscripción y en ocasiones decorados con relieves. Por ejemplo, el pedestal de un kouros de fines del siglo VI (0,32 x 0,81 m. Atenas, Museo Nacional) presenta una escena efébica arcaica de ejercicios gímnicos; y el de los *Héroes epónimos*, un relieve de un jinete junto a otros elementos iconográficamente relacionados con las estatuas que sostenían. En ambos un estrecho saliente plano en la parte inferior del bloque representa el suelo, es decir, el asentamiento de las figuras. No se trata, pues, de una moldura decorativa o al menos no exclusivamente, puesto que aunque funcionase como tal, desempeña también un papel semántico.[291]

Pese a su estrecha relación con el suelo, este basamento externo adquiere un gran desarrollo vertical en los pilares-estela ibéricos de cubierta arquitectónica o escultórica situados sobre tumbas tumulares, cuyo uso se generaliza durante el siglo V a.C. Son basamentos de jinetes a caballo heroizados o figuras zoomorfas (leones, esfinges) como

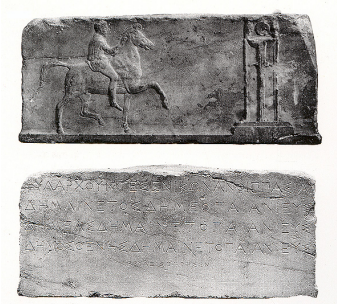
---

288 Tiene una inscripción grabada en el soporte, en lengua picena, que indica probablemente quién era el difunto, y relata su vida para desafiar el tiempo en la memoria de sus descendientes. Representa asimismo la defensa de su orgullo y sus bienes contra la muerte. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio; GIULIANO, A, *op. cit.*, pp. 104, 106, 406.

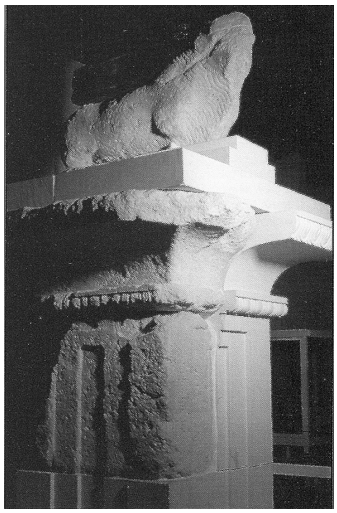
289 La estatua del *Kouros de Anavisos* estuvo colocada sobre un basamento de tres escalones con la siguiente inscripción: «Deteneos y llorad ante la tumba de Kroisos, a quien el furioso Ares abatió cuando combatía junto a los mejores guerreros», BOZAL, Valeriano; et al., *Historia del Arte. La Escultura*, Tomo II, Barcelona, Carroggio, 1992, p. 117.

290 Sobre el pedestal arquitectónico, su configuración, su lugar en la tratadística y en el monumento, cfr. supra.

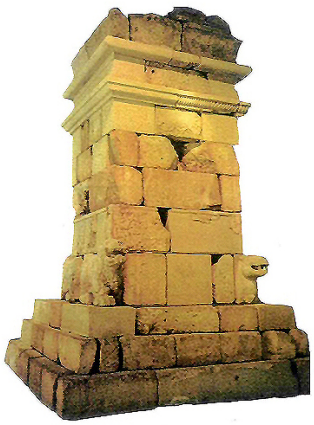
291 Otra función del pedestal, que es común a todas las épocas, es la de llevar las inscripciones de carácter informativo sobre la autoría de la obra y la persona que la dedicó. En el pedestal de los *Héroes epónimos* aparece la firma de Briaxis en la cara posterior, y en el pedestal de un kouros de Delos de hacia el 600 aparece la inscripción con la firma y dedicatoria de Euticartides de Naxos en el centro.



Basamento de los *Héroes epónimos* (mediados s. IV) Museo Nacional, Atenas



Pilar-estela de Monforte del Cid (c. s. V – m. s. IV a.C.), Museo de Elche, Alicante



Tumba ibérica de Pozo Moro (500 a.C.), Chinchilla, Albacete

en la necrópolis de los Villares (Albacete).[292] Estos pilares-estela están constituidos a veces por sillares denominados de falsas puertas rematados por una cornisa moldurada, como el pilar-estela de Monforte del Cid (Museo de Elche, Alicante).[293] En este sentido destaca el monumento turriforme con remate piramidal cuya morfología es similar al pedestal arquitectónico, con zócalo, basa, neto y cornisa, como la tumba ibérica de Pozo Moro (500 a.C., Chinchilla, Albacete), relacionada con los monumentos orientales como la tumba de Ciro o el monumento de Xantos. Situada sobre una base escalonada, tenía un friso corrido con la representación de un guerrero en una cara, y en otra una divinidad bicéfala, y dos personajes monstruosos. Aparecen asimismo, representaciones de leones en las esquinas, molduras y una gola a modo de cornisa.[294]

Frente a la disposición vertical predominante en toda la escultura clásica occidental, podemos destacar un objeto clave en relación con la disposición horizontal que se materializa también en el ámbito funerario. Se trata de la losa sepulcral de piedra plana, que funciona como indicador del lugar de una tumba colocada en el interior de los templos, a ras del pavimento formando parte integral del mismo. Hizo su aparición en la Edad Media, hacia el siglo XI, y logró una posición dominante durante los períodos Románico y Gótico. Es el primer objeto-escultura que presenta una fusión total con la horizontal ancestral, con el suelo. La losa presenta una innovación fundamental consistente precisamente en el cambio de disposición espacial, de la vertical predominante hasta ahora con la estela, a la horizontal; pero tal modificación no afecta a las figuras sobre ellas esculpidas que pese a la horizontalidad continúan representándose como si estuvieran de pie.[295]

En relación con el receptáculo-tumba, que en los objetos sarcófagos era también un basamento situado a nivel del suelo o elevado sobre el mismo, se sitúa bajo el suelo en las losas, oculto a la vista de los transeúntes. En cierto modo se observa en estas placas funerarias una doble inversión puesto que no solamente la vertical se hace horizontal, sino que lo contenido antes arriba, por encima del plano delimitador horizontal, es situado ahora debajo. Y la cubierta pasa, de estar elevada, a descender al nivel del plano del suelo. En definitiva, esta modificación de la orientación se explica como un cambio en la actitud religiosa ante la muerte, frente a la ostentación de lo vertical surge el

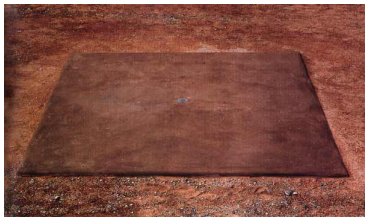
[292] Cfr. J. BLÁNQUEZ PÉREZ, «La necrópolis tumular ibérica de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete)», en AA. VV., *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2.000*, (al cuidado de Juan Blánquez Pérez) [Catálogo de la exposición] «Imágenes y palabras, nº 18», 1ª ed., Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, p. 241 y ss.

[293] CASTELLO RUANO, Raquel, «Técnicas y materiales constructivos en el Mundo Ibérico», en AA. VV., *El mundo ibérico… op. cit.*, p. 134.

[294] Cfr. ALMAGRO GORBEA, M., «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto sociocultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madrider Mitteilungen* 24, 1983, pp. 177-293.

[295] Cfr. PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, pp. 47, 51.

ocultamiento horizontal. En este sentido, conviene recordar algunos monumentos contemporáneos que desarrollan una inversión subterránea y que veremos más detalladamente en la segunda parte de este trabajo. Por ejemplo, cabe mencionar la obra titulada *Kilómetro Terrestre Vertical* llevada a cabo por Walter de Maria en Kassel (1977), en la que el espectador sólo puede ver el extremo superior circular que asoma embutido en una losa de hormigón a ras de suelo, como estas losas sepulcrales que componen el pavimento de las iglesias europeas, donde el interior, la tumba, permanece oculta.



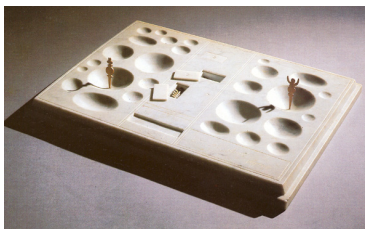
Walter de Maria, *Kilómetro Terrestre Vertical* (1977), Kassel

Las losas pueden relacionarse también con las esculturas horizontales del siglo XX dispuestas sobre el suelo, como las de Carl Andre, las *Llanuras* o *Lever*, aunque son resultado de concepciones totalmente diferentes y de momentos históricos muy diversos. No obstante, podemos señalar un aspecto común, dado que estas obras de Andre proceden de «horizontalizar» la vertical y las losas sepulcrales pueden asimilarse a indicadores verticales que hayan sido igualmente aplanados. En el interior de los recintos sagrados, dicho aplanamiento es fruto de una necesidad técnica y espacial, de posibilitar el tránsito. Una transformación fundamental se ha producido en esta época de oscuridad medieval: del espacio abierto y el monumento colocado en vertical, se pasa al espacio cerrado y al monumento horizontal, fundido con el suelo mismo. Del mismo modo, en las piezas horizontales de Alberto Giacometti, como en *Se acabó el juego (On ne joue plus)* (1933), pueden señalarse referencias formales e incluso conceptuales a las losas sepulcrales. Si en estas piezas de Giacometti la escultura ha sido reducida a basamento, también en las losas el desarrollo volumétrico de las efigies se aplana quedando reducidas a basamento, no de manera simbólica como en Giacometti sino real. Finalmente, si desde nuestra concepción contemporánea una losa plana puede ser una escultura, desde esa misma óptica también lo es la losa sepulcral. Si la interpretamos como una escultura aplastada, también lo es la losa, si es una escultura reducida a basamento también la losa lo es, aunque su función originaria no sea la de ser escultura o ser basamento.



Carl Andre, *144 Magnesium Square* (1969) 10 x 3658 x 3658 mm

Por otro lado, estas losas planas que representan la línea horizontal del suelo, se convertirán en basamentos, dado que la efigie funeraria ya a partir del siglo XII (románico) se eleva sobre el plano de suelo casi en bulto redondo. Y, a partir del siglo XIII, casi exenta, alcanza tal grado de independencia plástica y autonomía que casi requiere una lectura vertical más que horizontal. A ello contribuye el hecho de que podía ser modelada con un material diferente al de su soporte o base: la losa en mármol y la efigie en piedra caliza,[296] o en bronce, incluso cuando



Alberto Giacometti, *Se acabó el juego* (1933)

[296] Es, por ejemplo, el caso de la tumba del papa Clemente II en la catedral de Bamberg (1235-40) actualmente adosada a un pilar del coro oriental.

la efigie se reduce a dos dimensiones, como en las laudas con finas placas de cobre o latón (*brasses*) que se pusieron de moda a mediados del siglo XIII, en los Países Bajos, Renania e Islas británicas.

Durante el siglo XX volveremos a ver renacer la vertical unitaria como superación de la disociación escultura-basamento en el sistema monumento. Se trata de un renacimiento de la situación primigenia ancestral, lo cual implica una ideología del retorno a lo natural y, en consecuencia, a una relación originaria con el suelo. Se trata de una escultura sin basamento, y como el menhir, es un elemento vertical situado directamente en el suelo. Pero el menhir era escultura y además basamento, cuestión que reaparece también en la escultura contemporánea, en muchos casos monolítica, vertical y sobre el suelo. Sin embargo, la escultura sin basamento no implica necesariamente una ausencia de basamento o una eliminación del basamento y, como veremos, no es ésta la situación límite para el basamento contemporáneo, sino otra solución posible de la vanguardia histórica y movimientos artísticos posteriores para el emplazamiento de la escultura, y uno de los mecanismos fundamentales en el ámbito monumental.

En definitiva, veremos que esta escultura aparentemente «sin basamento» manifiesta, en realidad, casos de fusión o identidad entre escultura y basamento, aunque en último término, pertenecientes a la esfera de objetos-base a diferencia de las últimas décadas del siglo XX (posmodernidad) donde asistimos a la identidad entre objeto-base y concepto-base, es decir, donde la escultura-basamento es tanto objeto como concepto en sí de la obra.

II

LA INVERSIÓN DEL CONCEPTO DE BASAMENTO EN EL SIGLO XX

II.0. INTRODUCCIÓN

> El reto mayor de la escultura contemporánea ha sido abandonar el pedestal y adentrarse en el quebradizo territorio de la vida, allí donde no sólo hay ángeles sino también demonios, y donde la certidumbre o fe ciega se torna pregunta e incluso duda.
>
> Aurora García

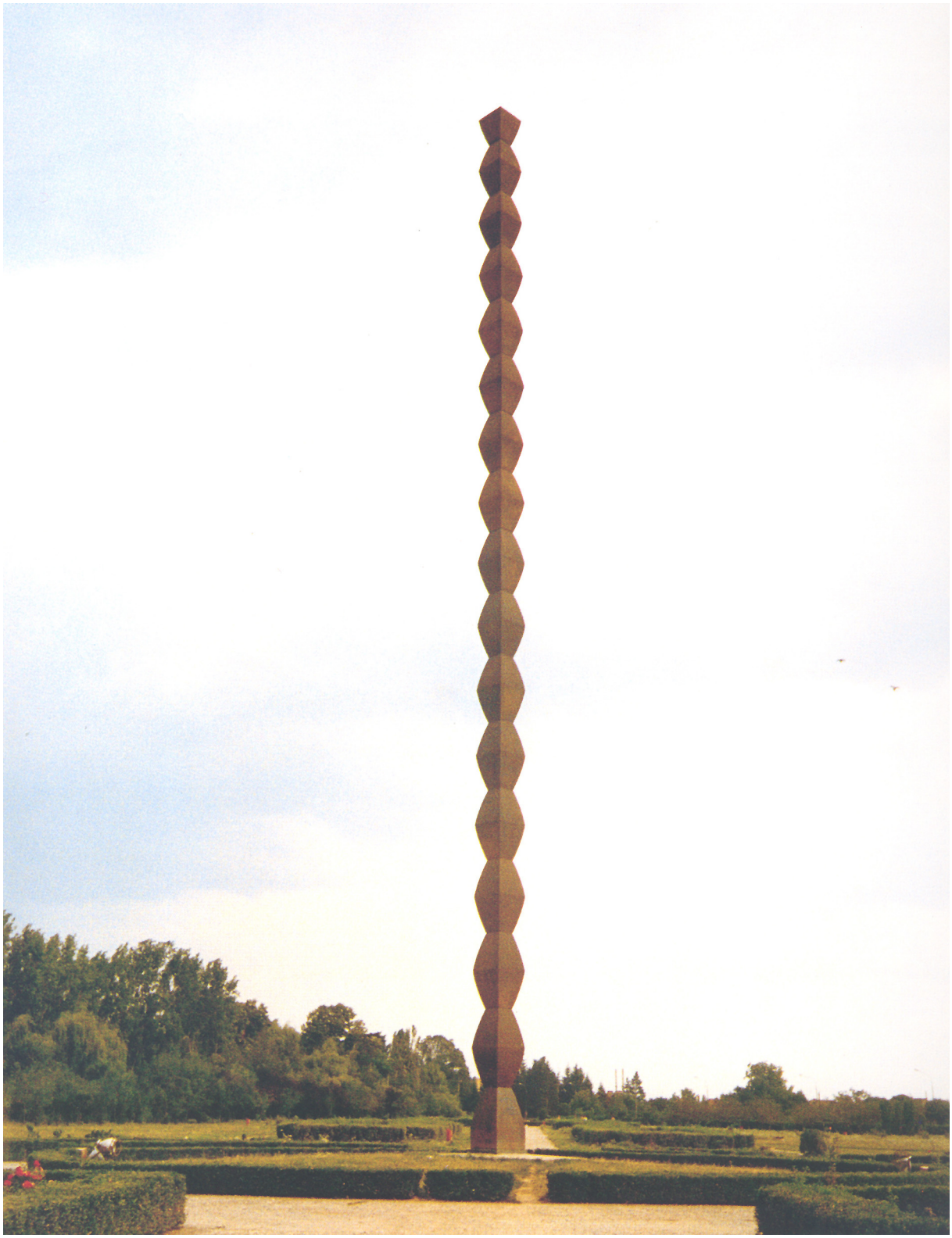
La tesis sobre la inversión del concepto de basamento que nos ocupa, nos enfrenta a una serie de alteraciones que se desarrollan a lo largo del siglo XX en relación con los monumentos públicos y, en general, con la escultura.

El basamento tradicional es un objeto que se coloca debajo de una escultura con la finalidad de servirle de soporte. La inversión de este concepto implica cualquier alteración o trastorno de los elementos que constituyen el sistema escultura/basamento, o del orden que ocupan en dicho sistema (lo que en términos lingüísticos se denomina «transposición»). La inversión del basamento puede plantearse a varios niveles: a nivel físico (o morfosintáctico), como dislocación del lugar, y a nivel conceptual, como subversión de los planteamientos del Clasicismo entrados en crisis, es decir, frente a la disociación estatua/basamento la unidad del sistema monumental (estatua y basamento).

Desde el punto de vista morfosintáctico, podemos señalar que dicha dislocación del lugar o inversión espacial es fruto del intercambio de posiciones entre dos elementos, del situado arriba, la estatua, por el situado debajo, el basamento. En consecuencia, son varios los grados de inversión que aparecen en la escultura del siglo XX, tanto en la monumental como en la autónoma: por un lado, la estatua ocupa el lugar del basamento; de otro lado, el basamento se sitúa en el lugar de la estatua, y finalmente, ello desembocará en la desaparición aparente de uno de los términos, el basamento o la estatua, ya sea absorbido o mejor fusionado.[297] Sin embargo, más allá de estos mecanismos de inversión, nosotros destacaremos, desde el punto de vista

[297] La absorción del basamento por la estatua o viceversa, tal como es tratada por Rosalind Krauss o Juan Luis Moraza implica el dominio de uno de ellos sobre el otro. Nosotros preferimos el concepto de fusión que compartimos con Peter Springer en relación con el monumento, y que a nuestro parecer define mejor la relación entre escultura y basamento, dado que no privilegia ninguno de ellos en detrimento del otro. Cfr. KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253; MORAZA, Juan Luis, «Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo», tesis inédita, Universidad del País Vasco, 1994; SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, pp. 365-408.

conceptual, la idea de identidad entre ambos componentes en una relación, por tanto, de plena igualdad. Paralelamente a estas dislocaciones de orden espacial y, en consecuencia, de orden funcional, surge una alteración fundamental en el aspecto morfológico que consiste en la aparición de nuevas unidades utilizadas como basamento: el objeto cotidiano, un objeto ajeno al contexto artístico. Y así, junto a estas alteraciones físicas de índole morfosintáctica podremos señalar los diversos grados de inversión semántica o conceptual que aparecen implicados.



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* (1937-38)

II.1. BASAMENTO COMO MONUMENTO CONMEMORATIVO

No hay nada en el mundo que sea tan invisible como un monumento

Robert Musil

Los monumentos del siglo XIX denotaban ya una alteración del orden «normal» o clásico en la relación entre la estatua o componentes figurativos y el basamento en el sistema monumental. Esta transposición podemos observarla en los elementos narrativos y, en general, en el conjunto de elementos complementarios del monumento. Éstos, cada vez más empleados y en mayor número a lo largo del siglo XIX, se desplegarán profusamente por todo el basamento. Podríamos decir que es en este momento cuando vislumbramos el inicio de la inversión: «…verlagert sich der optische Schwerpunkt Herat zum Sockel […]. Erkennbar wird darin ein verstärktes Bemühen, die Distanz zwischen Denkmal und Betrachter zu überbrücken, ein Bemühen, dem auch das einladende Öffnen des Sockels und die bühnenhafte Begehbarkeit zahlreicher Denkmäler entsprechen.»[298] En este sentido se manifestaba el escultor Adolf von Hildebrand cuando critica la proliferación de la figuración en el monumento público de su época.[299] Haciendo descender las estatuas hacia el basamento que las entronizaba, se produce un acercamiento de las figuras al espacio del espectador y de la vida cotidiana, lo cual conlleva la difuminación de la frontera entre ambas, con todas las disoluciones que ello plantea: entre el espectador y el objeto de homenaje, así como entre el basamento y la estatua.

Esta situación junto a la sobresaturación de monumentos y la ostentación sin límites acarrean como consecuencia ya a finales del siglo XIX una contra-corriente que plantea un retorno intencionado a lo esencial del monumento: la reducción de los

[298] «…el motivo visual se traslada hacia abajo, hacia el pedestal [...]. En esto se reconoce un esfuerzo por salvar la distancia entre el monumento y el observador, de un pedestal abierto que invita a ser atravesado.» SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, p. 372.

[299] «Este realismo se ha extendido cada vez más en los monumentos modernos. Recuerdo todas esas estatuas, ante las cuales algunos personajes de piedra o bronce, de un modo totalmente gratuito, se ponen en cuclillas en los escalones, tal vez escriben el nombre en el monumento o le cuelgan guirnaldas, etc. Estos ingredientes establecen un paso hacia el espectador y la realidad, y la frontera es completamente arbitraria. / Igualmente se podrían colocar algunos espectadores de piedra ante el monumento. La novedad de tales creaciones es sólo una tosquedad artística propia del género de las figuras de cera y los panoramas.» HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, «La balsa de la Medusa» 10, Madrid, Visor Dis., 1988, pp. 88-89.

componentes narrativos y de la ostentación formal. La simplificación y la preferencia por lo compacto y austero de la masa constituyen los nuevos valores primarios a través de los cuales se expresa el monumento, lo cual implica un mayor protagonismo de la parte geométrica-basamental en detrimento de lo estatuario.

La relación entre estatua y basamento queda así trastocada incluso en el significado, pasando el objetivo conmemorativo a situarse de manera minimizada en el basamento y las alegorías o los motivos antes secundarios o complementarios podrán ubicarse en lugar predominante sobre el pedestal o en lugar del pedestal, produciéndose un intercambio de funciones,[300] es decir, una inversión total tanto en el aspecto morfosintáctico como en el semántico. Pero esta reciprocidad no es siempre absoluta, al contrario, a partir del siglo XX es frecuente observar cada término de la inversión como tipos separados o separables en potencia, es decir, basamento o estatua como unidades autónomas. Y ello, fruto no de la disociación clásica que mantenía ambos elementos del sistema monumento sino de la fusión, o mejor, de la identidad.

La inversión que se produce a nivel físico o morfosintáctico como dislocación del lugar no afecta únicamente a la relación estatua/basamento dentro del sistema monumental sino también al monumento completo como un todo escultórico, provocando tres situaciones espaciales diversas (o tres casos de inversión frente al sistema tradicional compuesto de estatua y basamento): el monumento con o sin estatua o componentes figurativos sobre el suelo, a ras de suelo y debajo del suelo. Por su parte, Peter Springer caracterizará esta dislocación espacial del monumento en el sentido de inversión, hundimiento y desaparición como tres gradaciones de la negación de la percepción de lo visible y, en consecuencia, de lo monumental en su permanencia y visibilidad material.[301]

El monumento tradicional como tal, estatua y basamento, sufre pues, de forma paralela a esta inversión, una honda transformación conceptual. Pero veamos como el sistema monumento articula su estructura dando lugar a esas tres variaciones de grado de la transposición en la relación escultura-pedestal, es decir, a esas alteraciones del orden espacial. Por un lado, la inversión del basamento implica que la estatua deja de tener la primacía en el sistema jerárquico monumental y el basamento ocupa su lugar. Como consecuencia de esta usurpación la estatua desaparece y el basamento se convierte en monumento autónomo; obteniendo así un basamento-monumento a ras de suelo, un basamento vacío sobre el suelo que tradicionalmente suele interpretarse como escultura sobre el suelo. Considerar el basamento como monumento supone ya en sí mismo una inversión. Pero, por otro lado, ocurre la situación contraria, la supresión del basamento da lugar a la estatuaria sobre el suelo, donde la estatua ocupa

[300] Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 374, 376.

[301] Según Peter Springer, la relación entre monumento y pedestal es una relación de dependencia sensible y variable de ambos componentes. Se trata de una unión simbiótica constante y fija. Juntos consiguen su propósito de permanencia, mejor cuanto más visibles. Pero frente al impulso ascendente se contraponen indicios de invisibilidad. La inversión y el hundimiento son planteados por Springer como reacciones a los signos característicos de la fusión entre monumento y pedestal: «Die Umkehr nicht als Reaktion auf die stereotype Sockelerhebung, nicht als Irritation bloß, sondern als Protest gegen die traditionelle Verbindung von Sockel und Denkmal, der das oberste zuunterst kehrt – bezogen auf diese Tradition also eine Art stationärer Denkmalsturz. Das Versenken ist als prozessualer bis manifester Entzurg monumentaler und schließlich überhaupt materieller Präsenz Einübung des Verschwindens. […] Umkehr, Versenken und Verschwinden als Gesten der Verweigerung und der Blickverhinderung meinen allgemein: Verhinderung des gewohnten Erscheinungs-Bildes und der üblichen Wahrnehmung, speziell: Verhinderung gewohnter Sehweisen, des beiläufigen Blicks vor allem, sodann Verweigerung bloß visuell-sinnlicher Aneignung und schließlich überhaupt der Sichtbarkeit.» [«La inversión no como reacción contra la elevación estereotipada del monumento, no como mera irritación, sino como protesta contra la unión tradicional entre monumento y pedestal, que vuelve lo de arriba a abajo -y como referencia a esta tradición, por lo tanto, una forma de derribo estacionario de los monumentos. El hundimiento es un ejercicio de la desaparición progresiva hasta la manifiesta supresión monumental y finalmente de cualquier presencia material. […] Inversión, hundimiento y desaparición como gestos de la negación y del impedimento visual significan en general: impedimento de las imágenes acostumbradas y de las percepciones habituales**,** en especial: impedimento de la forma habitual de mirar, sobre todo de la mirada superficial, por lo tanto, negación de la simple percepción de lo visible y, en definitiva, de la visibilidad.»], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 391.

el lugar del pedestal. Esta situación se ha interpretado habitualmente como la gran revolución moderna y como uno de los propósitos del arte de vanguardia, que conlleva la eliminación de las jerarquías o diferencias de estatus entre la estatua y su basamento. Pero que la estatua sea situada en el suelo, no significa que toda la escultura se instale en el suelo, y ni siquiera que toda la escultura de vanguardia sea ubicada en el suelo. Y, por último, ambas categorías desembocarán en la desaparición de uno de los términos de la inversión, escultura o basamento, o mejor, en la identidad entre ambos.

II.1.1. Basamento monumental sobre el suelo: la primacía de la vertical

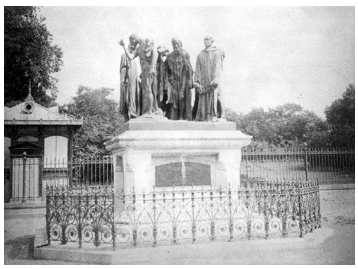
II.1.1.1. La estatua en lugar del basamento



Auguste Rodin, *Los Burgueses de Calais* (1884-1886)



Ensayo de colocación del grupo adquirido por el gobierno británico, Villa de los Brillantes, Meudon.



Auguste Rodin, *Los Burgueses de Calais*. Colocación definitiva del grupo inaugurado en junio, 1895. Basamento y reja de E. Decroix.

La estatua monumental sobre el suelo ha implicado consecuencias fundamentales tanto para el sistema monumental como para el no monumental, y puesto que ha provocado la alteración de la morfosintaxis, así como de la semántica de la obra artística, constituye lo que podríamos denominar un primer grado de inversión.

Aunque no nos detendremos en esta cuestión de la estatua sobre el suelo ya abundantemente analizada por la historiografía, hemos de mencionar una actitud clave para la relación entre estatua y basamento en el monumento. Se trata de la actitud dubitativa de Auguste Rodin ante el problema de la base planteado en el monumento *Los Burgueses de Calais* (1884-1886). Auguste Rodin es el escultor que marca el momento de transición desde una concepción tradicional a una inversión conceptual. En principio, Rodin se opone a la estructura típica piramidal tradicional de los monumentos del XIX y propone una nueva concepción del basamento del monumento público relacionando la figuración estatuaria con su emplazamiento mediante la semántica de la obra. Rodin situó un grupo de seis estatuas dispuestas todas a la misma altura, en una composición prismática. Pero cada figura fue concebida con un plinto propio, un espacio autónomo, el cual no era el elemento convencional plano sino inclinado, en pendiente. Todos ellos desiguales entre sí y a distintas alturas presentaban el objetivo inicial de situar las estatuas de manera independiente sobre el pavimento. Pero finalmente, las seis estatuas y sus plintos autónomos fueron integrados en un plinto común de 20,32 cm. de grosor.[302]

Rodin plantea para su grupo monumental dos posibilidades de disposición: una exposición baja, a ras de suelo,

[302] Cfr. BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, p. 25-26.

sin basamento, y otra sobre un elevado pedestal. El hecho en sí de colocar las estatuas a nivel del suelo sobre las piedras de la plaza y, en consecuencia, la necesidad de suprimir el pedestal tradicional, es síntoma del deseo de acercamiento de la estatua, del héroe, al ciudadano corriente[303] y, por tanto, de la integración de la obra en la vida cotidiana entre los habitantes de la ciudad.[304] De esta forma, se vence la distancia que conlleva cualquier composición monumental. La segunda opción, la erección sobre un elevado basamento, provocaba el distanciamiento con el observador y reforzaba la conmemoración.[305] Dos situaciones, por tanto contrarias: frente a la presencia inmediata de lo conmemorado, el alejamiento de lo glorificado mediante el pedestal. Esta actitud reflexiva y vacilante de Rodin respecto a la colocación de su obra es muestra de que la base como problema está haciendo mella en el pensamiento contemporáneo. La estatua altera su posición tradicional sobre el pedestal, mostrando su inversión.

Ambas opciones fueron rechazadas por los comitentes del monumento[306] que finalmente hicieron elevar las seis estatuas a media altura, sobre un pedestal tradicional y encerrado por una reja en la Plaza Richelieu (Calais) junto a un jardín público. Actualmente existe una reproducción del grupo en el Museo Rodin (París) situado a nivel del suelo aunque contradiciendo, no obstante, aquella primitiva y novedosa concepción, que consistía en distribuir las estatuas aisladas sobre plintos independientes sobre el suelo de la plaza. Únicamente consiguió Rodin en vida una de las dos posibilidades de emplazamiento que deseaba para su grupo, cuando en 1913 fue colocada una replica encima de un elevado basamento[307] en los jardines públicos del Palacio del Parlamento en Londres. Este emplazamiento plantea una contradicción con respecto a la semántica del monumento mismo,[308] y ocasiona junto con otras obras de Rodin, como *Balzac* (yeso, 1898) o las *Puertas del infierno* (1880-1888), como ha señalado Rosalind Krauss:

---

303 «Había pensado primitivamente, escribe en diciembre del 93, que los Burgueses salían de la Plaza del Mercado en medio de la confusión de las despedidas, y tan sólo Saint-Pierre (Eustaquio) empezando a andar para acabar con aquella escena desgarradora; había pensado que colocado el grupo muy bajo, sería más familiar y haría entrar mejor al público en el aspecto de la miseria y del sacrificio del drama. [...] y yo volvería a mi idea de tenerlo muy bajo para dejar penetrar al público en el corazón del sujeto, tal como se ve sobre las Tumbas de las iglesias en que el grupo está casi en el suelo.» RODIN, Auguste, citado en CLADEL, Judith, *Rodin. Su vida gloriosa, su vida desconocida*, «La estrella del mar», Barcelona, editorial Ibérica, 1954, p. 189

304 En sus conversaciones con Paul Gsell Rodin expresa su deseo de colocar las estatuas sobre las piedras de la plaza en aras de la claridad semántica del monumento: «Sobre todo se percató muy bien de la gradación de mis Burgueses según la carga de heroísmo. Para recalcar ese efecto, yo quería - Ud. lo sabe sin duda- hacer empotrar mis estatuas, una detrás de otra, frente a la Casa Municipal de Calais, en las propias losas de la plaza, como un rosario vivo de sufrimiento y de sacrificio.

Hubiera parecido que mis personajes se dirigían de la Casa Municipal hacia el campamento de Eduardo III; los calaisianos de hoy, codeándose con ellos, habrían sentido más la solidaridad tradicional que los une a estos héroes. Creo que hubiera dado una poderosa impresión. Pero se rechazó mi proyecto y se me impuso un pedestal tan desafortunado como superfluo. Fue un error, de eso estoy seguro.» RODIN, Auguste, *Conversaciones sobre el arte*, recogidas por Paul Gsell, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, C. A., 1991, p. 43.

305 «Y Rodin propuso otra manera de erigir el monumento. Tenían que construir, según explicó, una torre cuadrada, bien al borde del mar, del ancho de la base, con simples muros tallados, de una altura de dos pisos, debiendo erguirse allá arriba los seis burgueses, en la soledad del viento y del cielo. Era de prever que esta proposición sería también rechazada. Y sin embargo, estaba dentro del espíritu de la obra. Si se hubiera realizado el ensayo, hubiérase tenido una ocasión incomparable de admirar a qué punto era hermético ese grupo que comprendía seis figuras aisladas, y formaba sin embargo un conjunto como si no hubiera sido más que un solo objeto.» RILKE, Rainer Maria, *Rodin*, «El laberinto», Barcelona, ediciones de Nuevo Arte Thor, s.f., p. 48.

306 Para el relato completo de la historia de este monumento y los sucesivos cambios de opinión de Rodin respecto al emplazamiento óptimo de la obra, con abundantes muestras de la correspondencia entre Rodin y los comitentes del monumento, conservada en los archivos de la ciudad de Calais, cfr. CLADEL, Judith, *Rodin. Su vida gloriosa, su vida desconocida*, «La estrella del mar», Barcelona, editorial Ibérica, 1954.

Abundante correspondencia puede consultarse también en JUDRIN, Claudie; LAURENT, Monique; VIÉVILLE, Dominique, *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais*, Paris, Musée Rodin; Calais, Musée des Beaux-Arts, 1977.

307 Este emplazamiento fue decidido por Rodin y sir Lionel Earle. Rodin declaró que «era la primera vez en su vida que era consultado sobre el sitio que convenía dar a una de sus esculturas.» CLADEL, Judith, *op. cit.*, p. 192.

308 «Le moment le plus étonnant de cette éclipse fut peut-être l'installation des *Bourgeois de Calais*, en 1911, devant le Parlement britannique. Comme si personne, pas même le sculpteur vieillissant, n'avait cru nécessaire de rappeler que cette représentation spécifique était en fait le panneau indicateur symbolique du site de la violence anglaise envers les Français.» [«El momento más asombroso de este eclipse fue quizás la instalación de los *Burgueses de Calais*, en 1911, delante del Parlamento Británico. Como si nadie, ni siquiera el envejecido escultor, hubiera creído necesario recordar que esta representación específica era en realidad el panel indicador simbólico del lugar de la violencia inglesa hacia los franceses.»] KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 247.



Pablo Picasso, *Figure* -Projeto para un Monumento a Guillaume Apollinaire, 1928



Pablo Picasso, *Figure* -Projeto para un Monumento a Guillaume Apollinaire, 1928

«…el desvanecimiento de la lógica del monumento».[309] Concebidos como monumentos para un lugar específico, especialmente los dos últimos, no llegaron a materializarse como tales dada la multitud de versiones de los mismos que existen en distintos museos, así como la ausencia de éstos en sus lugares originales de ubicación.[310]

> Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.[311]

Estos primeros «fracasos»[312] en la relación de la escultura moderna con el monumento y lo monumental, como considera Rosalind Krauss los ejemplos mencionados, tendrán continuación en los proyectos monumentales de la vanguardia artística.[313] Tal es el caso de ciertos proyectos de Pablo Picasso como el *Monumento a Guillaume Apollinaire* (1928), cuyos dos modelos realizados en alambre fueron rechazados por la oficialidad;[314] uno de ellos *Figura* (1928) fue trasladado a escala monumental mucho tiempo después (1972) y convertido en un monumento sobre el suelo sostenido por una delgada plataforma.[315] Al igual que los *monument-pochette d'allumettes* (monumentos-caja de cerillas), como denomina Krauss a las ampliaciones monumentales realizadas por Carl Nesjar de las construcciones de papel y cartón recortado y plegado,[316] que serán situadas a nivel del suelo ocupando el lugar del basamento.

Trasladados a escala monumental, perdieron la fragilidad íntima y precaria de los bocetos, al mismo tiempo que manifiestan la inadecuación como monumento significativo en el espacio urbano. Esta transposición de esculturas autónomas

---

309 KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma, 135», Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 293.

310 KRAUSS, Rosalind E., *ibidem*. El *Monumento a Balzac* se alza en 1939 en el cruce entre el bulevar Montparnasse y el bulevar Raspail (París) sobre un pedestal prismático en piedra, para conmemorar al mismo tiempo a Balzac y a su autor como indica la inscripción: «A BALZAC/A RODIN».

311 KRAUSS, Rosalind, «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal; et al., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (4º ed. 1998), p. 64.

312 KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 246.

313 Pero tras esta crisis iniciada en el siglo XIX y su desarrollo en el XX, presenciaremos una cierta revitalización del monumento con nuevos contenidos, pese a su celebrada caída definitiva en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Así es, entre otros, para Peter Springer para el que el monumento desacreditado ya como instrumento de poder y autoridad y sometido a modificaciones, traslados, y cambios de lugar se convierte en monumento móvil y sin sentido, y como género en algo totalmente desacreditado y obsoleto. SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, p. 378.

314 En 1972, Picasso permitió el agrandamiento de *Figura* de 1928 (50,5 × 40,8 × 18,5 cm.) uno de estos bocetos para el *monumento a Guillaume Apollinaire*. Primero una réplica de 1,98 m. de altura para el Museo de Arte Moderno y otra de 4 m. de altura para el jardín de esculturas del Museo. Éstas manifiestan una rigidez y un mecanicismo que estaban ausentes en las piezas de pequeño tamaño. *Ibidem*.

315 Otro *monumento a Guillaume Apollinaire* (1959) fue instalado en el jardín de Saint-Germain-des-Prés con la *Cabeza de Dora Maar* (1941) sobre un basamento paralelepípedo.

316 KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?, op. cit.*, pp. 246-247.

propias de un espacio privado al espacio público pone de manifiesto la incapacidad de la escultura de la Vanguardia histórica, para relacionarse con el espacio de la ciudad. Un aislamiento, no obstante, voluntario, pues se trata de la negación a querer «narrar», es decir, a servir de conducto semántico para poder ser estimada en sí misma. Y así, la relación semántica entre la forma monumental y lo conmemorado se ha perdido haciéndose incomprensible para el espectador y, en consecuencia, deja de tener sentido su erección en el espacio público concreto. La escultura del movimiento moderno perdió su carácter monumental, en beneficio del desarrollo de una plástica autónoma, independiente de todo lugar. Así, los intentos de obras a gran escala han quedado reducidos a una desproporción monumental puesto que manifiestan una ausencia del contenido plástico que les dio origen.[317]



Pablo Picasso, *Escultura (Sylvette)* 1970

En 1935, Anton Pevsner proyecta *Construcción para un aeropuerto* [*Construction for an Airport*] que como gran parte de los proyectos de monumentos de la vanguardia para escultura pública no pasaría de maqueta. Con esta obra el escultor constructivista, que investigaba sobre la gravedad, pretendía crear una sensación de elevación y vuelo mediante una superficie de contacto mínima de la pieza con el suelo, consistente únicamente en un borde y en un punto, borde que, además, se eleva unos milímetros. Su intención iba encaminada, por tanto, a conseguir un monumento autónomo y en suspensión (flotante), sin basamento, donde la estatua-escultura ocupa el lugar del basamento.[318] Su inversión monumental únicamente planeada consiste, al igual que la efectuada por Auguste Rodin en los *Burgueses de Calais*, en integrar la base en la propia obra pero eliminando todo elemento externo, de manera que la escultura se auto-soporte por sí misma.



Naum Gabo, *Monumento Bijenkorf* (1954-1957)

Esta fijación sobre el suelo se alza asimismo como una de las soluciones al problema de la base monumental: la supresión del basamento como objeto físico independiente de la escultura o su incorporación a la escultura constituye en sí mismo el principal mecanismo de inversión que fija la obra al suelo. Esta situación deriva por contaminación de la propia autonomía del objeto escultórico de vanguardia, y constituye una de las consecuencias de la dislocación espacial que sufre la escultura, ya que ocupa el lugar del basamento. No obstante, el basamento puede incorporarse a la escultura sin desaparecer o fusionarse



Ossip Zadkine, *La Ciudad Destruida* (1953)

[317] «Aucun sculpteur moderniste n'a été capable de travailler à grande échelle autrement que par un agrandissement de petits objets, dépassant largement les limites de leur intégrité esthétique; et tous ces objets, que l'on songe à Picasso ou à Calder, à Henry Moore ou à Dubuffet, nous apparaissent comme des maquettes portées à des dimensions disproportionnées par rapport à leur contenu plastique.» [«Ningún escultor modernista ha sido capaz de trabajar a gran escala, de otra manera que por un agrandamiento de pequeños objetos, sobrepasando ampliamente los límites de su integridad estética; y todos esos objetos, se piense en Picasso o en Calder, en Henry Moore o en Dubuffet, nos parecen como maquetas llevadas a dimensiones desproporcionadas en relación con sus contenidos plásticos.»] Cfr. KRAUSS, Rosalind. «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», *op. cit.*, p. 253.

[318] Cfr. BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, p. 36.

literalmente con ella, de manera que ambas unidades del sistema monumental conservan cierta autonomía, aunque lejos de la disociación clásica. Es el caso del *Monumento Bijenkorf* (1954-1957) proyectado por Naum Gabo y erigido como monumento de guerra tras el conflicto de la 2ª Guerra Mundial en Rótterdam. Gabo diseña una estructura vertical simbólica que representa un árbol, donde la semántica invertida se concibe como metáfora de la regeneración de la ciudad destruida por la guerra. Esta estructura de casi 25 m de altura necesitó de una subestructura de vigas de acero embutidas en hormigón para contener las tensiones laterales y la tendencia a la flexión sobre el suelo, a modo de profundas «raíces» como las denominaba Gabo. Estas «raíces» no están embutidas en el suelo sino sobre él y cubiertas por planchas de mármol negro, de manera que constituyen su basamento. Éste que se encuentra por tanto integrado en la obra misma le proporciona sustentación y protección contra el desgaste cotidiano.[319] Este signo de integración constituye pues otra de las consecuencias de la inversión y, en definitiva, un primer paso hacia la identidad donde todo es escultura: basamento o parte inferior y estatua o parte superior.

Esta situación se generaliza hasta mediados del siglo XX, un amplio periodo durante el cual la elaboración de monumentos se refugia en la escultura autónoma, que con mínimas modificaciones y usando los medios del monumento (como el uso de un elevado pedestal) pero con un significado neutral, puede desempeñar el papel de monumento. Una función inadecuada para gran parte de la escultura autónoma, como ha señalado Rosalind Krauss. Es el caso, por ejemplo, de *La Ciudad Destruida* (1953) de Ossip Zadkine (Rotterdam) que consiste en una figura de bronce de más de 6 m. de altura sobre un pedestal solemne, aunque originalmente no estaba pensado como monumento ni existía ninguna relación entre la estatua y el lugar, el cual fue elegido *a posteriori*.[320] En esta clase de piezas con basamento externo no observamos ningún tipo de inversión ya que los elementos constitutivos del sistema monumental continúan presentes y la disociación clásica entre pedestal y estatua se mantiene aunque revestido de un lenguaje de vanguardia. En este sentido, podemos señalar que se trata de «pseudo-monumentos», de obras autónomas que acaparan la tradición del monumento usando inscripciones u otros atributos de éste (el pedestal),[321] pero que denotan una pérdida de lo monumental, tanto en el aspecto semántico como morfosintáctico (desubicación o pérdida de lugar). Es una estrategia de supervivencia que se ha manifestado también en la continuación de erecciones de monumentos de carácter conservador, hasta hoy.

Una vez conquistado el suelo para la escultura, se convertirá en una de las disposiciones predominantes en todo el siglo XX, tanto para la escultura a gran escala en los espacios públicos como para la obra de pequeño y mediano formato de los espacios museísticos o privados.

---

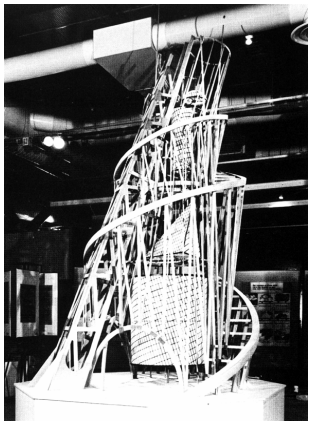
[319] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 37-38.

[320] Algunas obras de Alberto Giacometti, como *Quatre femmes sur socle*, *Quatre figurines sur base* (1950) o *El Carro* muestran la relación de influencia recíproca entre el sistema monumental y la escultura autónoma con respecto a la aparición de un pedestal integrado.

[321] Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 379.

II.1.1.2. El basamento en lugar de la estatua

La monumentalidad e inmensidad a la que tiende la escultura conmemorativa en esta época de transición del siglo XIX al XX, convierte al basamento, sin perder el coronamiento figurativo, en monumento. Posteriormente, la tendencia general, ya se trate de monumentos colectivos (como los monumentos de guerra) o individuales, se desarrolla en favor del basamento, en forma de volúmenes primarios y monolíticos, desplazando las estatuas del pedestal. Tales alteraciones constituyen signos inequívocos del predominio del basamento como monumento.[322] Con la destitución de la estatua, el basamento se erige por sí mismo como monumento. El basamento abandona su papel de intermediación entre la estatua y el suelo, para erigirse en monumento sobre el suelo o basamento monumental. Así, entre 1887 y 1889, con motivo de la Exposición Universal de París (1889), se erige la *Torre Eiffel* como símbolo del progreso tecnológico. Su estructura monumental de hierro de 300 m. de altura servirá de arco de entrada a la exposición. Nos encontramos ante un basamento conmemorativo desprovisto de estatua. Lejos de los presupuestos modernistas predominantes, y a causa de la linealidad de sus elementos constructivos y el material empleado, el hierro, esta obra trasciende el campo de la ingeniería para constituirse en modelo de escultura monumental y experimental. Pese a la escasa aceptación que tuvo en su momento,[323] resulta una obra capital que influyó poderosamente en la estética artística de los movimientos de vanguardia posteriores, tales como el constructivismo ruso y, en general, en la estética constructiva.



Vladimir Tatlin, *Monumento a la III Internacional* (1919/1920)



Hermann Obrist, *Movimiento*, h. 1895

En el contexto del constructivismo ruso Vladimir Evgrafovitch Tatlin proyecta el *Monumento a la III Internacional* (1919/1920). Más allá de las relaciones que puedan establecerse

[322] «Eine zunehmende Reduktion des Individuellen und Figürlichen kennzeichnet allgemein die weitere Entwicklung. Sockel und blockhafte Geschlossenheit erweisen sich als die stärkeren Komponenten bis achließlich Sockel und Denkmal völlig miteinander zu verschmelzen scheinen: der Sockel als Denkmal, das Denkmal als Sockel» [«Una creciente reducción de lo individual y de lo figurativo marca en general el desarrollo posterior. El pedestal y la armonía férrea del conjunto se muestran como los componentes más fuertes hasta que por fin, pedestal y monumento parecen fundirse totalmente entre sí: el pedestal como monumento y el monumento como pedestal»], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 376.

[323] Las críticas fueron más frecuentes que los halagos, así: «Un escrito firmado por Garnier, Gounod, Dumas, Sardou, Maupassant, Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme y otros llamaban a la torre 'una desgracia para París', 'horrible sin reparo' y 'aturdidoramente ridícula' R. D. Mandell, *Paris 1900*, New York, 1931, pp. 19 y 143 (n. 33). Eugène Melchior de Vogüé la alababa por su 'búsqueda... para encontrar su propia forma de belleza'», *Revue des Deux Mondes*, vol. XCIV, 1 de julio de 1889; citado en MANDELL, R. D., *op. cit.*, p. 23, en PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 300.

con los principios estéticos[324] y constructivos de la *Torre Eiffel*,[325] que Tatlin debió ver en París en 1913, podemos destacar que ambas obras se conciben como basamentos habitables, como esculturo-arquitecturas.[326] Pero, a diferencia de la arquitectura clásica que podía funcionar como basamento de la escultura, estos monumentos prescinden de toda estatua como remate arquitectónico.[327]

En el caso del monumento de Tatlin, y pese a la alteración manifiesta en la disposición espacial de sus elementos constitutivos, es decir, a la inversión, no se prescinde de los elementos soportados. El basamento, dislocado de su lugar, se encuentra ahora en el exterior de la escultura y él mismo es escultura. Este soporte de más de 400 m. de altura consistiría en una estructura proyectada en hierro (de madera en el modelo, entre 6 y 7 m. de altura) compuesta por dos espirales que se moverían en la misma dirección en torno a un eje central oblicuo. Este eje está constituido por las figuras geométricas elementales recubiertas de cristal: de abajo a arriba, un cilindro (una sala de congresos), una pirámide (el centro del poder ejecutivo), y un cubo (el centro de información)[328] que girarían sobre sí mismas, con periodicidad, anual, mensual y diaria respectivamente.[329] Estos elementos internos, los tres espacios habitables y móviles, se pueden asimilar a las figuras soportadas en el sistema monumental tradicional, y que aquí aparecen suspendidas mediante cables en el interior de su propio basamento, el cual constituye parte de la obra misma. Pero este basamento monumental no pasó de maqueta y como tal se convirtió en escultura autónoma y, además, todos los 1º de mayo hasta 1926, se transformaba en escultura móvil ya que desfilaba sobre un basamento tirado por caballos.

Junto a la dislocación espacial, otra alteración fundamental es la de la estabilidad y la permanencia del monumento tradicional mediante la presencia del dinamismo, tanto en la estructura-soporte espiral como en el eje diagonal, así como en los elementos

---

[324] Tatlin relacionó los principios estéticos de la Torre con las construcciones no utilitarias que estaba desarrollando antes de la revolución, es decir, con sus contrarrelieves. En opinión de Christina Lodder: «La forma del monumento puede ser vista, al menos parcialmente, como resultado del trabajo de Tatlin con los materiales con los que construyó el modelo (es decir, listones de madera). Con sus volúmenes curvilíneos y su yuxtaposición de planos curvos y con las curvas de tensión de las espirales soporte que recuerdan mucho los alambres elegantemente curvados que soportan los relieves colgantes, la intersección de los volúmenes interiores y exteriores que aquéllas definen y el principio mismo de la estructura abierta que abarca las formas y las fusiona con el entorno, la Torre, en su concepción, a nada se asemeja más que a un contrarrelieve.» LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 65.

[325] Se puede observar un paralelismo artístico de esta obra con la *Torre Eiffel,* tanto en su sistema constructivo en vigas como en las investigaciones tecnológicas que sus autores realizaban aunque con motivaciones diferentes (demostrar un método de construcción e ilustrar el concepto de la revolución comunista respectivamente). Se han observado, además, otros referentes iconográficos, como Troels Andersen que vió un paralelismo con el *Desarrollo de una botella en el espacio* de Boccioni (1912) o Ederfield que ha rastreado la iconografía de la espiral de la Torre desde la *Torre de Babel* de Brueghel hasta la *Torre del Trabajo* de Rodin. Kestutis Paul Zygas propone como fuente de inspiración las estructuras de las torres de perforación petrolífera de Bakú y los mástiles-esqueleto de los barcos. Esto último también lo sugiere Margit Rowell. LODDER, Christina, *op. cit.*, pp. 62-64.

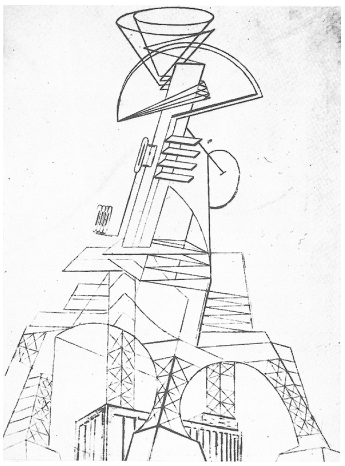
[326] Este proyecto le dio la oportunidad de unir formas puramente artísticas con intenciones utilitarias, y combinar el hierro y el cristal, los materiales del nuevo clasicismo, cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 266.

[327] Para una concepción de estos monumentos como edificio exento de función utilitaria, de acceso interior o habitabilidad, cfr. MORAZA, Juan Luis, «Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo», tesis inédita, Universidad del País Vasco, 1994, pp. 362-3.

[328] Punin lo describe en un panfleto de 1920-21, de la siguiente manera: «El monumento se compone de tres grandes espacios de cristal, erigidos con ayuda de un complicado sistema de pilares verticales y espirales. Estos espacios están colocados uno sobre otro y tienen formas diferentes en correspondencia armónica. Pueden moverse a diferentes velocidades por medio de un mecanismo especial. El piso inferior, que tiene forma de cubo, gira sobre su eje a la velocidad de una revolución al año. Está dedicado a las asambleas legislativas. El siguiente, en forma de pirámide, gira sobre su eje a razón de una revolución al mes. Aquí se encuentran los organismos ejecutivos (el comité Ejecutivo Internacional, la Secretaría y otros organismos administrativos ejecutivos). Finalmente, el cilindro superior que gira a la velocidad de una revolución por día, está reservada a servicios de información: oficina de información, periódico, emisión de proclamas, folletos y manifiestos, en resumen, todos los medios para informar al proletariado internacional; habrá también una oficina de telégrafos y un aparato para proyectar lemas sobre una amplia pantalla. Estas últimas instalaciones pueden adaptarse en torno al eje del hemisferio. Los mástiles de radio se elevarán por encima del monumento. Hay que subrayar que el proyecto de Tatlin incluye paredes con cámara de aire (thermos) que ayudarán a mantener la temperatura en las distintas salas de manera constante.» PUNIN, N. «Tour de Tatline», *Vehch'*, nº 1/2, 1922; reproducido en ANDERSEN, *Vladimir Tatlin*, p. 57. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 62.

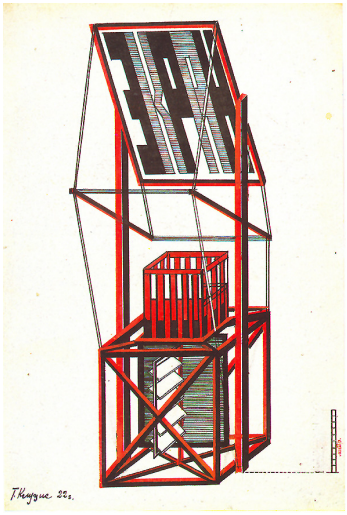
[329] Las diferentes velocidades de los volúmenes interiores sugieren un simbolismo cósmico: La tierra moviéndose alrededor del Sol (un año); la Luna en su órbita alrededor de la Tierra (un mes) y la Tierra rotando sobre su propio eje (un día). LOZOWICK, L. «Tatlin's Monument to the Third International», *Broom*, vol. 3, nº 1922, p. 234. Citado en LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 66.

interiores que rotarán sobre sus ejes. Constituyen un símbolo de una sociedad dinámica y revolucionaria que se estaba gestando tanto a nivel político-social como a nivel artístico. Pero, es la estructura dinámica construida como basamento, es decir, la espiral soportante, la que contiene en sí el significado simbólico de la obra. La semántica está en el basamento. En este sentido, Hermann Obrist proyectó *Movimiento* hacia 1895 (yeso, alt. 184 cm.), una espiral dinámica como fundamento de un monumento de carácter simbólico-cósmico. En ambos casos, el simbolismo se funda en la espiral ascendente, es decir, en el basamento, donde el torbellino que se genera alrededor del eje central, es como todo elemento vertical también un eje cósmico.[330] Como torre helicoide se entronca así con el mito de la torre de Babel, el zigurat, y los alminares árabes como el de la Mezquita de Samarrar (Irak). Pero también como señaló El Lissitzky, para el que el monumento era un símbolo revolucionario, éste supone la actualización de un concepto formal antiguo (la pirámide de Sargón) en un nuevo material y para un nuevo contenido.[331] El mismo Tatlin reconoció la naturaleza simbólica de la Torre pese a su insistencia en su naturaleza utilitaria. Según A. Begicheva, Tatlin le explicó: «Mi monumento es un símbolo de la época. Unificando en él formas artísticas y utilitarias, he creado un género de síntesis del arte y la vida».[332] Y, en concreto, el basamento espiral fue elegido como símbolo de tiempo y de energía.[333]



Naum Gabo, *Proyecto para una estación de radio* (1919-20)

En el mismo contexto constructivista Naum Gabo diseñó durante su estancia en Rusia, el *Proyecto para una estación de radio* (1919-20), a semejanza del modelo de Tatlin para el *Monumento a la III Internacional*, que no pasó de la fase de dibujo. La base de esta construcción parece, además, inspirada en la Torre Eiffel, que Gabo había visto en París en 1913, y al igual que el monumento de V. Tatlin es un elevado basamento. Aunque más tarde, en 1920, Gabo denunció ambas obras como «romanticismo inútil»,[334] su proyecto como el de Tatlin muestra el interés común de ambos por los conceptos de síntesis de las artes y de fusión del arte y la vida, dado su carácter funcional y artístico. En este sentido se relaciona también con los primeros proyectos de quioscos de Rodchenko, ambos se centran,



Gustav Klutsis, *Diseño de pantalla-tribuna-quiosko*, 1922

[330] Eje cósmico es también la espiral ascendente, el torbellino que se genera alrededor de un eje central. HIRSCH, Charles, *El árbol*, «Los símbolos», Barcelona, Plaza & Janes editores, 1989, p. 39.

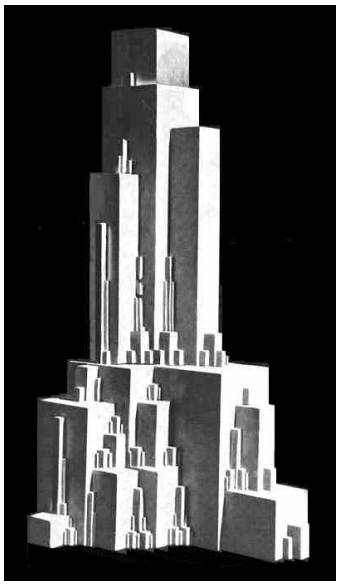
[331] También los materiales de construcción presentan cualidades simbólicas: «El hierro es fuerte como la voluntad del proletariado. El cristal es claro como su conciencia». EL LISSITZKY, *Russia. An Architecture for World Revolution*, trad. E. Dluhosch, Londres, 1970. Citado en LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 65.

[332] BEGICHEVA, A. «Vospominaniya o Tatline. Do kontsa en razgadai», MS archivo privado, Moscú, p. 10. Citado en LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 66.

[333] Según Begicheva, Tatlin argumentó: «Coloqué en la base la espiral como forma más dinámica, como símbolo del tiempo: energía, lucidez, esfuerzo. La construcción transparente de formas metálicas tiene la forma de una espiral inclinada sobre ángulo de la Tierra. Las formas inclinadas con ángulo de la Tierra son las formas más estables y flexibles», A. Begicheva, *ibidem*.

[334] GABO, N., «carta a Jeanne Clay, 11 de marzo de 1973», p. 1 (Documentos de Gabo, Beinecke, Yale). Citado en LODDER, Christina, *op cit.*, p. 41 (n. 122).

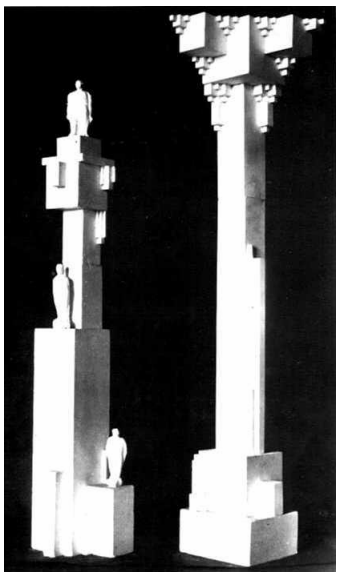
además, en la expresión de la forma más que en la concreción de espacios y elementos arquitectónicos reales o posibles, como es el caso del monumento de V. Tatlin dado que éste sí consiguió estructurar y materializar su proyecto en tres dimensiones.



K. Malevitch, *Architecton Gota*, 1927, Centre Pompidou, Paris

Otros basamentos asimismo de carácter utilitario-artístico pueden considerarse los diseños de estrados o podios constructivistas para los mítines revolucionarios, como los de Nikolai Suetin (1927) o las «radio-tribunas» y «radio-oradores» de Gustav Klutsis, diseñadas para funcionar como soporte en 1922 en el quinto aniversario de la Revolución y el IV Congreso del Comintern. Uno de ellos se realizó en 1925 para la exposición que acompañó al V Congreso del Comintern. Se trata de objetos utilitarios para ser situados en el espacio público, de ahí su carácter monumental, los cuales tienen mucho en común, desde el punto de vista formal y conceptual, con los pedestales constructivistas de los hermanos Stenberg, presentados en la tercera exposición de OBMOKhU en 1921. Las tribunas de estructuras lineales realizadas en materiales asequibles (madera, lona, cables) presentan, como aquéllas, elementos de soporte verticales, diagonales y horizontales que proporcionaban estructuras ligeras y frágiles, aunque estables.[335]

En relación con estos proyectos de basamentos monumentales de carácter utilitario que venimos comentando se encuentran también las piezas tridimensionales de Kasimir Malevitch. A diferencia de las estructuras lineales de la plástica de V. Tatlin, K. Malevitch plantea unos volúmenes compactos, que pueden concebirse también como basamentos,[336] tal como pudo verse en la exposición *Los artistas de la RSFSR en sus primeros quince años* (1932) en el Museo de Leningrado. Junto a éstos, Malevitch presenta proyectos de monumentos arquitectónicos (columnas suprematistas) para parques y plazas, como *Columna, Monumento para el País de los Soviets*, que al igual que en el monumento tradicional estaba coronada por una estatua que representaría a Lenin, según comenta Jacques Ohayon.[337] Malevitch crea una columna ortogonal, partiendo de la forma de pilar, y mediante multiplicación y fragmentación desarrolla estructuras formales que semejan de manera sintética los basamentos de monumentos públicos tradicionales. Pero será en los *Arquitectones* donde esta concepción se hace explícita cuando corona dichas piezas fundadas en idéntico sistema constructivo, con pequeñas estatuas de obreros u otros héroes de la época,[338] a manera de maquetas de monumentos tradicionales elaboradas en yeso. Aunque la mayoría de estas



K. Malevitch, *Arquitectones*, 1923-1927

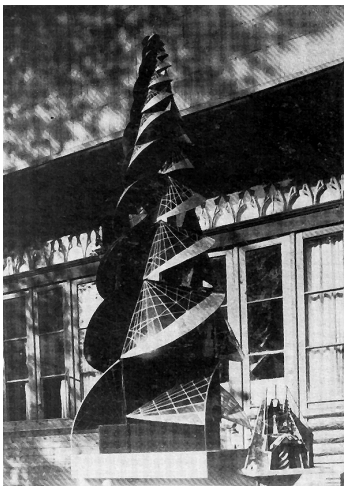
[335] Cfr. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 161 y ss.

[336] Sobre éstos, cfr. También II.2. Basamentos como esculturas.

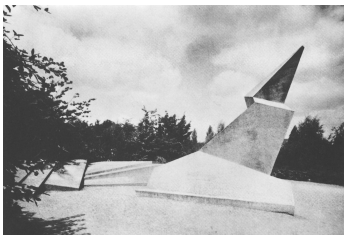
[337] Cfr. OHAYON, Jacques, «Malévitch. Le degré zéro de l'architecture», en *Malevitch: Architectones, Peintures, Dessins*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 25. Citado en MORAZA, Juan Luis, *op. cit.*, p. 740.

[338] FAUCHEREAU, Serge, *Kazimir Malévitch*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992, p. 164.

piezas, tales como *Gota*, h. 1923 (85,2 × 48 × 58 cm.); *Gota 2 a*, 1923-1927 (57 × 26 × 36 cm.); o *Zeta*, 1923-1927 (79,4 × 56,7 × 71,4 cm.) están desprovistas de coronamiento estatuario, podemos contemplarlas como basamentos monumentales autónomos, o mejor, como basamentos-escultura.[339]

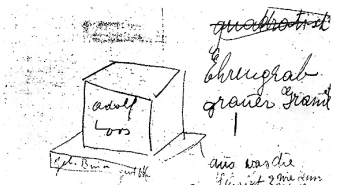

Johannes Itten, *Torre de fuego* (1919-1920)

Como venimos observando, una vez desaparecida la estatua con la vanguardia la mayoría de los proyectos monumentales se erigen como basamentos, ocasionando la presencia privilegiada del pedestal en la mayoría de ellos. Son también, por ejemplo, la *Torre de fuego* (1919-1920) de Johannes Itten realizada únicamente como modelo, en metal, cristal de color y madera (altura: 360 cm.) en la Bauhaus de Weimar, en donde lo simbólico-conmemorativo se une al pragmatismo moderno. O *El Monumento a la memoria de los sindicalistas muertos durante el putsch de Kapp (13 de marzo de 1920)* que Walter Gropius realizó para el cementerio de Weimar (1922), cuyos planos ascendentes rechazan toda posibilidad de coronamiento figurativo y donde la conmemoración o el recuerdo queda velado. Como monumentos, estos basamentos debían establecer un vínculo con la memoria y la conmemoración, pero este vínculo se ha perdido en la época moderna.


Walter Gropius, *Monumento a la memoria de los sindicalistas muertos durante el putsch de Kapp (13 de marzo de 1920)* (1922)

La semántica de estos monumentos de vanguardia y su configuración formal queda definitivamente disociada, lo cual unido al hecho de que la mayoría de estos monumentos no llegaron a materializarse en el lugar y a la escala en que habían sido proyectados, permaneciendo en forma de dibujos o maquetas, hace reflexionar acerca de su concepción como fruto de un pensamiento utópico. En consecuencia, la escultura vuelve su mirada hacia lo no monumental desde las primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con la decadencia generalizada de la actividad del monumento.

Una ausencia similar de contenido presenta el monumento funerario que Adolf Loos proyectó para sí mismo en 1931: un cubo de piedra de un metro de alto con su nombre inscrito en él, sobre un plinto bajo, un ejemplo de reducción a una forma primaria, es decir, un monumento reducido a basamento que se encuentra en la línea formal del cubo minimalista.[340] Un planteamiento similar presenta el monumento que señala la


Adolf Loos, boceto para *monumento funerario* (1931)

[339] Este tipo de piezas pudieron influir en la práctica arquitectónica, en una época marcada por contradicciones entre el retorno a lo clásico y las posturas vanguardistas, como fue el *Proyecto para el palacio de los Sóviets* de Moscú (1933), de Iofán. A este proyecto de estructura piramidal, y constituido por bloques o volúmenes superpuestos que se van haciendo más estrechos y esbeltos hacia la cúspide, se agregaría, por decisión política, una estatua colosal de Lenin lo que le confería todo el aspecto de un monumento público. Las obras se interrumpieron en 1941 a causa de la II Guerra Mundial y fueron definitivamente canceladas en 1954. VERDÚ, Vicente, BABELIA, *El País*, 11 de enero de 1997, p. 21.

[340] «...la deliberada simplicidad extrema de la tumba [...]: un cubo puro de granito- con su nombre grabado en el centro- sobre un bloque liso. Así su propia tumba de piedra [...] marca la experiencia del límite. Es el retorno del silencio a la más elemental de las formas, es el resultado final de un proceso implicando la reducción de las construcciones geométricas a lo primario, lo más ancestral, esencial. [...] - La estabilidad geométrica contemplativa del cubo parece querer interrumpir el paso del tiempo. [!] Simbólicamente, marca el punto donde la vida de las formas ha comenzado y ha finalizado, el cubo se hace una metáfora para la naturaleza cíclica de la existencia», GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos. Theory and Works*, Milan, 1982, p. 218, citado en SPRINGER, Peter, *op. cit.*, nota 19.

sepultura suprematista de Malevich: un cubo blanco con un cuadrado negro inscrito en él.

Desprovistos de los clásicos basamentos monumentales, los monumentos de vanguardia situados sobre el suelo constituyen en sí mismos basamentos y así, desde el punto de vista sintáctico, esta transposición se resuelve como inversión espacial.

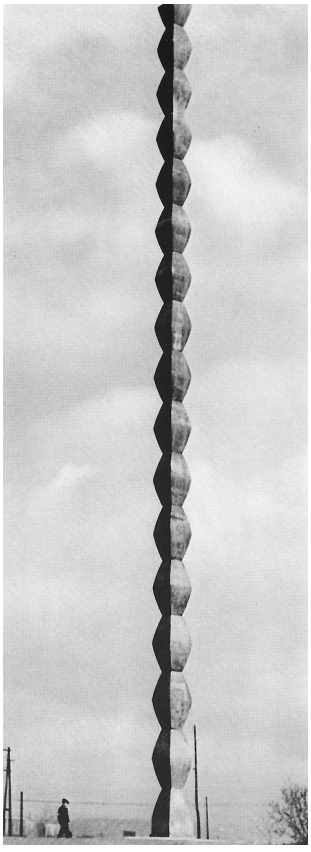
II.1.1.3. La inversión como identidad basamento-escultura

Junto a los anteriores mecanismos de inversión, ya sea la estatua o la escultura la que ocupa el lugar del basamento o el basamento el que se sitúa en el lugar de la estatua, podemos observar simultáneamente la desaparición ficticia de uno de los términos dentro del sistema monumental: el basamento o la estatua/escultura, ya sea absorbido o fusionado. Desde un punto de vista conceptual, consideramos este mecanismo como identidad entre los dos componentes del sistema en una relación, por tanto, de plena igualdad.

II.1.1.3.1. La *Columna sin fin*: la inversión como ascenso hacia la identidad

La solución de Constantin Brancusi ante la pérdida de la monumentalidad clásica y, en definitiva, ante el problema de la base que venimos rastreando, se funda en la inversión de la sintaxis (nivel físico) y de la semántica (nivel conceptual) de la escultura. Esto podemos observarlo en obras de carácter monumental tales como la *Columna sin fin*, así como en piezas no monumentales,[341] tales como las cariátides.

Desde el punto de vista sintáctico, la *Columna sin fin* plantea una ambigüedad de raíz que consiste en su interpretación, por un lado, como basamento monumental, es decir, como una columna-basamento; y, por otro lado, como escultura monumental, es decir, como una columna-escultura. Como escultura monumental destaca el hecho de que sea un monumento sin basamento, situado a ras de suelo aunque con ciertas matizaciones como veremos posteriormente. «Here is my column,» señaló Brancusi «Its forms are the same –from the



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* (1937-38) Foto Brancusi

[341] Sobre estas obras, cfr., capítulo II.2.



Constantin Brancusi, *La Puerta del Beso* (1937-38)

ground to the top; it had no need of a pedestal or base to support it, the wind will not destroy it, it stands by its own strength.»[342] Pero como basamento monumental la *Columna sin fin* (1937-38) constituye el ejemplo más significativo de inversión que hemos visto hasta el momento. Estas dos concepciones para la *Columna* constituyen las dos alteraciones que hemos definido como básicas: el basamento se sitúa en lugar de la escultura y, al mismo tiempo, la escultura en el lugar del basamento. Esto significa que escultura es igual a basamento y, en definitiva, que existe una identidad entre ellas. En consecuencia, podemos contemplar aquí el tercer tipo o estrategia de inversión: la identidad.

Dada la importancia capital de esta obra, o mejor, de este conjunto de obras, nos detendremos algo más en su análisis. La *Columna sin fin* constituye el núcleo central del conjunto escultórico realizado por Constantin Brancusi en 1938 para la ciudad de Tîrgu Jiu (Rumania), junto a *La Puerta del Beso* y *La Mesa del Silencio*, como monumento conmemorativo en honor a los soldados rumanos muertos en la Primera Guerra Mundial.[343] Estos tres elementos constituyen, junto a otras piezas menores, un único conjunto monumental distribuido linealmente a lo largo de un eje este-oeste de un kilómetro de longitud. Sidney Geist[344] lo ha comparado con el que forman el eje monumental parisino: obelisco de la plaza de la Concorde-arco de Triunfo-centro del jardín del Carrousel, incluso en las dimensiones y distancias de los elementos que los componen. *La Puerta del Beso* que representa un arco de triunfo de vanguardia recuerda, además, los restos monumentales neolíticos como dólmenes y trilitos aunque de forma más depurada, y como éstos se sitúa sobre el suelo como basamento simbólico. En este sentido destaca también *La Mesa del Silencio* (1937-1938) cuyos dos bloques superpuestos recuerdan la estructura de mesa de las taulas menorquinas prehistóricas. Pero a diferencia de éstas, y como las piedras de ojo de buey, su configuración formal es cilíndrica. Está construida en caliza de Bampotoc, el bloque superior es de mayor diámetro y se encuentra rodeado por doce asientos dispuestos a una distancia regular.[345] Los doce taburetes tienen forma de media elipse invertidas (o dos semiesferas)



Constantin Brancusi, *La Mesa del Silencio* (1937-38)

[342] «Aquí está mi columna,» señaló Brancusi «sus formas son las mismas -desde el suelo a la cima; no tiene necesidad de un pedestal o una base que la soporte, el viento no la destruirá, se mantiene por su propia fuerza.», HOFFMAN, Malvina, *Sculpture Inside and Out*, New York, Bonanza Books, 1939, p. 53; citado en NAUMANN, Francis, «From origin to influence and beyond: Brancusi's 'Column without end'», *Arts Magazine*, 59-9, 1985, p. 116.

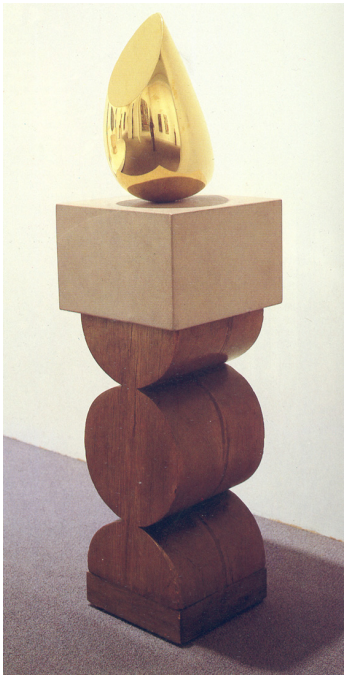
[343] Sobre este complejo monumental, cfr. entre otros: HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986. NAUMANN, Francis, «From origin to influence and beyond: Brancusi's 'Column without end'», *Arts Magazine*, 59-9, 1985, pp. 112-118. Cfr. también TUCKER, William, «Brancusi at Tîrgu Jiu» en *Early Modern Sculpture*, New York: Oxford University Press, 1974, pp. 128-143; y MILLER, Sandra, «Brancusi's 'Column of the Infinite'» *Burlington Magazine* 122, nª 928, July 1980, pp. 470-78. MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 37.

[344] GEIST, Sidney «Brancusi: The Centrality of the Gate», *Artforum*, XII, October 1973, pp. 70-78. Citado en KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 250.

[345] Parte superior: alt. 45 cm; diámetro 215 cm; parte inferior: alt. 45 cm, diámetro 200 cm. Asientos: alt. 45 cm; diámetro 55 cm.

superpuestas, como los módulos de la *Columna sin fin*, pero redondos en parte, y probablemente derivados de los pedestales planos con discos o semi-discos apilados en el borde, como en el pedestal de *Joven pájaro* (1928) del Museo de arte moderno.[346]

Brancusi crea, además, varios taburetes de piedra y bancos alrededor del parque de Tîrgu Jiu. Pero nos interesa destacar sobre todo la mesa, se trata de una versión monumental de la *masa joasa*,[347] una mesa de madera pequeña, baja y redonda con tres o cuatro patas encontrada en algunos cortijos de campesinos rumanos. Y como tal mesa es claramente un basamento funcional, creado por Brancusi con la intención de soporte para comidas de ocio y reuniones, según ha señalado Carola Giedon-Welcker.[348] Pero, además, esta mesa es un basamento monumental de estructura similar a algunas bases de otras de sus esculturas, como son: *Foca*, *El milagro*, *Leda* o *Pez*.



Constantin Brancusi, *Joven pájaro* (1928)

De este conjunto nos interesa destacar sobre todo *La Columna sin Fin* que consiste en un elevado pilar con una altura de aproximadamente 30 m., de acero fundido y metalizado en bronce dorado. Compuesta de quince módulos completos (y dos medios) que medían 45 cm. en los extremos, 90 cm. en el centro y 180 cm. de altura, según la proporción 1:2:4. El conjunto está sostenido por un zócalo de cemento enterrado, un cubo de 5 metros de lado. Pese a la verticalidad predominante en la *Columna sin fin* como en todo monumento clásico, y su semántica conmemorativa, puesto que está asociada con la memoria[349] y la muerte, su concepto difiere notablemente de cualquier composición tradicional: frente al basamento más estatua, Brancusi plantea un basamento ausente de estatua, un basamento sin fin, pues la columna está constituida por un elemento modular repetido en una serie que no tiene fin. Este basamento anticlásico encarna la vertical monumental por excelencia, que enlaza con los monumentos históricos[350] y megalíticos.[351] En él podemos contemplar la ancestral ambigüedad que planteábamos con el menhir,[352] un elemento



Constantin Brancusi, *El milagro* (1936)

346 BURTON, Scott, «My Brancusi», *Art in America*, vol. 78, 1990, p. 158.

347 BURTON, Scott, *op. cit.*, pp. 153-4. También lo observa Sidney Geist en su libro *Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968.

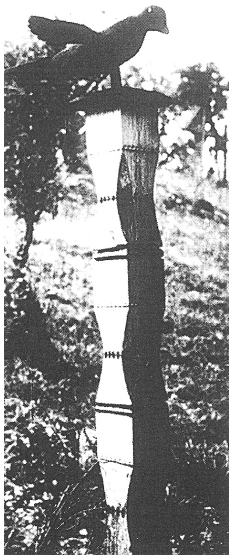
348 GIEDON-WELCKER, Carola, *Constantin Brancusi*, New York, Braziler, 1959. Citado en BURTON, Scott, *op. cit.*, p. 154.

349 «When Tatarascu asked him what name to give it, he said, 'Let's call it a stairway to heaven.' As she looked puzzled, he said, 'Then let's call it the Endless Remembrance.'» [«Cuando Tatarascu le preguntó qué nombre darle, dijo, 'vamos a llamarla escalera hacia el cielo.' Como ella le miró perpleja, él dijo, 'Vamos a llamarla Memoria infinita'.»] GEIST, Sidney, «Brancusi: The *Endless Column*», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 16, 1, 1990, p. 83.

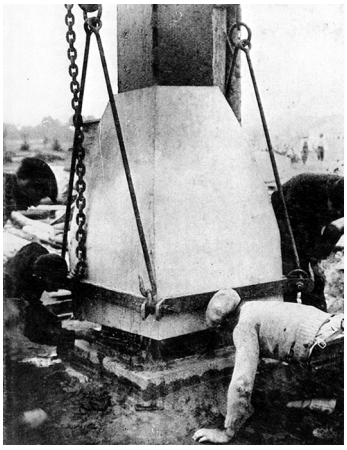
350 «Este monumento es considerado habitualmente como una síntesis entre el tradicional obelisco y la *Columna Trajana*, de la que su friso espiral es motivo de comparación con el modular ritmo de elementos que hacen elevar la vista hasta el infinito en la *Columna sin fin*.», MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 38-39.

351 Sobre la relación de la *Columna sin fin* con los monumentos neolíticos, cfr. por ejemplo: ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*, «El Árbol del Paraíso», Madrid, Ediciones Siruela, 1995; y COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une question d'espace», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

352 También el escultor minimalista Robert Morris ha observado estas asociaciones. Así, la columna rumana le parece: «…a rejuvenation of the abstract public monument which probable ended with the piramids and obelisks of Egypt» [«…un rejuvenecimiento del monumento público abstracto, que había probablemente terminado con las pirámides y los obeliscos de Egipto».] Y comenta además: «The transbiographical nature of the *Endless Column* is so important that its connection to the Neolithic must be noted» [«La naturaleza transbiográfica de la *Columna sin fin* es tan importante que se debe subrayar su conexión con el neolítico.»], MORRIS, Robert, «Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi» (Master's diss., Hunter College, New York, 1966), p. 71.



Columna funeraria rumana



Erección de la *Columna sin fin* (Tîrgu Jiu, 1937)

vertical que puede interpretarse como basamento y como escultura, es decir, como un basamento sin escultura y, al mismo tiempo, como una escultura sin basamento, lo que nos conduce finalmente a observar la columna como basamento-escultura. El mismo Brancusi expresó ambas posibilidades en varias ocasiones.

El origen formal y conceptual de la *Columna sin fin* ha sido discutido ampliamente.[353] La mayoría de especialistas han asociado esta estructura de elementos romboidales y la verticalidad de la columna de Tîrgu Jiu con los pilares funerarios ornados y con las cruces de cementerio de Oltenia (Rumania), lo cual supone una alusión directa a su carácter conmemorativo funerario. Se ha señalado, además, su parecido formal con el arte folklórico local, las formas arquitectónicas como las balaustradas de los balcones, vigas y verjas de las casas campesinas rumanas que Brancusi conocía.[354] Su origen, no obstante, es causa de continua controversia.[355] Para la mayoría de estudiosos de Brancusi las fuentes se hallan en la escultura popular rumana;[356] para otros menos, en el arte africano y tribal, entre los que se encuentran Sidney Geist, para el que el motivo dentado de algunas esculturas en madera y de los basamentos que darán lugar a la *Columna sin fin*, se encuentran como «…a constant decorative and formal element in African art.»[357]

En cuanto al origen conceptual de la *Columna sin fin*, según algunos autores como Scott Burton[358] o Sidney Geist, la génesis más probable está en un grupo de piezas reunidas bajo la denominación común *El niño en el mundo, grupo móvil* (1917) que está compuesta por un pilar dentado o columna, *Platón* y *Taza*. En este *grupo móvil,* que puede verse en una fotografía de Brancusi, el pilar dentado es escultura (es una escultura de una columna) y basamento de otra pieza: la *Taza*.[359] Las marcas de tiza en el lateral derecho de esta columna-basamento indican que

353 Cfr. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986, p. 30. NAUMANN, Francis, «From origin to influence and beyond: Brancusi's 'Column without end'», *Arts Magazine*, 59-9, 1985, p. 116.

354 En concreto el motivo romboidal o dentado aparece también en los frescos de la bóveda del claustro o monasterio de Sucevita (Rumania). TEJA BACH, F., «Les colonnes sans fin», en AA. VV., *Constantin Brancusi/1876-1957*, Paris, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 158-59.

355 En opinión de Natalia Dumitresco y Alexandre Istrati, el origen de la forma de la columna se halla en un gran tornillo de una prensa que Brancusi les regaló y que simbolizaba el espíritu del lugar, declaración que Pontus Hulten confirma al observar los dibujos de la columna de Tîrgu Jiu, en donde aparece representada como una espiral o tornillo. En otros dibujos de Brancusi, P. Hulten observa una columna retorcida que asemeja a la columna vertebral, y finalmente supone que el origen formal de la columna puede ser una fusión de volúmenes de origen geométrico y orgánico. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, pp. 20-21, 30.

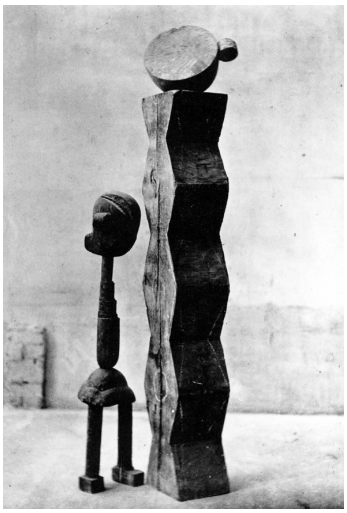
356 Cfr. BALAS, Edith, «The Sculpture of Brancusi in the Light of his Rumanian Heritage» *Art Journal*, 35, no. 2, Winter 1975, pp. 94-104, y BALAS, Edith, «The Myth of African Negro Art in Brancusi's Sculpture,» *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 24, 1977, pp. 107-24. Para un punto de vista opuesto, cfr. el ensayo de Sidney Geist sobre la influencia del arte africano en la escultura de Brancusi en RUBIN, William (ed.), *«Primitivism» in 20th Century Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 344-67.

357 «…una constante decorativa y un elemento formal del arte africano.» GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 74. Sidney Geist apunta, además, la posible influencia de un motivo que aparece en un tapiz o una cortina de origen marroquí o africano que estaba en la casa del Dr. Alexandre y que aparece en el retrato que Amadeo Modigliani hizo a éste entre 1911-12, y que materializaría en la base de *Maiastra*, 1912. GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 71-72

358 Cfr. BURTON, Scott, *op. cit.*, pp. 156-157.

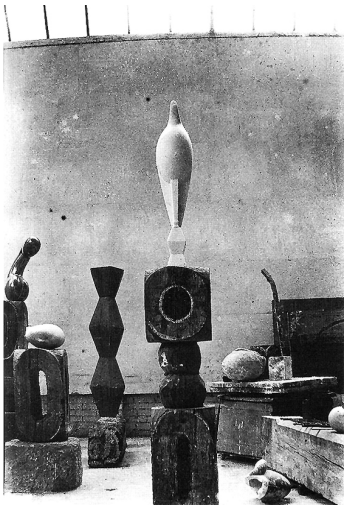
359 La yuxtaposición de taza y columna, como señala Francis Naumann, recuerda la antigua práctica romana de colocar ofrendas votivas sobre columnas independientes, normalmente ubicadas a la intemperie en un jardín o en un patio. NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 113. Sobre este tema, cfr. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Roma: el fin del arte antiguo*, «El universo de las formas», Madrid, Aguilar, 1971, p. 368, fig. 352.

Brancusi planteó la posibilidad de hacer cortes que afectarían a la cara frontal transformándola en *Columna sin fin* y, por otro lado, presenta círculos en tiza en la parte más ancha de dicha cara que sugieren posibles agujeros, tal como fueron realizados en otras bases de sus esculturas, como *El recién nacido* o *El comienzo del mundo*. La columna en esta obra es un basamento con estatua o figura y, en opinión de Francis Naumann, además, su diseño dentado está asociado a las funciones, ornamental y de soporte, a causa de sus cualidades decorativas.[360] Sidney Geist y otros suponen que el módulo surgió originariamente de forma múltiple, dado que el pilar dentado de *El niño en el mundo, grupo móvil,* parece un estudio para la *Columna sin fin* de 1918. Puesto que esta obra parece haber desaparecido sugiere, además, que quizás fue fragmentada para crear basamentos.[361] Hulten tampoco tiene dudas acerca de que: «...la *Colonna senza fine* all'inizio era un basamento, o parte di un supporto.»[362] Por su parte, F. Naumann[363] observa el origen de la columna en el motivo dentado de las bases que, según éste, aparecieron por primera vez en la base de piedra de una *Maiastra* de 1912 como soporte físico, aunque también con significado metafórico[364] y, en su forma definitiva, en las patas de la *Maiastra* de 1915-17, motivo que se repite en la base donde apoya en forma de pirámides truncadas. La superposición de estas pirámides, es decir, de estas bases dará lugar a la columna sin fin, la cual puede decirse, por tanto, que evolucionó de basamento de escultura a escultura.



Constantin Brancusi, *El niño en el mundo, grupo móvil* (1917)

Ya sea de una u otra forma, la *Columna sin fin* parece ser que fue concebida en origen como basamento: «…there is a strong possibility that Brancusi originally conceived of the *Column* as a pedestal»,[365] señala Sidney Geist. La columna de 1918 (Sisler/MoMa) se muestra como soporte de una de las tazas de madera, al igual que en *El niño en el mundo*, en una fotografía del estudio del artista fechada hacia 1920.[366] Y en una fotografía de 1922, aparece otra columna sin fin como



Constantin Brancusi, Vista del taller (h. 1917) con *Maiastra* (1915)

[360] NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 113.

[361] GEIST, Sidney, *op. cit.*, pp. 74-75.

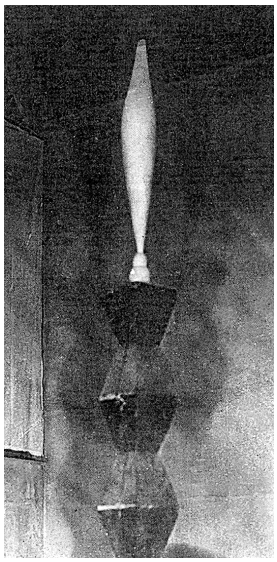
[362] HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi, op. cit.,* p. 25.

[363] NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 112.

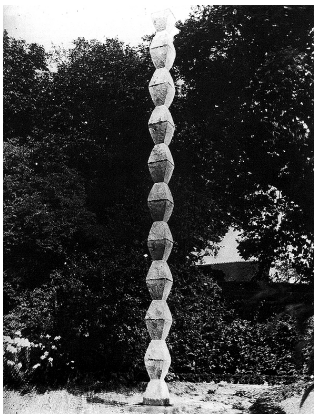
[364] «…the saw-toothed motif first entered Brancusi's work as a purely abstract, decorative element, one that not only provides physical support for the sculpture but, as a cataloguer of this particular *Maiastra* recently noted, also conveniently supplies 'the illusion of perching'» [«…el motivo de los dientes de sierra entró por primera vez en la obra de Brancusi como un elemento decorativo, puramente abstracto, que proporciona no sólo un soporte físico a la escultura sino que, tal y como observó recientemente un catalogador de esta *Maiastra* en particular, también suple convenientemente 'la ilusión de estar encaramada.'»], NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 112.

[365] «Hay una fuerte posibilidad de que Brancusi concibiera originariamente la *Columna* como pedestal», GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 79. Elementos similares a la columna, es decir, el motivo dentado, proliferaron como bases y pedestales en mármol o en madera, como en varias versiones del *Pájaro en el Espacio* así como en las esculturas, después de 1918, además de en la *Columna*, en *Cariátide*, en *Adán*, en *Pequeña francesita*, en al menos siete versiones de *El gallo* después de 1922, y en *Rey de reyes* de principios de los años 30. *Ibidem.* Cfr., también, AA. VV., *Constantin Brancusi/1876-1957*, Paris, Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 158 y ss.

[366] Cfr. Fotografía reproducida en *The Little Review*, Autumn 1921; reimpresa en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 114 (Fig. 8, al fondo).



Constantin Brancusi, Estudio para un *Pájaro en el espacio* (1922)



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* (1920?) jardin de Edward Steichen, Voulangis

basamento de un *Pájaro en el espacio*.[367] Más tarde hacia 1934 muestra de nuevo un estudio del pájaro que estaría posado sobre la primera *Columna sin fin* (la de Quinn)[368] aunque nunca llegó a materializar esta idea en su obra monumental.[369] Esta cuestión del basamento coronado por uno de sus pájaros rememora la del mito del pájaro Benou, metafóricamente posado sobre un elevado monolito, betilo o menhir. La mayoría de estas columnas fueron realizadas en madera, al igual que las tradicionales columnas funerarias rumanas que consisten en un elevado pilar con motivos similares a la columna sin fin, motivos geométricos superpuestos (dentados o romboidales) y coronados por un pájaro, como los postes funerarios del cementerio de Loman (Rumania).[370]

La correspondencia entre Brancusi y Quinn (con Henri-Pierre Roché de enlace o mediador) aclara que pese a su concepción originaria de la columna con una base que la elevara, ésta no era necesaria en un apartamento,[371] y es aquí donde Brancusi comenta explícitamente a través de Roché, su concepción de la columna como basamento: «He says the column does not need a base till it is put forward in a special place, supporting a special thing. The base will depend then on surroundings»[372]

Pero, por otra parte, Brancusi transfigura este basamento en escultura colocándola sobre una base, consistente en un bloque prismático de piedra o incluso sobre una mesa-tambor, con el objeto de prestar altura y soporte a la columna en sentido tradicional.[373] Tanto en su concepción de la columna como escultura o como basamento Brancusi estaba poniendo limites a la vertical infinita, hacia abajo colocando un basamento y hacia arriba superponiendo sobre ella otra escultura.

---

[367] Ph 469- Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, París, legado Brancusi 1957, en AA. VV., *Constantin Brancusi/1876-1957, op. cit.*, p. 161.

[368] GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 86.

[369] Brancusi manifiesta su concepción de la columna como soporte incluso antes de concebir la columna rumana, como indica Sidney Geist, cuando en 1926 declaró lo siguiente sobre un hipotético edificio-basamento en el *New York World* mientras preparaba su exposición en la Galería Brummer: «I would like to make my column in Central Park. It would be greater than any building, three times higher than your obelisk in Washington, with a base correspondingly wide –sixty metres or more. It would be made of metal. In each pyramid there would be apartments and people would live there, and on the very top I would have my bird –a great bird poised on the tip of my infinite column» [«Me gustaría hacer mi columna en Central Park. Sería más grande que ningún otro edificio, tres veces más alto que el obelisco de Washington, con una base de anchura correspondiente -sesenta metros o más. Se haría de metal. En cada pirámide habría apartamentos y la gente viviría allí, y en lo alto tendría mi pájaro -un gran pájaro posado sobre la punta de mi columna infinita.»], BRANCUSI, Constantin, citado en GEIST, Sidney, *op. cit.*, pp. 85-86. Brancusi pretendía como V. Tatlin con su proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional, convertir la *Columna sin fin* en un monumento habitable. Brancusi estuvo finalmente trabajando en un proyecto para una *Columna* colosal en Chicago, que imaginaba con 400 m. de altura en acero inoxidable. Sobre este proyecto, las negociaciones y su posible configuración estructural y dimensional, cfr. GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 86-87.

[370] Cfr. ilustraciones en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, *op. cit.*., p. 159. Y NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 112 (Fig.2).

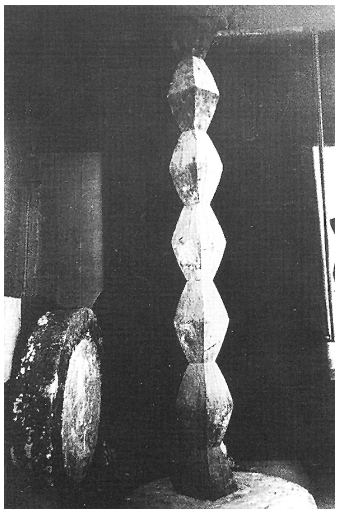
[371] Brancusi piensa en la posibilidad de eliminar la base de la columna de Quinn o cambiarla por otra. En una carta a éste del 25 mayo de 1922, expone: «Ho pregato Roché di scriverle per la base della colonna. Se questa pietra è troppo pesante per il suo appartamento, non è necessaria. L'ho progettata solo in funzione dell'esposicione in una grande sala (...)» [«He pedido a Roché que le escriba a causa de la base de la columna. Si esta piedra es demasiado pesada para su apartamento, no es necesaria. La he proyectado únicamente en función de la exposición en una gran sala.»], Carta de Brancusi a John Quinn del 25 mayo de 1922, citado en HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 293.

[372] «Él dice que la columna no necesita una base, hasta que sea presentada en un lugar especial, soportando algo especial. La base dependerá de todo aquello que la circunde.» Carta de Henri Pierre Roché a John Quinn de 25 de mayo de 1922, citado en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 114. Cfr. también GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 79.

[373] Fotografía de la columna de 1918 de madera en el estudio, en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 114 (Fig. 9); y Columna sobre mesa-tambor, en AA. VV., *Constantin Brancusi/1876-1957*, p. 161 (Fig. 5).

La interpretación de la *Columna sin fin* penetrando el suelo sin fin, a causa de la vertical es la opinión de Carl Andre, para el que las *columnas sin fin* de Brancusi representan el gran vínculo con la tierra:

> …reach up and … drive down into the earth with a kind of verticality which is not terminal. Before, that verticality was always terminal: the top of the head and the bottom of the feet were the limits of sculpture. Brancusi's sculpture continued beyond its vertical limit and beyond its earthbound limit. It drove into the earth. [374]



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* sobre mesa-tambor

Pero no podemos estar de acuerdo con Carl Andre en este punto, puesto que esta concepción es más cognoscitiva que perceptiva, al menos en lo que atañe al suelo. En la *Columna sin fin* de 1918 (de John Quinn o Sisler/MoMa) una pequeña elevación de unos 7 cm. aproximadamente[375] detiene la continuidad inferior de la columna hacia el suelo, además, por supuesto del prisma de piedra de unos 55 cm. que le sirve de base. Al igual que en esta columna, otras posteriores como la rumana y la del fotógrafo Edward Steichen (1920) erigida en el jardín de su casa en Voulangis, presentan bajo el plano del medio módulo inferior un volumen prismático. Es esta elevación añadida, que forma parte de la pieza misma y que constituye realmente su plano de base la que le confiere estabilidad, y no la sección media del módulo romboidal. Esta elevación impide percibir la continuidad de la columna pues hay una interrupción del módulo[376] y con ello difícilmente podrá obtenerse: «…the illusion that a portion of the column must have been imbedded deep into the earth for support.»,[377] como afirma Francis Naumann. Y esto ocurriría incluso aunque no existiera el pedestal constructivo parcialmente enterrado, y del que sólo asoma una pequeña parte, como si se tratase de un plinto, circundando el espacio de la columna. Esta base les otorga la permanencia y sujeción necesaria al suelo. Si hay una base, hay un límite inferior, un límite a la vertical infinita y, por



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* (1918), h. 1920, fotografía Brancusi

[374] «…se elevan y [...] se hunden en la tierra con una especie de verticalidad que no tiene fin. Antes, esa verticalidad tuvo siempre un final: la cima de la cabeza y el asiento de los pies eran los límites de la escultura. La escultura de Brancusi continuó más allá de su límite vertical y más allá de sus límites terrestres. Se hundió en la tierra.» TUCHMAN, Phyllis, «An Interview with Carl Andre» *Artforum*, 7, n. 10, June 1970, p. 61, citado en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 117. Sobre la relación de Brancusi con la escultura minimalista de los años 60, cfr. SPEAR, Athena «L'Elementaire et la Repetition: Brancusi» *Revue de l'Art*, 12, 1971, pp. 40-44. También HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986, especialmente pp. 40 y ss.

El artista que en este periodo ha acometido el análisis más sistemático de la obra de Brancusi es el escultor Robert Morris. En 1966 dedicó su tesis de maestría en el Hunter College a un estudio de la escultura de Brancusi. Morris intentó establecer una serie de «clases de formas» en la escultura de Brancusi, utilizando las teorías de George Kubler de clasificación de las formas, incluyendo la morfología de las formas afines, que se aplican a las bases. Sobre la *Columna sin fin*, Morris observó: «It is the only work in the oeuvre which is composed of a single geometric unit whose only inflection is that of repetition.» [«Es el único trabajo en la obra (de Brancusi) que se compone de una simple unidad geométrica, cuya única inflexión es la de repetición.»], MORRIS, Robert «Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi», Master's Thesis, Hunter College, New York, 1966, p. 72.

[375] «The upper-most half-module was covered with a thick plate fitted with lightning rods; the lowest was continuous with a 46-centimeter riser surrounded by a holding 8 centimeters high.» [«El medio módulo de arriba fue cubierto por una plancha gruesa ajustada con varillas brillantes; la de abajo continuó con un elevador de 46 cm. rodeado por una moldura de 8 cm. de alto.»], GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 83.

[376] Esta interrupción es similar a la que ocurre en columnas y monumentos conmemorativos tradicionales respecto al suelo donde se asientan, al igual que en la parte superior será la estatua la que pone límites a la vertical.

[377] «…la ilusión de que una porción de la columna debía haber sido absorbida profundamente por la tierra para sostenerse.» NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 114.



Constantin Brancusi, *Columna sin fin* (1918)

tanto, no hay continuidad visual hacia la profundidad de la tierra a lo que hay que unir, además, el mencionado añadido prismático al medio módulo piramidal truncado. Esto lo percibe Brancusi y en las columnas más pequeñas expuestas en galerías, elimina dicho volumen prismático. Antes de la exposición de la Brummer Gallery de 1926, la base de caliza de la columna de 1918 fue eliminada por Brancusi junto con la ligera elevación, confiriéndole entonces la infinitud que la caracteriza, al menos en la parte inferior. Con ello se logra la continuidad del elemento modular respecto al suelo, que se percibe así, como si la columna atravesara el suelo y continuara bajo él,[378] al igual que podría continuar infinitamente hacia el cielo. En el catálogo de la mencionada exposición aparece ya como «31 Columna Sin Fin (roble viejo)».[379] Esta percepción de infinito provoca en el espectador una sensación de movimiento ascendente que se ve reforzada por la repetición rítmica de elementos idénticos que componen la obra y que la convierten en un basamento monumental infinito:[380] «The *Column* and its title are a poetic construct, a metaphor of transcendence, of endless ascent. The succession of its grand forms, mounting as if in rhythmic pulsation, carry the eyes inexorable upward, and the spirit with them.»[381]



Constantin Brancusi montando la *Columna sin fin* de Steichen, Voulangis

Desde el punto de vista simbólico, la *Columna sin fin* desarrolla asimismo una semántica invertida centrada en el basamento, en cuanto es el elemento situado tradicionalmente en el lugar inferior, de soporte. La relación mítica entre árbol y basamento es expresada con extrema claridad en las columnas sin fin de madera. La viga en que se talló la columna de Steichen fue desbastada de un árbol de su propia villa. El árbol transfigurado en columna-basamento retorna a su lugar de origen, transformando a su vez dicho lugar en un espacio significante: «…it is the shape of intelligence amid floral exuberance, a human gesture in a natural world.»[382] Pero, además, representa el árbol cósmico enraizado en el suelo, y en cuanto basamento es el lugar sagrado de conexión entre el suelo y el cielo.[383] Al igual que en numerosas culturas (como la columna sioux, china, siberiana...) el árbol axial está asociado al

[378] En 1925, «When Man Ray questioned the sculptor about the part of the column still in the ground, Brancusi allegedly responded, 'It did not matter –it was the Column Without End, whatever its length.» [«Cuando Man Ray preguntó al escultor sobre la parte de la columna que quedaba en el suelo, Brancusi, según se dice, respondió que 'no importaba - era la Columna sin fin, cualquiera que fuera su longitud.'»], MAN RAY, *Self-Prortrait* (London: Andre Deutsch, 1963), p. 213. Citado en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 115.

[379] «Propos by Brancusi» en *Brancusi* (New York: Brummer Galery, noviembre 17-diciembre 15, 1926), n. p. Citado en NAUMANN, Francis, *op. cit.*, p. 115; y GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 80

[380] Esta columna infinita, en sí misma incompleta como el mismo Brancusi observó en la inauguración del complejo de Tirgu Jiu, marca el inicio de la escultura serial, por la superposición o acumulación de volúmenes modulares o idénticos que la constituyen, y además, por el elevado número de columnas similares que realizó.

[381] «La *Columna* y su título son una construcción poética, una metáfora de la trascendencia, de ascensión sin fin. La sucesión de sus grandes formas, subiendo como en una pulsación rítmica, conduce los ojos inexorablemente hacia arriba, y al espíritu con ellos.», GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 85.

[382] «…es la forma de la inteligencia en medio de la exuberancia floral, un gesto humano en un mundo natural.», GEIST, Sidney, *op. cit.*, p. 77.

[383] RANDOM, Michel, «Introducción» en HIRSCH, Charles, *El árbol*, «Los símbolos», Barcelona, Plaza & Janes editores, S.A. 1989, p. 8.

centro del mundo,[384] y la *columna sin fin*, como el abedul siberiano lleva unos cortes que indican el grado de ascensión hacia el cielo: es una «escalera hacia el cielo». En este sentido Brancusi materializa la idea de una columna cósmica[385] imbuida de concepción megalítica[386] y priápica:[387] «'Sostiene el cielo', decía Brancusi. Es, pues, un *axis mundi*, un pilar cósmico».[388] En consecuencia, la *Columna sin fin*: podría decirse que es un basamento de la bóveda celeste cuyo modulo repetido traduce la inexorabilidad de la ascensión. Brancusi mismo lo expresa en el catálogo de la exposición de la Brummer Gallery (1933) en relación con las *Columnas sin fin* allí expuestas, donde aparece la siguiente anotación junto a los números correspondientes del 5 al 7: «Project of *columns* which, when enlarged, will support the arch of the firmament.»[389]

II.1.1.3.2. Identidad basamento-escultura

El conjunto monumental de Constantin Brancusi en Tîrgu Jiu es realmente una excepción en el panorama de la escultura monumental de vanguardia ya que gran parte de los proyectos de monumentos para escultura pública no pasaron de maquetas, como hemos tenido ocasión de comprobar. A partir de los años cincuenta del siglo XX y sobre todo de los sesenta, la revisión del concepto de monumento se entronca con la de los principios básicos de la actividad artística en el sentido de una ampliación del concepto de arte, que dará lugar a nuevas posibilidades para la escultura en general. Será entonces cuando el concepto de identidad entre basamento y escultura se establezca con más intensidad, tanto en el contexto privado como público. En torno al arte objetual, se inicia en relación con el basamento una línea de producción artística que centra su interés en el cuestionamiento de ciertos principios clásicos tales como las funciones tradicionales del pedestal, tanto en el sentido de instrumento legitimador de la actividad artística o estética, como en el de instrumento de la escenificación monumental de estatuas. El basamento se convierte así a partir

---

[384] HIRSCH, Charles, *op. cit.*, p. 37.

[385] «De entrada lo que me interesa es el significado que el mismo Brancusi dio a la Columna: la comparaba con la Columna del Cielo, con el pilar cósmico que sostiene el cielo y hace posible la comunicación entre el cielo y la tierra. En una palabra, Brancusi la consideraba como un *axis mundi*. [...] lo que cuenta es que Brancusi hubiera concebido la 'Columna sin fin' como un *axis mundi* por el que se pudiera llegar al cielo», ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*, «El Árbol del Paraíso», Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 156.

[386] En conexión con lo simbólico, cabe señalar asimismo el carácter fálico de la columna, que ya señalara Geist en relación con la *Columna sin fin* de 1918, surgida en una época entre otras obras de una fuerte carga sexual. Esta cuestión ha sido mencionada también por Coëllier, como simbolismo ya presente desde los menhires neolíticos, y en general, puede decirse que es asignable a todo tipo de columna. Cfr. GEIST, Sidney, «Brancusi: The *Endless Column*», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 16, 1, 1990, pp. 75-76; y COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une question d'espace», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, Nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 79-95.

[387] Para Coëllier: «La dimension 'priapique' de la sculpture est caricaturale de la prétention virile, humaine, à ériger une glorification de soi à sa propre mesure, elle ne peut donner plus longtemps de repères adéquats.» [«La dimensión 'priápica' de la escultura es la caricatura de la pretensión viril, humana, para erigir una glorificación de sí mismo a su propia medida, ya no puede ofrecer referencias adecuadas.»], COËLLIER, Sylvie, *op. cit.*, p. 90.

[388] ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 158.

[389] «Proyecto de *Columnas* que, cuando se extiendan, soportarán el arco del firmamento,» Reproducción fotográfica del catálogo de la Brummer Gallery (1933) en HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 207.



Piero Manzoni, *Socle du monde* (*Base del Mundo*) (1961)

de entonces en objeto de reflexión artística (línea de producción artística que denominamos concepto-base), y adquirirá amplio protagonismo a partir de los años ochenta con el arte postmoderno, que todo lo cuestiona desde el arte conceptual.

En este sentido destacan a principios de la década de los años sesenta las «bases mágicas»[390] de Piero Manzoni y en relación con ellas las esculturas vivientes de Gilbert y George, aunque éstas no pertenecen específicamente al ámbito monumental.

Entre las «bases mágicas» y desde el punto de vista del monumento podemos destacar, pese a su relativo poco tamaño, la tercera base mágica titulada *Socle du monde* (*Base del Mundo*) (82 × 100 × 100 cm.) donde Piero Manzoni invierte totalmente la relación entre el basamento y la escultura.[391] Se trata de una inversión del orden espacial, físico y funcional, es decir, del orden sintáctico, y paralelamente del orden semántico. Esta pieza situada en un parque de Herning (Dinamarca) consiste en un paralelepípedo de hierro que conceptualmente está relacionada con sus «bases mágicas» anteriores: *Base mágica nº 1* y *Base mágica nº 2*, ambas de 1961, realizadas como bases para «Esculturas Vivientes»,[392] mediante las cuales crea un pedestal para todos los individuos.[393] Como señala la inscripción invertida de su título: *SOCLE DU MONDE / Socle Magic nº 3 de / Piero Manzoni -1961- / Hommage a Galileo,* este pedestal invertido crea la imagen ficticia de un mundo al revés, un mundo enorme sostenido por un diminuto pedestal, únicamente mediante el concepto simbólico que transmite, puesto que el basamento-escultura realmente está sobre la tierra, como un basamento vacío aunque invertido, y, además, como una escultura sin basamento. Manzoni plantea en consecuencia el caso más claro de inversión estricta, donde un término de la disposición se intercambia por el otro, sustituyéndolo, pero puesto que ha desaparecido uno de los términos se logra la identificación conceptual entre ambos. El basamento es sostenido por la Tierra, la cual es su basamento y, por tanto, se convierte en escultura, en elemento sostenido. En este basamento-escultura el plano que habitualmente



Claes Oldenburg, *Proposed Living Sculpture* (1966)

[390] Sobre las «bases mágicas» y otras obras relacionadas conceptualmente con ellas, cfr. capítulo II.2.

[391] Su concepción monumental la entronca con otra de sus series: las *Líneas* de una ambiciosa escala espacial.

[392] Formalmente está emparentada con los cubos o cajas minimalistas que se exhiben en la misma época. «Precisamente las inscripciones los caracterizan como portadores de la función y hacen referencia a lo complementario de lo que a través de ellos [los pedestales] está 'Em-Pedestal-izado' [*Aufge-Sockel-ten*] y encumbrado, lo cual tiene que ser completado por el que contempla la obra, pues los pedestales están vacíos.» SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, p. 365.

[393] «Una estatua ecuestre, o la estatuaria en general, es una decoración obligada para cualquier poblado occidental; el pedestal es una condición para su funcionamiento como signo autoritario. La visión de ojo de pez asegura la condición perceptiva y psicológica de obediencia y conformidad con el orden jerárquico. Manzoni buscó desorientar este proceso ofreciendo un pedestal a todos. Cualquiera podía ser el sujeto de una provisional monumentalización y subsecuentemente firmado por el artista como una escultura viviente. El *Socle du Monde* (1961) en el parque Herning en Dinamarca, un bloque de mármol con una inscripción escrita invertidamente, es un pedestal para todo el cambiante mundo.», DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art*, nº 134, Milán, Mayo 1987, p. 44. Citado en MORAZA, Juan Luis, *op. cit.*, p. 741.

sostiene el objeto escultórico se sitúa en contacto con la tierra, oculto a la mirada del espectador y el plano habitualmente oculto, el del suelo, es descubierto a la contemplación. Este juego de inversiones basamento-estatua se ha asociado con frecuencia a la mítica figura de *Atlas* sosteniendo el mundo. Este basamento-escultura es un basamento para todo el mundo y con él el mundo entero se convierte en escultura.[394] Es, además, un homenaje a Galileo Galilei, defensor de la teoría heliocéntrica, «…un monumento conceptual al principio de la dialéctica», como ha señalado Nena Dimitrijevic.[395]

Pieter Engels va aún más lejos y crea *Total Sculpture* (1985): un cubo de mármol cuyas caras están definidas a modo de plintos con sus correspondientes vástagos metálicos dispuestos en todas las direcciones espaciales como soporte o basamento de todo lo que la rodea, de todo el universo.

En ese mismo sentido de «escultura viviente» pero, además, manifiestamente en escala monumental estaba trabajando Claes Oldenburg, cuando en *Proposed Living Sculpture* (*Propuesta para una Escultura Viviente*) se hace fotografiar de pie en pose de estatua sobre un pedestal vacío cerca de Grosvenor Square (Londres) en 1966.[396] Oldenburg estaba cerca de la *Base del mundo* de Manzoni con este planteamiento, puesto que su intención era la de presentar una imagen invertida mediante una reproducción fotográfica que muestra un monumento al revés, donde la «estatua» (él mismo) está cabeza abajo «sosteniendo» el pedestal que a su vez «sostiene» al mundo.[397] Tanto Claes Oldenburg como Piero Manzoni, y otros como Gilbert y George[398] también desde finales de los años 60, muestran en este tipo de acciones la identidad del artista y la obra de arte, o sea la fusión de la vida y el arte.[399] Y de forma paralela a esta fusión se revela también implícitamente la del basamento y la escultura, en cuanto el basamento simboliza lo cercano al espectador y, por tanto, a la vida, y la estatua lo privilegiado, lo «aurático» y artístico.

En relación con estas «esculturas vivientes» destaca también una de las piezas monumentales de Claes Oldenburg, un basamento objetual-escultura para el individuo que forma parte de la obra titulada *Lipstick Ascending on Caterpillar Tracks* (*Barra de labios sobre orugas*, 1969). Esta consiste en un lápiz de labios rojo situado sobre ruedas de oruga de tanques militares. Es un monumento pacifista instalado en la Universidad de Yale, y realizado como metáfora de la máquina de guerra americana en Vietnam. Fue concebida como obra motorizada, dirigida por control remoto, tanto para ser colocada por sí misma en un emplazamiento determinado como para ser utilizada como estrado móvil o tribuna de los discursos estudiantiles (revolucionarios). En tal caso, el orador se sitúa sobre las orugas, elevando la barra roja mediante un sistema hidráulico que la extiende y retrae. Cuando el discurso

---

394 El mismo Manzoni comentó: «Sobre la tercera [base mágica], de hierro y de grandes dimensiones, [...] descansa la tierra: es la *Base del mundo*.» MANZONI, Piero, «Algunas realizaciones, Algunos Experimentos, Algunos Proyectos», Milán, 1963, enero. Reimpreso en SAN MARTÍN, Fco. Javier, *Piero Manzoni*, «Arte hoy», Madrid, Nerea, p. 100. [«Alcune realizzazione. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti», en *Evoluzione delle Lettere e delle Arti*, Nº 1.]

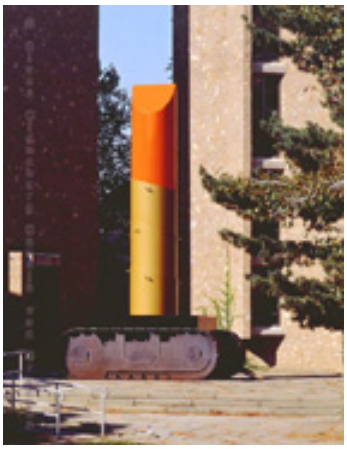
395 DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *op. cit.*, p. 44.

396 También en este sentido conviene recordar que Wassily Kandinsky y Paul Klee posaban en una fotografía publicada en 1929 como «statue vivante» como el monumento de Schiller y Goethe en Weimar, cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, nota 4.

397 Cfr. OLDENBURG, Claes, *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*, Chicago 1969, p. 37, y en la portada de la publicación. Cfr también el catálogo de la exposición: HASKELL, Barbara; OLDENBURG, Claes, *Object into Monument*, Pasadena/California, Museo de Arte de Pasadena, 1971.

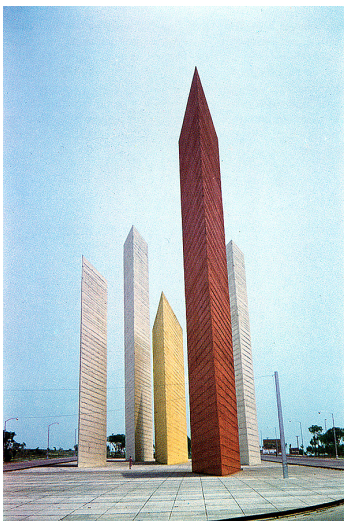
398 Gilbert y George realizan acciones como *Living Sculptures* y *Singing Sculptures* (*Esculturas vivientes* y *Esculturas cantantes*) representaciones de estatuas donde situados de pie sobre una mesa permanecen inmóviles con la cara y las manos pintadas de bronce.

399 Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 365.



Claes Oldenburg, *Lipstick Ascending on Caterpillar Tracks* (1969)

termina, la barra desciende. De este modo, el tanque se convierte en un basamento humano: una máquina destructiva se ha transformado en una base humanizada. Este basamento-escultura no es un objeto real, es una representación del tanque, a diferencia de otra máquina de guerra como fue la locomotora empleada por Wolf Vostell en *La Tortuga*.[400] En cuanto basamento funcional o tribuna para una «escultura viva» puede entroncarse asimismo con los diseños de estrados o podios constructivistas para los mítines revolucionarios, como los de Nikolai Suetin (1927) o los diseños de Gustav Klutsis de «tribunas de radio».[401] En ambos casos se trataría de construcciones de utilidad pública, pero ausentes de la permanencia característica del monumento clásico, y ajenos a su enclave fijo. Claes Oldenburg erige un objeto cotidiano, anti-heroico, como crítica y parodia del monumento,[402] descubriendo así nuevos contenidos para la escultura pública.[403]



Mathias Goeritz, *La Plaza de las cinco Torres* (1957)

A partir de los años sesenta podemos observar que existe una equivalencia entre la escultura y el monumento en la relación que ambas establecen con el basamento. Un nuevo tipo de monumentalidad va a surgir con la escultura *minimal* fundado en la gran escala, pero desarrollado fundamentalmente en espacios artísticos privados tales como museos y galerías, y caracterizado por su ausencia semántica: en ellos no hay conmemoración. En esta línea asemántica minimalista se erigen algunos monumentos como el de Mathias Goeritz *La Plaza de las cinco Torres* (1957) en Ciudad de México. Esta obra realizada a gran escala denota la identidad escultura-basamento característica también de muchas piezas minimalistas y como tal se auto-sustenta y se sitúa directamente en el suelo, con ello se apropia de un territorio limitado que integra en su espacio monumental. Tanto en la escultura privada como en la monumental la ausencia de elemento intermediario entre la estatua y el suelo implica el deseo de un acercamiento de la obra al espectador y en la escultura monumental, además, es sintomático de la ausencia de conmemoración honorífica.

---

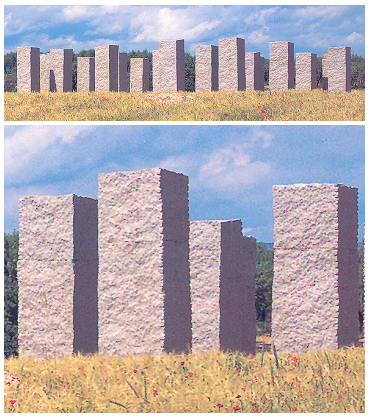
[400] Otros tanques reales fueron empleados ampliamente como basamentos-ready-made en numerosos monumentos: desde el carro de combate de Lenin en Leningrado hasta el tanque acuático del ejército de invasión de 1944 en *Juno Beach* (Normandía). Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 396-397, y nota 97. Cfr., también entre otros: AA. VV., *Steine des Anstosses. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in Denkmalen 1945-1985* [*Piedra de choque. Nacional-socialismo y Segunda Guerra Mundial en los Monumentos de 1945-1985*], Hamburgo, Museo para la Historia de Hamburgo, 1985, p. 17, fig. nº 39 y 72; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nº 157, del 11-07-1987 (supl. sem.). Cfr. también TRIER, Eduard, «El Monumento como Readymade. Meditaciones sobre el Monumento del Inventor del Motor Térmico», en BUDENSIEG Tilmann; ROGGE, Henning, (ed.) *Die Nützlichen Künste [Las Artes Utiles],* Berlin, 1981, pp. 284-287.

[401] Cfr. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 161 y ss.

[402] En esta línea de reconciliación del arte con lo cotidiano Oldenburg ubica los objetos en la calle como monumentos. Algunas de sus propuestas de los años sesenta están basadas en sustituciones de monumentos ya existentes: en *Drill Bit* (*Broca*, 1966) Oldenburg plantea sustituir una fuente del siglo XIX coronada por una estatua de Eros situada en *Picadilly Circus* (Londres) por una broca gigante, aunque manteniendo el podium escalonado octogonal que eleva la fuente-basamento. Asimismo, sustituye la columna de Nelson por una palanca móvil de cambio de marchas en la londinense Trafalgar Square (1966), manteniendo el pedestal original del monumento. Estos basamentos son elementos fundamentales para Oldenburg pues son los que proporcionan el carácter conmemorativo del monumento. En ambos casos la nueva estatua-escultura ocupa el lugar de un basamento, o mejor de un fragmento de éste, ya sea la fuente o la columna. Se trata pues de proyectos de inversión entre la estatua y el basamento. El basamento es en este sentido monumento, aunque se mantengan los pedestales originales y, en consecuencia, la disociación clásica.

[403] Cfr. MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994, pp. 62-63. Cfr. también CELANT, Germano, *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen (Claes Oldenburg: Dibujos, esculturas, y proyectos a gran escala con Coosje van Bruggen)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1989.

Desde el punto de vista conceptual y en esta misma línea, Ulrich Rückriem emplea la vuelta al origen como mecanismo de inversión monumental. Las piezas paralelepípedas (o estelas) graníticas que viene realizando desde finales de los años sesenta (*Pilar*, 1986; *Finnischer Granit Gespalten*, Münster, 1987) son asemánticas en sí mismas y normalmente *Sin título*. Ya las interpretemos como basamentos o como esculturas, no son monumentos en el sentido clásico del término, dada la ausencia de conmemoración[404] que domina toda su obra a pesar de la gran escala.[405] En la obra de Rückriem «…toda la escultura es un único e inmenso pedestal que se enfatiza en sí mismo.»,[406] señala Javier Maderuelo. Pero Rückriem propone una vuelta a los orígenes ancestrales, es decir, que sus enormes piedras semejan poderosos tótems o menhires prehistóricos, con todas las connotaciones simbólicas que estos últimos conllevan. Al igual que éstos, podemos interpretarlos, por un lado, como escultura sin basamento o lo que es lo mismo, escultura de basamento, es decir, escultura cuyo referente formal es la base elemental. Y por otro lado, como basamento sin escultura, es decir, como basamento de lo inmaterial, pero en último término como un todo que denota la identidad basamento-escultura. El mismo Rückriem define sus bloques-estelas de piedra como columnas y, en consecuencia, podemos añadir que como basamentos sin elemento soportado. La obra monumental *Siglo XX* (1995) está constituida por 20 estelas de granito rosa Porriño (3,5 × 1 × 1 m.) instaladas en Abiego (Huesca), y otra más *Estela XXI* en la ciudad de Huesca relacionada con uno de los accesos al parque Miguel Servet. El artista confirma que ha concebido cada uno de los bloques como una columna que consta de capitel, fuste y plinto, definidas por las líneas de fractura horizontales de la piedra.[407] La parte inferior, el plinto, se halla embutido en la tierra aproximadamente un cuarto de su altura total, medida que es similar al capitel o parte superior de la estela. Rückriem hace hincapié en la idea de introducir la piedra en la tierra, haciendo que emerja de ella, y eliminando el pedestal que distancia la obra del suelo, pero lo que en realidad está proyectando es una columna-basamento, que muestra la identidad que propugnamos.



Ulrich Rückriem, *Siglo XX* –y detalle- (1995)



Ulrich Rückriem, *Estela XXI*, 1995

Un proyecto que presenta connotaciones similares es el *Bosque de menhires* (1994) de Manolo Paz en A Coruña, que consiste en doce bloques de piedra de conformación orgánica a diferencia de los bloques de Rückriem, pero como los de éste



Manolo Paz, *Bosque de menhires* (1994)

[404] «La ausencia de tema, ya que son prismas más o menos geométricos sin posibles alusiones, convierte a estas esculturas en una especie de pedestales vacíos que hubieran engullido el símbolo que deberían sostener, diluyéndose así cualquier posibilidad de conmemoración que no sea la propia materialidad de la piedra.», MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 136.

[405] Podemos señalar como excepción la pieza que erige en Bonn en 1982 a la memoria de Heinrich Heine.

[406] MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p. 76.

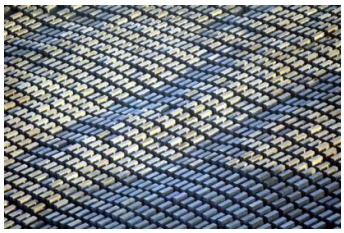
[407] Comentario personal del artista durante la visita realizada a la obra con motivo del Curso *Arte y Naturaleza* celebrado en septiembre de 1995 (Diputación de Huesca).





Maya Yin Lin, *Civil Rights Memorial*, Montgomery (Alabama)







Peter Eisenman, *Monumento al Holocausto judío* (1997)

fragmentados longitudinalmente. Además, se encuentran atravesados por cuatro espacios rectangulares que definen un hueco en su interior y, de esta manera, la masa sólida actúa como marco del espacio vacío situado en su centro. Este conjunto de menhires conforman un paisaje transitable y fuertemente ritual-ancestral[408] que nos retrotrae a sus homólogos primigenios y, en el mismo sentido que éstos, podemos contemplarlos como esculturas-basamentos.

Aunque en un primer momento estas piezas, principalmente las de Rückriem, podrían recordar el lenguaje reduccionista de la escultura minimal al estilo de piezas como *Column* de Robert Morris, estos bloques-basamentos internamente fracturados son lo opuesto totalmente a la unicidad, o concepto de escultura como un todo, que R. Morris propugnaba. Además, por supuesto, de la escala monumental o paisajística que está lejos del concepto de gran formato asumido por los minimalistas.[409] No obstante, el lenguaje plástico empleado por éstos influirá poderosamente en muchos proyectos monumentales, como el *Vietnam Veterans Memorial* (Washintong, 1982) que comentaremos más adelante, o el *Civil Rights Memorial* (Montgomery (Alabama), ambos de Maya Yin Lin. Este último consiste en un cono de granito pulido invertido y situado a modo de mesa, que constituye en sí mismo un basamento-escultura de cuyo centro emana un chorro de agua que corre por toda su superficie. Presenta, además, inscripciones grabadas en la parte superior de los acontecimientos y personajes vinculados con la lucha por los derechos humanos. En un sentido similar destaca también el Monumento en memoria de *Martin Luther King*, de William Tarr que consiste en un bloque cúbico de acero de ocho metros que presenta como el anterior, textos escritos como medio de conmemoración.

Basamentos-esculturas podemos considerar asimismo los más de 2.000 prismas de diferentes alturas y dispuestos en retícula que constituyen el monumento al *Holocausto judío* propuesto por Peter Eisenman para Berlín en 1997. Una propuesta donde predomina la disposición horizontal que configura un recorrido interior, creado por angostos pasillos, que producen en el visitante la sensación de encontrarse dentro de un angustioso laberinto[410] de tumbas. Esta colocación es

[408] Un significado similar podemos encontrar en las piedras de basalto que Joseph Beuys sitúa junto a cada uno de los árboles que forman parte de su proyecto *7000 robles,* llevado a cabo en Kassel durante la Documenta VII (1982, 1987).

[409] «Para gran parte de la nueva escultura el gran formato constituye un valor positivo. Se trata de una de las condiciones necesarias para evitar la intimidad. El tamaño superior al cuerpo humano se ha explotado de dos formas: en términos de longitud o de volumen. La crítica que se les ha hecho a las obras actuales de gran volumen, aduciendo que se trata de monolitos, es falsa. Y es falsa no sólo porque se utiliza material hueco identificable, lo cual puede convertirse en uno de los detalles mencionados y una objeción por derecho propio, sino también porque nadie utiliza ya sólidas masas rígidas y todo el mundo lo sabe. Si el objeto tiene que ser mayor que el cuerpo humano para establecer un modo más público, no es cierto que cuanto mayor sea el objeto mejor lo logrará. Si sobrepasa un tamaño determinado el objeto puede resultar aplastante y en ese caso, la escala gigante será el término sobrecargado.», MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», p. 56, en AA. VV., *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebatian, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, pp. 49-59. [«Notes on sculpture», publicado en *Artforum*, Parte I, febrero 1966; Parte II, *Artforum*, octubre 1966; reimpreso también en BATTCOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art*, *A Critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York, 1968.

[410] Cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, L., «Berlín, laberintos del orden», en *El País, Babelia*, 26-IX-1998.

diametralmente opuesta a la estructura clásica principalmente vertical, monolítica, y disociada en basamento y estatua (o escultura).



Christo, *Monumento a Vittorio-Emanuele,* (1970)

II.1.1.3.3. Inversión o dislocación conceptual: el monumento como basamento-soporte

Otro mecanismo de inversión o dislocación del sistema monumental tradicional, en este caso conceptual más que espacial, es aquél que involucra al monumento como basamento-soporte de ciertas intervenciones que implican su ocultamiento o que refuerzan su visibilidad.



Christo, *Monumento a Leonardo* (1970)

Uno de los mejores exponentes de este procedimiento es la serie de empaquetamientos de monumentos públicos proyectados por Christo (Javacheff) que conllevan la desaparición[411] del objeto bajo el embalaje y, en parte, realizados como estrategia de negación del monumento. En 1970, envolvió el *Monumento a Vittorio-Emanuele* y el *Monumento a Leonardo* que se encuentran delante de la Catedral y de la Scala de Milán respectivamente.[412] Estos monumentos conmemorativos son temporalmente inhabilitados, como hechos desaparecer, pero simultáneamente son subrayados, señalados. Constituyen, además, el soporte, el basamento de la intervención «monumental». Implícitamente Christo modifica nuestra visión del monumento al ocultarlo por completo, es decir, que al unificar basamento y estatua en un todo monumental oculto, lo transforma en hito sobre el suelo. El monumento original entero adquiere la función de basamento de la instalación y de esta manera el basamento de la estatua duplica su función soportante. Christo nos habla de monumentos a través del monumento mismo, conformando una especie de meta-monumentos. De este modo, confirma el basamento y el monumento al mismo tiempo, haciendo presentes y ausentes no sólo monumentos, sino también arquitecturas e incluso paisajes. Así, en Roma embala la *Puerta Aureliana* (1974); en



Krzysztof Wodiczko, *Proyección en el Arco de Triunfo de la Moncloa*, Madrid (1991)

[411] Esta desaparición constituye una de las tres fases o grados de la negación del monumento que Peter Springer ha definido como inversión, hundimiento y desaparición: «Umkehr, Versenken und Verschwinden als Protest- und Negativformen monumentaler ›Standhaftigkeit‹ und visueller Überwältigung setzen dagegen die Aufforderung zum mentalen Nachvollzung, zum Nach-Denken. Damit verlagert sich zugleich die Bedeutung vom Denkmal zum Denk-mal, vom identitäts- und integrationssiftenden Monument zum Auslöser und Vehikel für Denkprozesse, für Trauerarbeit und für das Erinnern.» [«Inversión, hundimiento y desaparición como forma de protesta y de negación a la 'permanencia' del monumento y la sobrevaloración visual se contraponen a la invitación de la reflexión mental, es decir, para reflexionar. Con ello se traslada simultáneamente el concepto de Denkmal (monumento) al de Denk-Mal (monumento para pensar), el monumento proporcionador de identidad e integración, al de liberador y vehículo para el proceso de pensar, para el esfuerzo continuado y para el recuerdo.»], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 391-392.

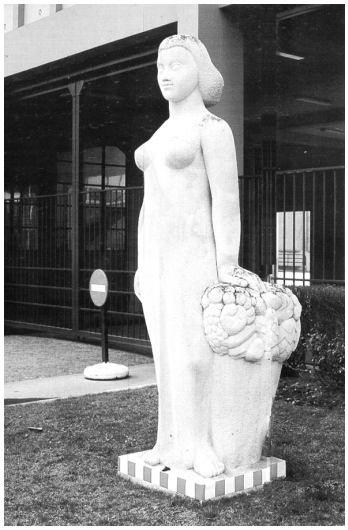
[412] Su interés por el monumento apareció antes, en 1961 «descubrió» su primer *Monumento temporaire* y en 1963 expuso un *Pacco Monumento.*



K. Wodiczko, *Homeless Projection* (1986)

Berlín embala el *Reichstag* (1971-1995), en París el *Pont Neuf* (1985), y con *Wrapped Coast* (1969), la costa de *Little Bay* en Australia.

Una función de soporte similar a la obra de Christo desempeñan los monumentos en la obra de Krzysztof Wodiczko. Este artista interviene temporalmente en espacios públicos sobre monumentos ya existentes que emplea como basamentos de sus piezas proyectuales, como el arco de triunfo o los monumentos estatuarios. La *Proyección en el Arco de Triunfo* de la Moncloa (Madrid, 1991) es una crítica a la conmemoración de las victorias militares que el propio arco representa. K. Wodiczko proyecta a una lado de la puerta una mano esquelética que sostiene una metralleta y al otro lado una mano con una manguera de un surtidor de gasolina, y arriba sobre el frontón la palabra ¿Cuántos?, todo ello en relación con la posible invasión de Kuwait e Irak por EE.UU. El significado del monumento original ha sido pues invertido, al convertirse en expresión crítica contra la guerra, sobre las causas semi-ocultas que las generan y las consecuencias de destrucción y muerte manifiestas. En *Homeless Projection* (1986) realiza una proyección en Union Square, un lugar donde la restauración y la limpieza de la escultura pública atrajeron la expansión de las inmobiliarias. K. Wodiczko proyecta sobre esos monumentos decimonónicos imágenes de indigentes de la zona, transformando la pose heroica de la estatua con las actitudes vulgares de los mendigos de la calle. Las imágenes de unos y otros se fusionan, dando lugar a una identificación visual entre la imagen proyectada y su soporte o basamento. En estas piezas proyectuales el basamento queda minimizado visualmente frente a la imagen luminosa, pero su función de soporte es esencial para la misma.



Daniel Buren, *Ponctuations: Statue / Sculpture* (1980)

Daniel Buren centra asimismo su interés en el monumento público y, en concreto, en los pedestales. En *Ponctuations: Statue/Sculpture* (1980) rodea los pedestales de 95 estatuas de Lyon y de Villeurbanne con un trozo de tela de 10 cm. de alto, impresas con sus habituales franjas verticales que alternan bandas rojas y blancas de 8,7 cm. de largo. Daniel Buren señala los pedestales al cubrir con la banda la parte inferior del monumento, marcando así el espacio o contorno del pedestal, o bien cubre los plintos; pero, en cualquier caso, los subraya desde el suelo incluyéndolos en el sistema monumental, al mismo tiempo que enmarca su emplazamiento o el lugar que ocupa en el espacio urbano.[413] De esta manera, reclama la atención del espectador sobre ellos, es

[413] «Cette ponctuation visuelle, non prévue par l'auteur de la statue, non seulement repère un des éléments (le socle) parmi d'autres (le piédestal par exemple) qui, depuis le début, était 'étranger' à la statue proprement dite, mais également souligne le périmètre sur lequel elle se tient et indique, de ce fait, la surface occupée par ces 'monuments', fontaines et autres statues (œuvres d'Art?), dans la ville. / En travaillant 'à la base' on aborde donc –et sans y toucher- à la fois les problèmes de la statuaire (son statut d'œuvre d'art, sa raison d'être, sa signification, son esthétisme…) et ceux de son emplacement dans l'espace urbain, là où elle met le pied. Le socle est donc à la fois le cadre de l'œuvre (vu en plan) et le point fixe de son occupation au sol.» [«Esta puntuación visual, no prevista por el autor de la estatua, no solamente señala uno de los elementos (el zócalo) entre los otros (el pedestal, por ejemplo) que, desde el principio era 'extraña' a la estatua propiamente dicha, sino que igualmente subraya el perímetro sobre el cual se sitúa e indica, de hecho, la superficie que ocupan estos 'monumentos', fuentes y otras estatuas (¿obras de arte?) en la ciudad. / Al trabajar 'sobre la base' se aborda -y sin querer- a la vez los problemas de la estatuaria (su estatuto de obra de arte, su razón de ser, su significación, su esteticismo...) y los de su emplazamiento en el espacio urbano, allí donde ella se sitúa. El zócalo es pues a la vez el marco de la obra (visto en planta) y el punto fijo de su ocupación en el suelo.»], FRANCBLIN, Catherine, *Daniel Buren*, Paris, Art Press, 1987, p. 74.

decir, sobre los elementos habitualmente ignorados de la estatuaria o de la escultura. Con ello Daniel Buren afirma la incongruencia de ver una estatua aisladamente sin su pedestal y declara la unidad del sistema monumento frente a la disociación clásica:

> …on le réintroduit comme partie intégrale du volume érigé du sol au sommet. Ce faisant, le socle sort de l'anonymat en perdant son statut de forme neutre de pure utilité, allant de soi, pour devenir un volume précis, plein de significations faisant partie d'un ensemble dont la statue proprement dite ne serait que l'un des éléments parmi d'autres.[414]

[414] «…se le reintroduce como parte integral del volumen erigido del suelo a la cima. Haciendo esto, el zócalo sale del anonimato perdiendo su estatuto de forma neutra de pura utilidad, que es evidente, para convertirse en un volumen preciso, pleno de significaciones que forma parte de un conjunto donde la estatua propiamente dicha no sería más que uno de los elementos.» BUREN, Daniel, *Ponctuations: statue/sculpture*, Lyon-Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1980, p. 5.

II.1.2. Monumento bajo el plano del suelo y basamento monumental: el monumento conceptual de la postmodernidad







Esther y Jochen Gerz, *Monumento contra el Fascismo, la Guerra y la Violencia* (1986). Diferentes fases del hundimiento

Fruto de la dislocación espacial del sistema monumento es asimismo la inversión de la verticalidad monumental sobre el suelo como estrategia de supresión de la elevación. Esta inversión dará lugar no sólo a basamentos autónomos sobre el suelo, como hemos visto, sino también al basamento monumental a ras de suelo y a monumentos excavados bajo el límite del suelo, como auténticos giros de 180º teniendo como eje la superficie terrestre.

El *Monumento contra el Fascismo, la Guerra y la Violencia* de Esther y Jochen Gerz (1986)[415] en Hamburg-Harburg se proyecta como proceso de dislocación o inversión en sí mismo. Consiste en un pilar-basamento de 12 metros de altura y un metro de lado, rodeado por una verja, realizado en acero y forrado por una gruesa pared de plomo. Como el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Yin Lin es un basamento-escultura fruto de la fusión o identificación de ambos elementos, que también está recubierto de escritura aunque con un sentido muy diferente. Este monumento es resultado de la actuación del espectador sobre la obra dado que en una placa adjunta se invita, en siete idiomas, a los transeúntes a grabar sus nombres en el plomo con un estilete metálico.[416] El pilar irá hundiéndose progresivamente en el suelo en intervalos de un metro y medio cuando su superficie se llene de firmas (48 m² y unas 60.000 firmas aproximadamente). Finalmente este basamento-escultura concebido por el artista como una «Strategie des Verschwindens» [estrategia de la desaparición],[417] quedará literalmente reducido a una placa del suelo.[418] El hundimiento

[415] Sobre este monumento cfr. también: SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, «Duelo con la Represión. Una Conversación con Esther y Jochen Gerz», *Kunsforum International*, tomo 87, ener/feb. de 1987, p. 318-321; WELTI, Alfred, «No Construido para la Eternidad. En un barrio de Hamburgo se erigió un Monumento contra el Fascismo y la Guerra que se va haciendo invisible progresivamente», *Art*, nº 1/enero 1987, pp. 62-65. LEVY, Bernhard-Henri; GINTZ, Claude, «L'Anti-Monument' de Jochen & Esther Gerz», *Galleries Magazine*, Paris, jun/jul. 1987, p. 80-87 y 130; VAN DEN ABEELE, Lieven «El Monumento de Harburg de Jochen & Esther Gerz Contra el Fascismo... », *Arte Factum*, Amberes, nº 20, sep. /oct. 1987, p. 43.

[416] El texto de la placa de firmas dice: «Invitamos a los ciudadanos de Harburg y a los visitantes de la ciudad a que añadan sus nombres a los nuestros. Esto nos obligará a estar y permanecer alerta. Cuantas más firmas lleve la columna de plomo de 12 m. de altura, más de ella se hundirá en la tierra. En tanto, hasta que después de un tiempo indeterminado se hunda íntegramente y el lugar del monumento de Harburg contra el fascismo quede vacío. - Pues nada se puede erigir permanentemente contra la injusticia por nuestra parte. /Harburg/1986/», SPRINGER, Peter, *op. cit.*, nota 61.

[417] SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 389.

[418] Un pequeño trozo del revestimiento de plomo permanece, no obstante, como testigo de su presencia a través de un escaparate instalado en el paso subterráneo anexo. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 388-9.

bajo el suelo[419] representa, pues, la realización material de un proceso de dislocación espacial, es decir, de una inversión de hecho y no únicamente de efecto. Pero, con este monumento al revés, el basamento-escultura de firmas significa, además de la inversión, su propia supresión y, en consecuencia, su ausencia material y visual sobre el suelo, es decir, su negación como monumento a causa de dicha inmersión. Esta negación se hallaba ya implícita en la acción en que se funda el concepto primordial de la obra: la escritura o *graffiti* tan habitual sobre muchos monumentos de nuestras ciudades que provoca el deterioro de la obra y que es fruto de una ciudadanía en desacuerdo.

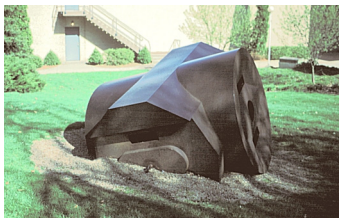


Claes Oldenburg, *Cementerio vertical* (1971)

En 1971, y en la misma línea de un proceso de hundimiento progresivo del monumento, Claes Oldenburg proyecta un cementerio vertical en forma de tornillo colosal para São Paulo (Brasil). Estos tornillos se encontrarían diseminados por la ciudad, en diferentes fases de descenso según su nivel de ocupación y una vez llenos sólo la cabeza del tornillo sobresaldrá del suelo ligeramente como punto de referencia del monumento fúnebre.[420] Si antes de cumplir su función, la estructura de esta obra puede asimilarse a la repetición modular de la *Columna sin fin* o a la configuración helicoidal del fuste de la *Columna de Trajano*, una vez desaparecida bajo la tierra, es como haber realizado la inversión de la columna o del basamento sin fin.

En ocasiones, Oldenburg ha presentado algunas de sus piezas parcialmente hundidas ya sea en el agua o en la tierra. Con ello pretende evitar la colocación de un basamento, como el mismo ha manifestado sobre algunos proyectos monumentales, como los de *Three-Way Plug* [*Enchufe de tres tomas*] de 1965:

> Siempre se consideró el *Three-Way Plug* como un objeto flotante, ya fuera en el agua o en el aire, o como un objeto suspendido del cielo, o más o menos deshinchado, como un globo. Esto era una estratagema para evitar la colocación de una base, de una forma u otra; para darle al objeto una independencia. En las versiones flotantes no puedo suprimir la gravedad, por más que yo quiera, por lo que siempre quedan suspendidas. Otra característica de la presentación del tema es la ocultación de una tercera parte o de la mitad del mismo, su inmersión en dos estados materiales: aire/agua, aire/tierra.[421]



Claes Oldenburg, *Three-Way Plug* [*Enchufe de tres tomas*] (1965)

[419] «Ein Monument, das ursprünglich ja gerade für Dauer steht, Beständigkeit verkörpern soll, indem es sich gegen Veränderung und gegen die Zeit stemmt, veranschaulicht nun in der Prozeßhaftigkeit seines Versinkens selbst Veränderung und Zeithaftigkeit. Überhaupt verlagert sich der Bedeutungsakzent vom Monument als materialisiertem Behauptungswillen weg zum Prozeß seines »Ver-Schwindens« bis zu dem Punkt, wo die Säule selbst nur noch »Dokument« dieses Prozesses ist. – Auch die Aufforderung, sich in der Bleihaut zu ver-ewigen, betont den Aspekt der Zeitlichkeit, gleichfalls die museale Verwahrung der Unterschriften-Säule wie in einer Vitrine.» [«Un monumento que originalmente representaba la permanencia y la continuidad de tal manera que se oponía al cambio y al tiempo, ahora simboliza, por el proceso de su hundimiento, el cambio y la temporalidad. Por cierto, que se desplaza el significado del monumento como afirmación materializada hacia su «desaparición», hasta el punto, que la columna solamente es un 'documento' de este proceso. -Igualmente, la invitación de perpetuarse en la envoltura de plomo, remarca el aspecto de la temporalidad, lo mismo que la preservación museística de la columna de firmas en una vitrina.»], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 389.

[420] CELANT, Germano, *A Bottle of Notes..., op. cit.,* p. 135. Cfr. también OLDENBURG, Claes, «Apéndice: notas sobre algunas ilustraciones», en *Claes Oldenburg. Dibujos 1959-1989. De la colección de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1989, p. 117. Uno de estos tornillos será abocetado también como edificio.

[421] OLDENBURG, Claes, citado en CELANT, Germano, *A Bottle of Notes..., op. cit.,* p. 112.

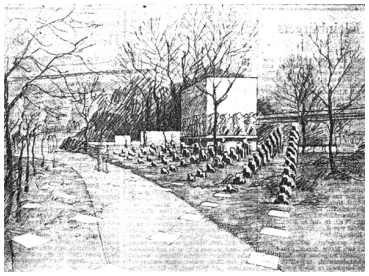
II.1.2.1. Escultura-basamento a ras de suelo: la horizontal inerte



Richard Kuhöl, *Monumento en Honor a los Caídos del 1er Regimiento de Infantería Anseática nº 76* (1936)

Al igual que ocurre en el ámbito de la escultura privada (minimalismo -Andre-, Rückriem) y como fruto de la dislocación entre basamento y estatua surgirán obras que apenas sobresalen del suelo o en las que predomina la horizontal frente a la vertical clásica. Éstas constituyen una especie de transición a los monumentos excavados bajo el suelo y, aunque no dominan la plástica monumental, constituyen conceptualmente una réplica a la vertical erecta predominante con suficiente entidad y valor significativo.

Así, en este sentido, podemos indicar la transformación artística proyectada por los arquitectos Ulrich Böhme y Wulf Schneider (1982) del *Monumento en forma de bloque en Honor a los Caídos del 1er Regimiento de Infantería Anseática nº 76* (1936) de Richard Kuhöl, que fue erigido bajo el régimen nacional-socialista en Hamburgo. Éste consiste en un enorme bloque cúbico con medio-relieves de soldados marchando. La intervención de Böhme y Schneider consiste en una multitud de figuras humanas saliendo alrededor del bloque, las cuales marchan tierra adentro hasta desaparecer bajo sus propias lápidas.[422] Se trata de un monumento de transición puesto que sus elementos componentes se encuentran entre lo vertical y elevado sobre suelo, y lo excavado bajo la tierra. Además, el concepto que se maneja como medio de paliar la semántica de glorificación a la guerra que denota el monumento de Kuhöl es la propia inmersión y desaparición progresiva de las estatuas,[423] hasta que solo quedan las lápidas a ras del suelo, lo que transforma el concepto del monumento en una pura inversión del basamento, es decir, una inversión de la vertical que obtiene



Ulrich Böhme y Wulf Schneider, *Proyecto de transformación para el Monumento en Honor a los Caídos del 1er Regimiento de Infantería Anseática nº 76* (1982)

[422] El proyecto fue descrito de la siguiente manera: «Der massiven Gewalt des Denkmals wird ein Denkmal der Massenvernichtung gegenübergestellt. Die Gestalten der Opfer versinken in der Erde. Die Passanten sind gezwungen, über ihre Gräber zu gehen. Die unendliche Zahl der Grabplatten verliert sich in der Weite des (dem Denkmal benachbarten) Botanischen Gartens.» [«A la violencia masiva del monumento se le opondrá un monumento del exterminio de masas. Las figuras de las víctimas se hundirán en la tierra. Los transeúntes se verán obligados a caminar sobre sus tumbas. El número interminable de lápidas se pierde en la lejanía del (vecino) Jardín Botánico.»], WAGNER, Klaus, «De Monumento de Guerra a 'Monumento contra la Guerra y el Fascismo'», *Franfurter Allgemeine Zeitung*, nº 289, del 14 de dic. de 1982, p. 23. Citado en SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 387.

[423] Según Peter Springer, el concepto de la intervención responde también a una «Retórica de la permanencia» que es totalmente opuesta: «Der massiven Wucht und monolithischen Geschlossenheit des Klotzes stellt ihr Entwurf nämlich die Vielzahl der Einzelgestalten, der demonstrativen Unverrückbarkeit seines Stand-Ortes das Transitorische des allmählichen Versinkens –eben den Marsch ins Massengrab-, der Statik vermeintlich ewiger Dauer in prozeßhafter Anschaulichkeit die Vergänglichkeit, der massiven Präsenz den materiellen Entzug entgegen.» [«Su proyecto contrapone a la violencia masiva y la armonía monolítica del gran bloque, el sinnúmero de figuras aisladas; a la permanencia demostrativa del lugar donde está situado, lo transitorio del hundimiento progresivo -precisamente la marcha a la fosa común-; a la estática de la pretendida duración eterna, el carácter efímero; a la presencia masiva la desaparición material.»], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 387.

como fruto su reducción a losa. Con la desaparición de la estatua sólo quedan plintos-lápidas vacíos o basamentos vacíos como resultado de la fusión de la estatua en su basamento. Como las placas de acero que Carl Andre creó desde finales de los años 60, Böhme y Schneider crean piezas bidimensionales para pisar. Tanto en unas como en otras este aplastamiento sobre el suelo o, como también ha señalado Peter Springer: «el hundimiento», se manifiesta como «…Umkehr monumentalen Emporragens und konkret als extreme Gegenposition zur massiven Standhaftigkeit des 76er Denkmals».[424] Esta inversión formal se traduce en una inversión semántica, dado que el contenido del monumento se transfigura de monumento a la guerra en monumento contra la guerra y el fascismo.[425]

Pero donde esta inversión se manifiesta plenamente como estrategia de identidad es en el *Vietnam Veterans Memorial* (Washington, 1982) de Maya Yin Lin, con el que la artista propone un inmenso basamento conmemorativo y funerario de carácter nacional, en honor de los caídos y desaparecidos durante la guerra de Vietnam. Maya Yin Lin concibe un monumento de transición entre la elevación y lo subterráneo, un monumento que es un basamento pero parcialmente hundido, es decir, que desarrolla una monumentalidad anticlásica, fundada, por un lado, en la ausencia de disociación entre basamento y escultura y, por otro lado, en la horizontal y no en la vertical característica del monumento tradicional. Al igual que ocurre en *Lever* de Carl Andre este basamento rasga el espacio como una línea, aunque a diferencia de aquél se eleva ligeramente sobre el suelo. Este basamento en forma de muro está compuesto por dos paredes en granito negro pulido con una superficie de más de 160 metros de longitud en total, que se unen en forma de V con un ángulo de 132 grados. Estas dos paredes están parcialmente sumergidas en la tierra formando un muro que salva un desnivel construido rebajando el suelo en pendiente, lo cual visualmente provoca el efecto de que el muro asciende o se hunde en la tierra, según lo contemplemos desde sus extremos o desde el vértice central de casi 3 metros y medio. Esta pieza significa la recuperación de la semántica conmemorativa, pero su integración en un entorno natural y su extensión dimensional de carácter horizontal muestran la influencia del *Land Art*. En concreto nos recuerda las investigaciones de Richard Serra que salvan desniveles y marcan topografías del terreno en la obra titulada *Shift* (Ontario, 1970-72) constituida por largos muros de hormigón que visualmente



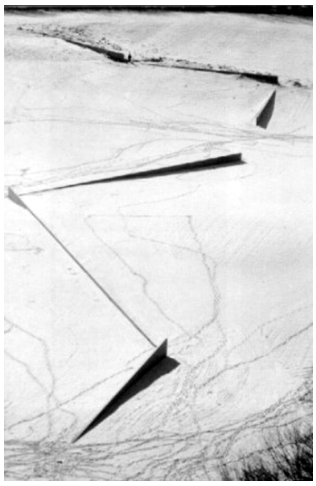




Maya Yin Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington (1982)

[424] «…una inversión de la elevación del monumento y, en concreto, como extrema contra-posición a la permanencia masiva del monumento del nº 76», *ibidem*.

[425] Así lo hace constar Klaus Wagner en «De Monumento de Guerra a 'Monumento contra la Guerra y el Fascismo'», *op. cit.*, p. 23.



Richard Serra, *Shift*, Ontario (1970-72)

se perciben como cuñas que se introducen en la tierra.[426] Como esta pieza el muro de Yin Lin se relaciona asimismo con el lugar, mira a los monumentos clásicos insertados en el entorno de los *Constitution Gardens*, al *Washintong Monument* con una de sus ramas y al *Lincoln Memorial* con la otra: «…son tanto vínculos simbólicos como visuales. Dan al monumento el sentido de pertenecer al lugar y ofrecen una continuidad contextual con los anteriores monumentos.»[427] En las paredes de este enorme basamento-escultura, y a semejanza de las antiguas estelas funerarias y del pedestal del monumento de guerra tradicional, se inscriben los nombres de los casi 60.000 soldados estadounidenses muertos y desaparecidos en Vietnam, según su fecha de defunción.[428] Esta función característica en el pedestal tradicional se ha convertido en el objetivo central de todo el monumento-basamento, que simboliza dramáticamente una fosa común.[429] Suprimida la estatua, el basamento se transfigura en monumento sobre el suelo, es decir, en un basamento autónomo que permanece vacío a la manera de las «bases mágicas» de Manzoni a la espera de una figura viva que encumbrar, y convertir en obra de arte, mediante su «Em-pedestal-ización» [*Aufge-Sockel-tes*], como ha denominado Peter Springer a este fenómeno.[430] Desde el punto de vista formal este muro-basamento nos recuerda piezas públicas de Richard Serra como *Rotary Arc* (1980) y *Tilted Arc* (1981), ambas en Nueva York, que consisten en arcos de acero; o los dos muros curvos de la Plaza de la Palmera en Barcelona (1983), que constituyen potentes barreras visuales y físicas que redefinen los espacios donde son ubicadas.



Richard Serra, *Tilted Arc* (1981)

A ras de suelo sitúa asimismo Ian Hamilton Finlay numerosas piedras de configuración paralelepípeda con inscripciones poéticas que aparecen dispersas en su jardín privado de Little Sparta en Stonypath (Lanarkshine, Escocia). Piedras con sentencias grabadas como «Et in Arcadia Ego»[431] o «See Poussin / Hear Lorrain» (*Elegiac Inscription*, 1975) que

[426] «'Shift' fue concebida en función de las cotas del terreno, los puntos de vista y los cambios de perspectivas, de modo que la disposición de los elementos escultóricos en campo abierto atrae la atención de espectador sobre la topografía del paisaje, descubriendo nuevas capacidades de visión a medida que éste la recorre.», SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, s. l., Electa España, 1999, p. 30.

[427] MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 135.

[428] MADERUELO, Javier, *El espacio raptado… op. cit.*, pp. 134-135. Cfr. también MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994, p. 67 y ss; y SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, '87-'88, pp. 384-386.

[429] Se trata de un basamento epigráfico, que puede enlazarse con la postura contemporánea del *lenguage art* y de artistas como Ian Hamilton Finlay dentro del arte conceptual, el cual tiene en su jardín obras con inscripciones, tal como veremos a continuación. «Schreitet de Betrachter nun von den Seiten kommend die Mauer entlang abwärts, so sieht er zusammen mit den zahllosen Namen neben sich auf dem polierten Stein zugleich auch sein eigenes Spiegelbild. Ein beklemmender Weg in die Erde und eben darum wohl auch ein Symbol des Massengrabes...» [«Caminando el observador a lo largo del muro, también puede ver, junto a los innumerables nombres, su propia imagen reflejada en la piedra pulida. Un angustioso camino en la tierra y, precisamente por esto, un símbolo de una fosa común... »], SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 385.

[430] Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 365, 386.

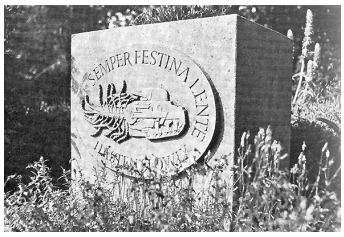
[431] *Et in Arcadia Ego* es la célebre frase que descubren los pastores sobre una tumba en los cuadros de Nicolas Poussin, y que Erwin Panofsky interpretó como «Yo también (la muerte) estoy (o estaba) en la Arcadia» o «Yo tuve mi momento de felicidad», cfr. PANOFSKY, Erwin, «'Et in Arcadia ego': Poussin y la tradición elegiaca» (1936), en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 1983, pp. 323-348.

denotan una intencionalidad poético-conceptual, y que convierte en esculturas-basamentos para la reflexión sobre el arte mismo.[432] En ellas observamos una disminución de lo soportado (el texto) frente al soporte o basamento. Es el caso también de su serie de fotografías *Nature Over Again After Poussin*, (1980) que incluyen piedras-basamentos con las firmas de Poussin, Salvador Rosa, Guerchin (Francesco Cento), y Claude Lorrain, concebidas como paisajes realizados al estilo de los autores firmantes. En otras piezas como *Semper Festina Lente, Hasten Slowly* (1977), que es asimismo un basamento-escultura, en este caso estrictamente prismático, Finlay entremezcla sentencias metafóricas con imágenes de guerra y muerte.[433]



Ian Hamilton Finlay, *Nature Over Again After Poussin*, (1980)

Una situación similar de identidad basamento-escultura se plantea en determinadas piezas de Ulrich Rückriem, como la titulada: *Bodenrelief, geschnitten, gespalten* (*Ground relief, cut, split*, 1996) realizada en Münster. Esta pieza situada a ras de suelo de manera que su única huella visible es una superficie plana, se asemeja a los suelos enlosados de Carl Andre, o a las losas sepulcrales que componen el pavimento de tantas iglesias europeas, donde el interior, la tumba permanece oculta; sino fuera porque, en realidad, en ninguno de ellos existe una prolongación del monumento hacia abajo, hacia el interior de la tierra, aunque sea ésta precisamente la estrategia conceptual que Rückriem emplea frente a la excesiva presencia física de la vertical monumental. La obra está constituida por dos losas (Granito Bleudevire, 0.12 × 2 × 2 m.) cortadas en forma cuadrangular. Cada una se ha dividido de la misma manera en cinco partes y ha sido reensamblada en su forma original.[434] Están situadas junto a la Universidad en el área de paseo entre Hindenburgplatz y SchloBplatz y embutidas en el suelo. Su visibilidad es escasa desde cualquier punto en que nos aproximemos, únicamente es visible cuando estamos a un paso de ellas, dado que no sobresalen respecto al pavimento: «…it shows the greatest possible reduction of a sculpture while still being recognizable as such.»[435], y más adelante Rückriem añade: «In order to design the horizontal immovably in exterior space, I have to embed it in the earth, and that's all.»[436]



Ian Hamilton Finlay, *Semper Festina Lente, Hasten Slowly* (1977)



Ulrich Rückriem, *Bodenrelief, geschnitten, gespalten*, Münster (1996), y detalle

[432] En relación con las piedras grabadas de Finlay puede mencionarse los bancos de piedra de Jenny Holzer. En *Light goes through branches* (1986) y *Under a Rock* (1986), emplea una base que consiste en un banco de piedra con una inscripción grabada en el plano horizontal correspondiente al asiento. Dicho banco es basamento del texto. Los soportes de los textos de Holzer se configuran, por tanto, como bases-objeto.

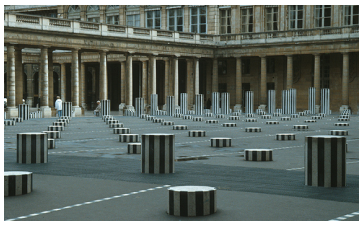
[433] En este sentido cabe resaltar el *Monument à la première bataille de Little Sparta*, que configura como un pedestal clásico vacío de estatua como tema de la conmemoración. El basamento aparece también de forma explícita en *Cinq colonnes pour le Kröller-Müller* (1980-1982) donde basamentos, plintos y pedestales de estilo neoclásico con sus correspondientes basas de columna envuelven a medias el pie de los árboles, mostrando la analogía entre árbol y columna en conmemoración a cinco figuras de su panteón personal: Lycurgue, Rousseau, Robespierre, Michellet y Corot. Cfr. GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Paris, Flammarion, 1994, pp. 116-125.

[434] Cfr. BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart, Westfälisches Landesmuseum, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 343-345.

[435] «…muestra la mayor reducción posible de una escultura mientras aún es reconocible como tal.» RÜCKRIEM, Ulrich, en BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *op. cit.*, p. 344.

[436] «Para dibujar la horizontal de forma inalterable en el espacio exterior, la he embutido en la tierra, y eso es todo.», RÜCKRIEM, Ulrich, en BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *op. cit.*, p. 345.

II.1.2.2. Escultura-basamento bajo el suelo



Daniel Buren, *Deux Plateau* (1986)

Estas dislocaciones espaciales constituyen situaciones intermedias o transitorias entre la vertical emergente y la vertical subterránea, que se desarrollan subrayando la horizontal. Una intervención que recoge las tres disposiciones al mismo tiempo es la efectuada por Daniel Buren en el Patio de Honor del Palais Royal en París, titulada *Deux Plateau* (1986). Buren actúa tanto sobre el pavimento como en el subsuelo, desarrollando un amplio espacio reticular, enmarcado arquitectónicamente, y situando en el centro de cada uno de los cuadrados una columna rayada de altura variable, que se eleva progresivamente o desciende en función del ángulo de observación. Pero, además, Buren invierte este tramado de columnas y fragmentos continuándolos bajo el suelo y creando un segundo nivel que puede observarse a lo largo de tres enrejados metálicos que cruzan ortogonalmente la intervención. Aunque cabe interpretarlo como imagen especular[437] de los elementos elevados sobre la superficie, en realidad, son concebidos como continuación o hundimiento bajo el plano del suelo.



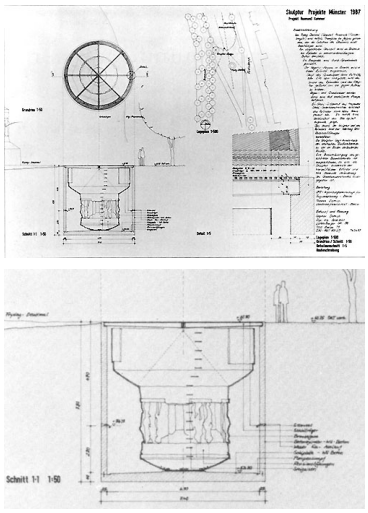
Daniel Buren, *Deux Plateau* (1986)

Un mecanismo de inversión más radical es el que se produce cuando la vertical monumental se introduce literalmente en la tierra dado que implica su total ocultamiento bajo el plano del suelo. En ellos la tierra no se constituye como basamento ni es su límite inferior. No obstante, hemos de señalar que la mayoría de intervenciones en este ámbito no han sido finalmente concluidas, como ocurrió con el proyecto de Raimund Kummer para *Skulptur Projekte in Münster* (1987). Con este proyecto el artista pretendía la confrontación del monumento a la guerra *Einweihung des Kriegerdenkmals,* erigido por el escultor Bernhard Frydag (1909), con su negativo.[438] Es un monumento de piedra, de un solo bloque de forma cilíndrica, hermético, que muestra esa identidad característica entre los elementos constitutivos del sistema monumental donde no existe separación entre pedestal y estatua. A lo sumo podría distinguirse entre una parte superior que integra seis altorrelieves de imágenes alegóricas de guerra a su alrededor, que alternan

[437] Cfr. SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *op. cit.*, pp. 104-105; FRANCBLIN, Catherine, *Daniel Buren*, Paris, Art Press, 1987.

[438] Cfr. BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper (ed.) *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Westfälisches Landesmuseum (Münster), 1987, cat. nº 38, p. 167 y ss. Citado en SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 392 (nota 73).

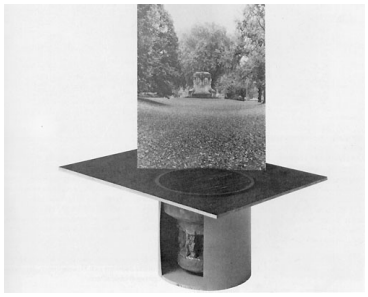
con nichos flanqueados por pilares; y una parte inferior que se encuentra visualmente diferenciada por un anillo exterior cuyo plano superior es inclinado, pero ello no proporciona su disociación conceptual ya que prevalece como unidad monumental. Este basamento-monumento será invertido en el proyecto de Raimund Kummer, el cual pretendía crear a partir de él un molde de bronce, es decir, un negativo de 6 mm de grosor e introducirlo en el suelo boca-abajo, de tal manera que su borde superior quedara enrasado con la superficie del suelo. Para ello debía realizar un pozo de siete metros y medio de profundidad y otros tantos de diámetro. Se trata pues de lograr su «ocultamiento»[439] mediante una inversión del monumento hundido en la tierra. Lo único visible sería la cara interna del molde, obteniendo con su inversión un contenedor hueco con una apertura circular. Éste debería cerrarse con una especie de rejilla de hierro, que permite al espectador situarse sobre la obra y contemplar el negativo del monumento.[440]



Raimund Kummer, *Proyecto para Skulptur Projekte in Münster* (1987), boceto -Detalle-

Propuestas similares de inversión aunque centradas únicamente en la estatua fueron planteadas por Claes Oldenburg en *Proposed Underground Memorial and Tomb for President John F. Kennedy* [*Propuesta para una Conmemoración Subterránea y Tumba para el Presidente John F. Kennedy*] (1965),[441] que consistía en una estatua de enormes dimensiones hundida cabeza abajo en el suelo, dejando ver su interior hueco: un proyecto pues para un monumento negativo que plantea la inversión de la relación tradicional entre estatua y pedestal. Elaborar un monumento subterráneo, al revés, era también la intención de Timm Ulrichs[442] cuando proyectó la obra titulada *Auf der Unterseite der Erdoberfläche* [*En el reverso de la superficie de la tierra*] (1972). El artista mismo definió su obra:

> «Ein Denkmal von und für Timm Ulrichs wird gesetzt, in voller [...] Lebensgröße; es soll aber –als eine Hohlform- nicht in üblicher Sockelskulptur-Manier aufgestellt, sondern mit dem Kopfende voran [...] in die Erde eingelassen werden und von Kopf bis Fuß im Erdboden versinken. [Gleichsam] senkrecht begraben [...], so daß die Füße auf der Unterseite der Erdoberfläche stehen, dem Erdboden [...] gleich-gemacht, kann man in die zugleich nichtige und [...] anwesende Figur schauen, sie –als Gußform und Model der Imaginatonen- mit Substanz, mit Gedankengut und Bildideen anreichern. Diese antipodische Leerform und Schalenfigur verhält sich zum lebenden



Raimund Kummer, *Proyecto para Skulptur Projekte in Münster* (1987), maqueta

439 Cfr. MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994, p. 21.

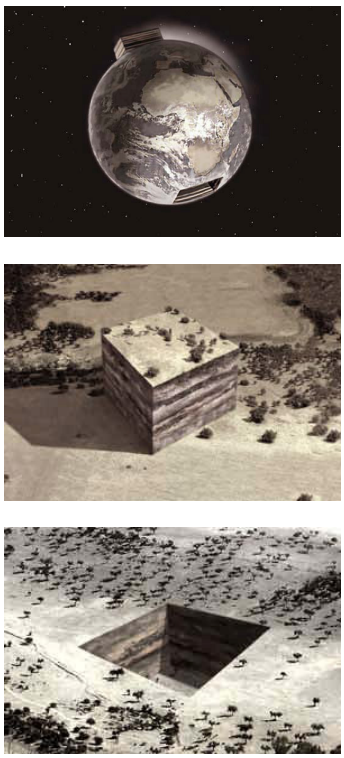
440 KUMMER, Rainer «Projektvorschlag» [Propuesta de proyecto], Berlin 1986 (original mecanografiado en el archivo para la muestra); citado en SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 392; cfr. También *Skulptur Projekte in Münster 1987*, *op. cit.*, p. 167 y ss.

441 Sobre este proyecto Oldenburg comenta: «Un monumento anterior, para el Presidente John F. Kennedy, consistía en una figura colosal enterrada cabeza abajo, que sólo se podía ver desde el interior a través de una abertura del tamaño de un hoyo de golf que había en la suela de un zapato.» OLDENBURG, Claes, «Apéndice: notas sobre algunas ilustraciones», *Claes Oldenburg. Dibujos 1959-1989. De la colección de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1989, p. 115. Conceptualmente era similar a otra obra posterior ya comentada *Proposed Living Sculpture* (*Propuesta para una Escultura Viviente*) de 1966 que consistía en una fotografía invertida de sí mismo colocado de pie en pose de estatua sobre un pedestal vacío.

442 SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 366-67.También Timm Ulrichs se había expuesto a sí mismo como la «Primera Obra de Arte Viviente» en una urna de cristal en 1961.

> Vorbild wie ein komplementäres Nach- und Gegenbild, [...] wie [...] das Leben zum Tod. Das Denkmal zu Füßen, mag der Betrachter dem zum Erdgeist entmaterialisierten Genius loci gendankenversunken begegnen, um ihn aus der begrabenen Erinnerung wiederauftauchen, wiederauferstehen, wiederaufleben zu lassen, um dunkle oder verblaßte Erinnerungen aufzufrischen und um die zum Andenken und Gedenken errichtete Stätte einer dinghaften Gedächtnis- und Erinnerungs-Lücke erneut aufzufüllen. Deren im doppelten Sinne ›verkehrte Welt‹ wäre damit [...] wieder [...] auf die Füße gestellt. [443]

En ambos casos se trata de monumentos invertidos como contenedores de pensamientos y recuerdos, que retoman la idea plasmada por Guillaume Apollinaire para un monumento al poeta Croniamantal en su novela *Le pòete assassiné* (*El poeta asesinado*) (1916). Apollinaire quiso erigir una estatua subterránea, una forma hueca enterrada, como un «agujero lleno de su alma»: un monumento intangible «de nada y vacío» («statue en rien, en vide»).[444] Así, en estas obras y frente a la vertical tradicional del monumento clásico un volumen invertido se oculta boca-abajo, enterrado, como si se tratase de su propia cimentación, y mostrando únicamente la demarcación de un lugar, es decir, el plano horizontal antes oculto, que constituía la base del monumento original, y ahora desvelado en esta inversión monumental. Una inversión que es literalmente física y, a su vez, opuesta a la «inversión conceptual» de Piero Manzoni en *Socle du monde* emplazada sobre la tierra. Raimund Kummer expresaba, además, en su proyecto una inversión semántica paralelamente a la inversión física, ya que transfiguraba un monumento conmemorativo de guerra en un monumento anti-rememorativo en cuanto representa la memoria enterrada y oculta.[445]



Mariano Caballero y Josechu Dávila, *Objeto Tierra* (2001)

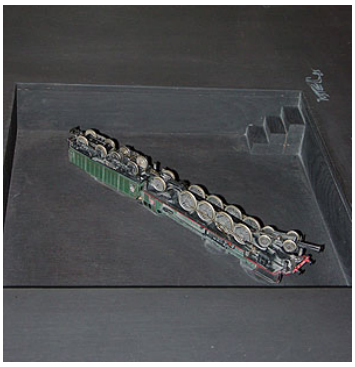
La obra proyectada por Mariano Caballero y Josechu Dávila *Objeto Tierra* (2001) constituye asimismo una especie de inversión dado que un bloque cúbico monumental de tierra es erigido frente a otro idéntico, pero excavado en su antípoda, es decir, como positivo y negativo en polos opuestos del planeta.

[443] «Un monumento de y para Timm Ulrich se erigirá [...] en tamaño natural, pero -de forma hueca- no de la manera habitual 'pedestal-escultura', sino con la cabeza por delante [...], metido en la tierra y hundido desde la cabeza hasta los pies. Enterrado verticalmente [...] de tal manera como si estuviera de pie sobre el reverso de la superficie de la tierra. [Al mismo tiempo] se puede observar la figura presente y la no presente [...], como molde y modelo de la imaginación que se puede enriquecer, dándole sentido, con pensamientos e ideas. Este molde y forma vacía se relaciona con respecto a la imagen viva como el anverso y reverso complementarios [...], como [...] la vida a la muerte. El monumento a los pies hace que el observador, que está abstraído en sus pensamientos, se encuentre, para hacer emerger, resurgir y revivir al *Genius Loci* de sus recuerdos enterrados, para avivar sus oscuros o desvanecidos recuerdos y para que los lugares creados para los pensamientos y la memoria, rellenen de nuevo de una forma material los huecos de la memoria y los recuerdos. En este doble sentido el 'mundo al revés' [...] volvería a estar de pie.» ULRICHS, Timm «En el Reverso de la Superficie de la Tierra», en catálogo de la exposición: Timm Ulrichs (Kunstpreis der Norddeutschen Landesbank Girozentrale Hannover-Braunschweig), Kubus Hannover 1983, p. 74, citado en SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 366. La maqueta de esta obra fue realizada en Bergkamen el 15-11-1980.

[444] SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 367.

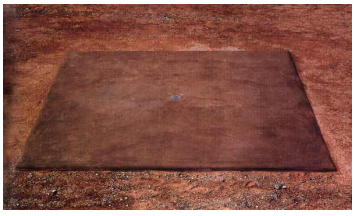
[445] Un proyecto de inversión similar es el presentado por Horst Hoheisel en el marco de la Documenta VIII, como intervención sobre la llamada *fuente de Aschrott*. Se denominaba así a la fuente construida en el patio de honor del ayuntamiento de Kassel diseñada por el arquitecto Karl Roth en 1908, y financiada por el industrial judío Sigmund Aschrott, que se erigió como una especie de "monumento a la clase burguesa". Tan sólo el estanque, en forma de trébol, sobrevivió a la destrucción perpetrada en abril de 1939 por comandos de los nacional-socialistas. Hoheisel quería hacer una reconstrucción de la fuente de carácter simbólico que descubriera su pasado. Pretendía excavar en el subsuelo de la plaza la fuente de Aschrott, tal como fue construida en 1939, como pozo arquitectónico, en negativo, como una forma hueca. Es decir, la inversión de la fuente donde el obelisco se convertirá en embudo, en un pozo que contendrá agua. Sobre esta obra. Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 393-396; Johannes Schweikle, «Un Embudo para la Fuente del Olvido», *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, nº 24, del 14-06-1987; «La Basura, la Ciudad y la Fuente de Aschrott», *Pflasterstrand*, nº 238, 14. 27-06-1986; Horst Hoheisel, «Der Aschrottbrunnen - ein Mahnmal für Kassel» [La fuente de Aschrott- un monumento para Kassel] (Escrito mecanografiado, Kassel 1987).

Un espacio cuadrado de 30 x 40 metros también excavado en la tierra será empleado como asiento de *La Tortuga* una especie de escultura-happening concebida por Wolf Vostell para la exposición *Mythos Berlín* (1987) y construida sobre los terrenos del antiguo apeadero de la estación de trenes.[446] El acontecimiento tuvo lugar el 1 de agosto a las 20 horas y consistió en darle media vuelta a una locomotora de abastecimiento de guerra, año de fabricación 1944, serie nº 52 de casi 23 metros de longitud, que fue tumbada diagonalmente en posición invertida, como en agonía. La escultura-locomotora representa la dislocación espacial de un objeto industrial, de un *ready-made* de escala monumental que semánticamente implica el enterramiento de un instrumento de exterminio de innumerables soldados y deportados, que se desea como catarsis de la memoria colectiva.[447]



Wolf Vostell, *La Tortuga* (1987), maqueta

Bajo el plano del suelo, se encuentra asimismo la pieza de Walter de Maria titulada *Kilómetro Terrestre Vertical* (1977), una inversión que conduce como en los casos anteriores a su desaparición casi total.[448] Erigida con motivo de la Documenta VI de Kassel (1977), consiste en una varilla metálica de un kilómetro de longitud y cinco cm. de grosor, que se ha enterrado verticalmente en el suelo en la plaza frente al museo Fredericiano. El espectador sólo puede ver el extremo superior circular que asoma embutido en una losa de hormigón a ras de suelo. Sólo conceptualmente podemos visualizar la magnitud de la obra, que se nos aparece como la vertical de la *Columna sin fin* invertida, como un «basamento sin fin» oculto, o mejor como un basamento-escultura. La monumentalidad de la vertical se hace invisible, es lo que Javier Maderuelo denomina: «ocultación del monumento»,[449] pero también implica una ausencia o negación del monumento, como en los monumentos conceptuales de Christo. Y, por último, la infinitud que definía ya la *Columna* de Brancusi y ahora el *Kilómetro Terrestre Vertical*, se hace extensible y también oculto en las líneas de Piero Manzoni: *Línea de 1000 m.* (1961), *Línea de longitud infinita* (1960) o *Líneas de 7200 m.* (1960), encerradas en contenedores cilíndricos de metal, de madera o de cemento.



Walter de Maria, *Kilómetro Terrestre Vertical* (1977), Kassel



Piero Manzoni, *Líneas de 7200 m.* (1960)

446 Cfr. *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine scenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs*, Berlin, 1987, pp. 58-69.

447 SPRINGER, Peter, *op. cit.*, pp. 396-397.

448 En relación con esta obra puede mencionarse otro proyecto de De Maria para una *Olimpic Earth Sculpture* [Escultura olímpica de la tierra] para la olimpiada de 1972, donde plantea una doble inversión: inversión de la retórica e inversión de la permanencia. Cfr. SPRINGER, Peter, *op. cit.*, p. 398.

449 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, S. A., 1990, p. 138.



Edward Allington, *Aphrodite Debased/in Red* (1986)

II. 2. BASAMENTOS COMO ESCULTURAS

Como hemos señalado al inicio de esta segunda parte, la tesis sobre la inversión del concepto de basamento que nos ocupa, nos conduce a afrontar el análisis de las alteraciones que se desarrollan en relación con la escultura a lo largo del siglo XX.

La inversión del concepto tradicional de basamento implicaba toda alteración o trastorno de los elementos que constituyen el sistema escultura/basamento o del orden que ocupan en dicho sistema. Esta inversión del basamento puede plantearse en la escultura autónoma como en el sistema monumental, a nivel físico (o morfosintáctico) y a nivel conceptual. En primer lugar, como dislocación del lugar, la cual acarrea varios grados de inversión espacial similares a los analizados para la escultura monumental. En segundo lugar, estos mecanismos de inversión, a nivel conceptual implican la subversión de los planteamientos del Clasicismo y la subsiguiente superación de la dicotomía o disociación estatua/basamento, es decir, del concepto clásico de obra escultórica. Lo que llevado al extremo y más allá de la mera unidad del sistema (estatua/escultura y basamento) se revela como identidad basamento-escultura.

Estos dispositivos de inversión se plantean en relación con la pieza o escultura sobre el suelo, pero junto a estas situaciones se afirma una escultura que no prescinde del soporte convencional o basamento externo; y una escultura que prescindiendo de él adopta soportes no convencionales, los cuales manifiestan asimismo una dislocación del lugar, es decir, una inversión espacial que implica una ausencia de relación con el suelo. La transposición de elementos en el sistema escultura/basamento se establece, por tanto, fundamentalmente en función de su relación con el suelo (a excepción de la inversión morfológica realizada por el objeto cotidiano, que podemos definir como estrategia de sustitución).[450] De forma paralela a estas alteraciones físicas de índole morfosintáctica señalaremos diversos grados de inversión semántica y conceptual que aparecen implicados.

[450] Sobre el objeto cotidiano como basamento trataremos en el capítulo II.3.

II.2.1. La ausencia de relación con el suelo

II.2.1.1. Basamento convencional externo y base interna

Esta situación general de inversión, que domina gran parte de la plástica del siglo XX, comienza a manifestarse desde principios de siglo como un trastocamiento en la relación entre escultura y basamento. En primer lugar consideraremos, no obstante, aquellas obras de la vanguardia histórica, que mantienen una relación clásica con el basamento. Pero se trata de un basamento externo, convencional o museístico, un basamento provisional que no forma parte de la escultura propiamente dicha sino del mobiliario artístico. Este basamento sitúa la estatua a la altura adecuada para su contemplación, al mismo tiempo que la señala como objeto de arte privilegiado dentro del ámbito de exhibición en galerías o museos. Formalmente son piezas paralelepípedas simples, sin molduras u elementos ornamentales y pintadas en colores neutros, es decir, una síntesis del pedestal arquitectónico tradicional.

Junto a este basamento la escultura presenta una base interna que puede aparecer, o no, integrada o incorporada a la escultura.[451] Se trata de esculturas de ámbito privado (o no monumental) que no precisan realmente de un basamento externo para su colocación en un espacio concreto, arquitectónico o urbano, pues concebidas como investigación plástica autónoma abandonan su función subsidiaria y decorativa de otras artes, con la consiguiente «pérdida de lugar», tal como señalaba Rosalind Krauss en relación con la crisis del monumento.[452] Esta situación se traduce en un repliegue de la obra plástica de la vanguardia sobre sí misma, que conduce a su manifiesta autonomía y a un desentendimiento generalizado entre la realidad y el individuo creador, es decir, entre el receptor y el comunicador; pese a los esfuerzos de algunos movimientos como el constructivismo ruso por acercar el arte a la vida, eliminando la elitista diferenciación entre Bellas Artes y Artes Aplicadas o Industriales.

La escultura de la vanguardia histórica, del postimpresionismo al constructivismo, adopta varias soluciones en relación con la base interna. De un lado, emplea bases

---

451 Esta integración implica, en palabras de Rosalind Krauss, que la escultura absorbe el pedestal: «A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía. [...]. La base se define así como esencialmente transportable, el señalizador de la falta de hogar de la obra integrada en la misma fibra de la escultura.», KRAUSS, Rosalind E., «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal; et al., *La posmodernidad*, (4º ed.) Barcelona, Kairós, 1998, pp. 64-65.

452 «Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos [*Las Puertas del Infierno* y *Balzac* de Rodin] cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.» KRAUSS, Rosalind E., *op. cit.*, p. 64.

simples, geométricas, que separan el espacio de la estatua y el del espectador, con objeto de subrayar y realzar lo situado encima, lo significante. Es, por tanto, un elemento intermediario entre la escultura y el basamento externo. Estas bases consisten en plintos estrechos de secciones diferentes: cuadrados, rectangulares, circulares, triangulares o adaptados a la forma de la parte inferior de la pieza, del mismo material de la escultura o de sustancias distintas. De otro lado, el escultor se concentra en la escultura en sí y prescinde de todo elemento intermediario e independiente (o plinto), si no lo necesita para sostener la obra, es decir, si la propia obra presenta ya una superficie de apoyo de amplitud considerable o un sistema constructivo suficiente para mantenerse erguida por sí misma. En estos casos la base interna se configura como parte constituyente de la escultura, es decir, es fruto de la integración entre escultura y base. Esta integración no plantea ningún tipo de inversión o alteración espacial respecto al sistema tradicional, dado que se mantiene la disociación clásica entre basamento externo y estatua. Únicamente en la medida en que esa base interna puede presentar, desde el punto de vista morfosintáctico, alteraciones formales y técnicas respecto al modelo clásico, adquirirá especial relevancia funcional y, asimismo, semántica. Estas transformaciones en la configuración de la base interna marcan las diferentes soluciones o tipos de integración entre escultura y base que inciden específicamente en la cuestión del asentamiento.



Ernst Ludwig Kirchner, *Mujer bailando* (1911)

Esta estrategia de integración escultura-base es empleada simultáneamente por la mayoría de escultores de vanguardia, desde el cubismo al constructivismo ruso, con objeto de lograr la auto-sustentación de la pieza. El uso de técnicas y materiales tradicionales como la terracota, el bronce o la piedra, y la ausencia del carácter mimético de la estatua tradicional permiten la realización de figuras que incluso con referentes reales, ya sean antropomórficos u objetuales, se auto-sostienen. A continuación reseñaremos brevemente, los diferentes tipos o soluciones de integración que hemos observado en la escultura de la vanguardia histórica.



Alexander Archipenko, *Mujer peinándose* (1914 ó 1915)

En primer lugar, y desde el punto de vista morfológico, una gran parte de la escultura de vanguardia elabora bases a modo de plintos geométricos o ajustados a la forma inferior de la estatua, como las tallas en madera *Adán y Eva* (1912) y *Mujer bailando* (1911) del escultor expresionista Ernst Ludwig Kirchner. En estos casos son bases integradas que forman parte del mismo bloque de materia que la figura que sostiene. Se trata de bases neutras, es decir, ausentes de significado alguno, que desempeñan una función de refuerzo para el asentamiento seguro de la estatua, es decir, que se constituyen sólo como el



Raymond Duchamp-Villon, *Mujer sentada* (1914)



Medardo Rosso, *Hombre leyendo*, yeso, cera (1894)



Medardo Rosso, *Ecce Puer* (1906)

soporte mínimo para la sujeción de la escultura. Situaciones similares se observan en escultores como los cubistas Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon,[453] Jacques Lipchitz, Henri Laurens u Ossip Zadkine, los cuales emplean estos tipos de bases neutras que constituyen una sola pieza con la figura, es decir, se encuentran integradas en la construcción técnica de la obra y realizadas en el mismo material que la escultura, aunque formalmente son independientes. En *Madre sentada* (1911, bronce) y *Mujer peinándose* (1914 ó 1915, bronce), Archipenko emplea una base circular (plinto tronco-cónico invertido o convencional) y, en *Torso de hombre joven* (1910) o *Mujer sentada* (1914, bronce), Duchamp-Villon fusiona las figuras con sus objetos de soporte, ya se trate de un solo plinto inferior o de un asiento más el plinto respectivamente. Asimismo, piezas como *Marinero con guitarra* (1914) y otra del mismo título de 1917-18 de Lipchitz o *Mujer reclinada con los brazos levantados* (1949) de Henri Laurens, realizadas en bronce, presentan plintos más o menos geométricos que se hallan unidos a la figura fruto de una sola fundición, aunque este plinto también puede ser añadido *a posteriori* separado de la figura en plintos independientes que la aíslan del espacio en piezas de piedra como *Mujer sentada* (1916) de Lipchitz o *Cabeza* (1917) de Laurens.

En segundo lugar, podemos observar la proliferación, ya desde finales del siglo XIX, de una base interna no neutral, desde el punto de vista semántico, ya que aparece implicada en el significado de la obra en artistas como Edgar Degas, Auguste Rodin[454] o Medardo Rosso.

Medardo Rosso (1858-1928) plantea una fusión física de orden semántico entre la base y las estatuas al materializar el espacio circundante, tanto el suelo como el ambiente y sus valores plásticos atmosféricos, en obras como *Hombre leyendo* (1894, bronce, cera), *Corredor de apuestas* (1894, bronce, cera) o *Conversación en el jardín* (1896, bronce). La base adquiere aquí un contenido que se ve reforzado mediante el aumento de tamaño, es decir, mediante una configuración material que hace notar su presencia visual en detrimento de la estatua. Esta materialización del espacio circundante no se reduce al asentamiento físico de la estatua erguida, es decir, a su relación con el suelo, pues en piezas que consisten en fragmentos de figuras como *Cabeza de mujer joven* (1901, yeso, Peridot Gallery, Nueva York) o *Ecce Puer* (1906), cabeza y base forman también un sólo bloque del cual la cara emerge a través de la materia informe. Esta solución recuerda los mármoles de Rodin, en los cuales las figuras emergen de la roca, del material en bruto. En ambos casos la base se magnifica para permitir la auto-sustentación de la pieza y

[453] En otras ocasiones evitan totalmente cualquier base, como en *Silueta* (1913), y *Baudelaire* (1911) o *Maggy* (1912) respectivamente.

[454] Sobre la integración base-escultura en la obra de Auguste Rodin hemos tratado en el capítulo II.1., y en la obra de Edgar Degas en el capítulo II.3.

evitar la presencia de una base ajena a la escultura, ya sea a su semántica o a su proceso técnico-creativo.



Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912)

Otra solución de integración similar ofrece Umberto Boccioni a la cabeza del movimiento futurista, el cual partirá en sus investigaciones de los presupuestos de Medardo Rosso y el Impresionismo.[455] Boccioni plantea asimismo la posibilidad de una fusión literal entre la figura y el entorno que le rodea,[456] aunque de orden conceptual, mediante la interpenetración de volúmenes y espacio, que expone teóricamente en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912), en el que establece:

> Conque destruyámoslo todo y proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente. Proclamemos que el ambiente debe formar parte del bloque plástico como un mundo con leyes propias; que la acera puede subir hasta nuestra mesa y nuestra cabeza atravesar la calle, en tanto que entre una casa y otra nuestra lámpara teje su telaraña de rayos de yeso.[457]

Al pretender una interpenetración de todos los objetos existentes con su entorno, teóricamente Boccioni elimina la frontera entre los objetos, cualesquiera que sea su naturaleza: escultura o base, pero permanece dentro del ámbito de la representación, es decir, de lo escultórico, obviando el basamento externo y manteniendo, por tanto, la disociación clásica. Es en el interior de la propia escultura donde la relación figura-base se ve alterada al provocar una ambigüedad perceptiva mediante el uso de un lenguaje de planos que procura una ausencia de límites claros entre ambos elementos. En *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), el estrecho plinto inferior que podría interpretarse como base del conjunto ya que enmarca el espacio total ocupado por la obra, no puede separarse realmente o percibirse como tal base, ya que el lenguaje utilizado[458] es similar en toda la pieza. Ésta describe una superposición de planos que se despliegan ascensionalmente de manera escalonada desde la parte inferior, introduciéndose en el



Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913)

[455] Para Boccioni, Rosso intenta una renovación moderna de la escultura, un intento que será puramente plástico mediante la materia: «único gran escultor moderno que ha intentado abrir en la escultura un campo más vasto, y reflejar con la plástica las influencias de un ambiente y los vínculos atmosféricos que lo ligan al sujeto. [...] Lamentablemente, las necesidades impresionísticas de la tentativa han limitado las investigaciones de Medardo Rosso a una especie de alto o bajorrelieve, lo que demuestra que la figura se concibe todavía como mundo en sí mismo, con base tradicional y fines episódicos. / La revolución de Medardo Rosso, aunque importantísima, parte de un concepto exteriormente pictórico, deja a un lado el problema de una nueva construcción de los planos, y el toque sensual del pulgar, que imita la ligereza de la pincelada impresionista, da un sentido de vivaz inmediatez, aunque obliga a la ejecución rápida de la realidad y priva a la obra de arte de su carácter de creación universal. Así pues, tienen las mismas virtudes y los mismos defectos que el impresionismo pictórico, de cuyas investigaciones parte nuestra revolución estética, la cual continuándolas, se aleja de ellas hasta el extremo opuesto.», *I Manifesti del Futurismo*, Florencia, 1914. Citado en *Medardo Rosso*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, pp. 223-224.

[456] BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, p. 27.

[457] BOCCIONI, Umberto, «La escultura futurista (1912)», en: GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, pp. 143-4.

[458] Burnham compara esta base con la realizada por Rodin para *Los burgueses de Calais*: «As in The *Burghers of Calais*, the base functions as a stage set, a baroque platform impelling flux and activity.» [«Como en *Los burgueses de Calais*, la base funciona como una plataforma, como un escenario barroco que impulsa flujo y actividad.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 28.

espacio de la botella en interrelación con el espacio circundante que penetra en la obra. El plato, el paño y demás objetos que rodean la botella se perciben como parte de la base, y ésta, a su vez, como parte de la escultura.[459] Todo esto es consecuencia de la teoría de la simultaneidad o conjunción de espacio y tiempo en un plano o en varios de ellos. Este proceso de integración de la escultura con el entorno, como en los casos de Auguste Rodin y Medardo Rosso, puede entenderse como un intento de ruptura de la autonomía de la obra, es decir, como un síntoma de la intención de fusionar arte y vida,[460] que posteriormente dará lugar a la inversión del basamento externo y su aparente disolución, o sea, a la escultura sobre el suelo.

A diferencia de la obra anterior, en *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913), Boccioni introduce la base en la escultura sin ambigüedad o confusión, conformando dos partes claramente delimitadas mediante un fuerte contraste formal. La base interna integrada es formalmente independiente. La estatua, una figura humana en movimiento, es anclada al plano horizontal de un basamento externo por dos bloques prismáticos que forman una sola pieza con la figura. La rigidez y estabilidad de los dos sólidos geométricos contrasta fuertemente con las formas aerodinámicas de la figura, y lejos de sujetar la obra a la horizontal, como haría un plinto tradicional continuo, fomentan la sensación de desplazamiento de la estatua, como señala Jack Burnham:

> The base no longer circumscribes activity but serves as launching pad for all movement. The staticity of the two separate blocks is tied together by the arch of the figure's striding legs. What Boccioni accomplishes with the underlying plinth and two blocks is an effect of optical closure where action between two defined points is filled in by the viewer.[461]

Esta base interna proporciona un significado complementario a la semántica de la pieza contribuyendo a su dinámica esencial, y en ello radica la alteración respecto a la función clásica de la base neutra tradicional, la cual desempeñaba, por lo general, un papel pasivo desde el punto de vista conceptual. Este tipo de integración entre la escultura y su base es por tanto fruto de una modificación de la forma y función de la base, en la que se encuentra implicada la semántica de la estatua.

En tercer lugar, la escultura de vanguardia realiza obras donde la figura se auto-sostiene fundida con su base, eludiendo la conformación del plinto neutral, con la consiguiente integración total entre ellas. La estructuración por planos rectos y curvos como en *Combate de boxeo* (1913, terracota) de Archipenko o en *Caballo* (1914) de Duchamp-Villon permite dicha fusión en ambos casos sin transiciones entre una parte y otra de la escultura. Albrecht señala sobre esta obra de Duchamp-Villon:

> El remate inferior de la escultura recuerda la base del armazón de una máquina, que ha de soportar sus vibraciones y oscilaciones, o que puede compensar los desplazamientos de peso por medio de las partes de descarga. Tal tratamiento de la base, que imita el tipo de instalación de aparatos profanos, indica que Duchamp-Villon se siente afín a las concepciones artísticas que tratan de insertar la obra en el marco de la vida cotidiana.[462]

---

[459] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 28.

[460] En este sentido Jack Burnham señala: «More radical figure sculptors tried to make their statues fit into daily life, curtailing the hieratic function of the base in favor of environmental naturalness.» [«Los escultores figurativos más radicales intentaron adecuar sus estatuas a la vida cotidiana, restringiendo la función hierática de la base en favor de la naturalidad ambiental.»] BURNHAM, Jack, *ibidem*.

[461] «La base no limita mucho la actividad sino que sirve como plataforma de lanzamiento para todo movimiento. La estaticidad de los dos bloques separados se consigue mediante el arco de las piernas de la figura. Lo que Boccioni consigue con el plinto que hay debajo y los dos bloques es un efecto de cerrazón óptica donde la acción entre dos puntos definidos es completada por el espectador.» BURNHAM, Jack, *ibidem*.

[462] ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 127-128.

Pero esta inserción de la obra en el espacio cotidiano no implicaría, al menos de momento, una desaparición o negación de la base, sino más bien, y como en los casos anteriores, su integración en la escultura.

Pablo Picasso emplea asimismo formas de bases no convencionales que integra o fusiona en la escultura. En 1914, realiza *Vaso de Absenta* combinando un objeto real (una cucharilla) y otro modelado (un vaso) retomando la técnica del *collage* cubista. Fueron fundidos seis ejemplares que Picasso pintó de maneras diferentes. El volumen tronco-cónico inferior representa la base, que en uno de los ejemplares fue pintada de blanco, mientras que el cuerpo del vaso fue recubierto de arena marrón,[463] diferenciando así base y figura. Pero, en el resto de los ejemplares la base se confunde con el vaso debido a la policromía que no establece diferenciación alguna entre una parte y otra de la pieza. Picasso emplea, pues, un lenguaje no mimético y un procedimiento pictórico como recurso de integración. En *Cabeza de mujer* (1932, bronce, alt. 85 cm.), Picasso integra la base inferior, que había empleado como sostén durante el proceso de elaboración de una cabeza. Esta base interna, conformada con listones atados con alambre sobre una plataforma de madera, y rellenos de un material blando (yeso o arcilla), fue transferida a bronce junto con la figura con lo que pasó a formar parte constitutiva en la obra definitiva. Mediante este recurso puramente constructivo, Picasso introduce una solución de integración similar a la empleada por la escultura constructiva del cubismo al constructivismo ruso, pero con la peculiaridad de ser una reproducción del material real y no el material real directo.

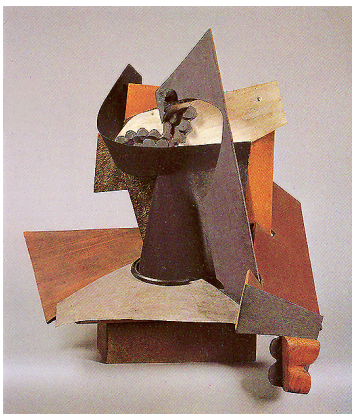


Raymond Duchamp-Villon, *Caballo* (1914)



Pablo Picasso, *Vaso de Absenta*, 1914

Esta solución de integración que consiste en introducir la parte inferior de la pieza como base interna pretende lograr la independencia y la auto-sustentación del objeto escultórico. Para ello, la escultura constructiva de las primeras vanguardias y, en general, toda la tradición constructiva del siglo XX, empleará la propia técnica de construcción, en unos casos, con la reducción de la superficie de apoyo de la figura sobre su soporte o base, mediante el uso de materiales ligeros o transparentes, como cubistas y constructivistas rusos; y, en otros, mediante la configuración de obras compactas auto-sustentantes como el neoplasticista Georges Vantongerloo o el constructivista Aleksandr Rodchenko. Son los propios elementos del lenguaje de la escultura los que se conforman como base o como elementos de la base.



Henri Laurens, *Compotier de raisins* (1918)

Construcciones cubistas como *Sinfonía Nº 1* (1913) (madera policromada) de Vladimir Baranoff-Rossiné se apoyan en planos horizontales que pertenecen a la escultura como

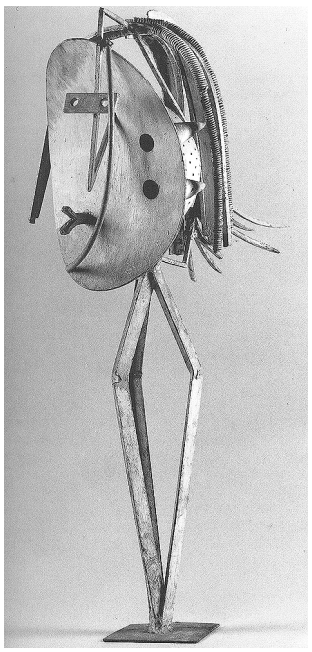
[463] Cfr. SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 71.



Pablo Picasso, *Cabeza* (1928)

elementos constructivos y al mismo tiempo como elementos de sostén ineludibles. Henri Laurens, en *Compotier de raisins* (1918, madera pintada y chapa), presenta una base paralelepípeda que aparece desbordada por los elementos planos y curvos que componen el bodegón. Estos elementos sobresalen en sentido horizontal prolongando la anchura de la obra, y en sentido vertical y hacia abajo hasta abarcar el espacio del plinto, que de esta manera eleva la composición y permite la caída de una parte de los planos por debajo del nivel del resto, quedando así incluido en la obra. En *Tête* (1915/1918, madera pintada y hierro) y en *Bouteille et verre* (*Botella y vaso*) (1917, madera y palastro pintados) la construcción se apoya sobre un plano estrecho irregular, cuyo contorno se recorta alrededor de la figura adaptándose a sus formas. Constituyen una especie de plataforma que satisface la necesidad de apoyo de los planos que conforman la figura, pero que se integra en la construcción como un elemento más.[464] En todos los casos la obra se percibe como auto-sustentante.

Las obras constructivas de Pablo Picasso presentan soluciones de integración más innovadoras, encaminadas a la auto-sustentación del objeto escultórico, y relacionadas con su basamento externo. Las construcciones en metal de finales de la década de los veinte y principios de los treinta muestran, no obstante, sus vacilaciones sobre la base. En un boceto (dibujo) de la obra titulada *Cabeza* (1928) fechado el 20 de marzo de 1928 (Z. VII, 140) podemos observar que Picasso pensaba montar esta cabeza en un trípode que, a su vez, se asentaría en una semiesfera, dotando a la escultura de movimiento.[465] Pero finalmente, en las tres versiones que realizó y pintó de distinta manera, suprimió el elemento inferior: la base semiesférica, con lo que el trípode se constituye como base de la cabeza y al mismo tiempo parte de la escultura. Este trípode-base reaparece en *Cabeza de mujer* (1929-30) construida combinando diversos elementos: hierro, chapa, coladores y muelles en espiral pintados. La solución aportada como soporte de la cabeza es similar a la de un boceto para escultura procedente de un cuaderno de dibujos (MP 1875, 1) del Museo Picasso de París (fechado del 25 de febrero de 1929 al 12 de enero de 1930):[466] una especie de trípode que en *Cabeza de mujer*, es doblado a un tercio de su altura para unirse en un punto a una chapa cuadrada de metal que mantiene erecta la figura. La estructura geométrica romboidal vacía, plantea una ambigüedad puesto que puede entenderse como soporte y como parte de la escultura. Semánticamente hace referencia a un fragmento del cuerpo de la



Pablo Picasso, *Cabeza de mujer* (1929-30)

[464] Cfr. MÉNIER, Mady, «Henri Laurens, le Cubisme, le socle, le cadre», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Université de Bourgogne, Dijon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1987, p. 54.

[465] SPIES, Werner, *op. cit.*, p. 105.

[466] Cfr. SPIES, Werner, *op. cit.*, p. 114.

figura, por ello es el elemento inferior, la chapa cuadrada la que adquiere exclusivamente la función de sostén propiamente dicha.

Pero más radicales que las de Picasso, en relación con esa disminución de la superficie de contacto con la base serían las aportaciones de Constantin Brancusi que reducirá a un único punto en sus ovoides sobre discos pulidos; y la de los constructivistas rusos y de la Bauhaus, los cuales configurarán objetos con soportes mínimos o ligeros y objetos colgantes o flotantes, en relación con sus intentos de liberar la escultura de la masa, de los efectos de gravitación, e incluso a veces de la orientación espacial, como ha señalado Jack Burnham.[467] No obstante, hemos observado que, en general, la relación de la escultura constructivista con su base interna se orienta en dos sentidos: de un lado, esta disminución de los puntos de contacto proporciona el aislamiento del objeto sobre su base aunque integrada, con el propósito de diferenciar el objeto artístico del no artístico del contexto cotidiano;[468] y de otro lado, la fusión con el espacio real que lo contiene, lo que dará lugar al empleo de diversos mecanismos de soporte no convencionales fruto de una inversión morfosintáctica, como veremos más adelante.

En ese primer sentido, podemos destacar la escultura constructiva de Naum Gabo y Antoine Pevsner. En las piezas de su primera etapa, que estaba fundada en construcciones de volúmenes y espacio por medio de planos y aristas con referentes antropomórficos, presentan soluciones de integración entre la escultura y su base interna de carácter lingüístico similares a las ya mencionadas. Siguiendo un «método estereométrico»,[469] para hacer visible el espacio en el cual existe la masa, Naum Gabo elabora obras como *Cabeza construida nº 1* (1915, contrachapado), *Cabeza construida nº 2* (1916, hierro galvanizado), o *Torso* (1917) que presentan bases (cuando aparecen) reducidas a una delgada chapa, idéntica a la empleada para construir la figura.[470]

Pero, el abandono definitivo del carácter referencial en sus obras hacia 1921,[471] llevan a Gabo a una mayor experimentación en las relaciones de la escultura con su base de asentamiento, adquiriendo nuevas formas, en ocasiones referidas a la ingeniería y la ciencia,[472] aunque manteniendo la integración con la figura. Según Burnham:

> Unlike anthropomorphic statuary, these new constructions lacked biotic orientation. They had no up or down, no front, back or sides. As a class of objects existing in real space, the symmetry and congruity of these constructions became visually obscured, if not destroyed, when they were placed on a flat, opaque surface.[473]

---

[467] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 29.

[468] En este sentido señalaba Hans Joachim Albrecht que muchas esculturas contemporáneas y entre ellas las constructivas de Gabo y Pevsner: «…se oponen a una participación tan inmediata en la vida y requieren un espacio propio para su existencia, independiente del entorno real.», y más adelante «…el pedestal, como parte adicional, asegura a la obra de arte un espacio propio. La aísla del espacio de la vida práctica.» ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, pp. 125, 127.

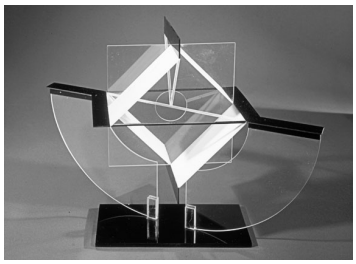
[469] GABO, Naum, «Sculpture: Carving and Constructing in Space», en *Gabo Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London, 1957, p. 168. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza editorial. Madrid, 1988, p. 38.

[470] Para su exhibición, no obstante, requieren un basamento externo como el empleado en la I Exposición de Arte Ruso en la Galería *Van Diemen*, *Unter den Linden* (Berlín), en 1922 para *Torso*: un paralelepípedo rectangular de tipo convencional.

[471] Sus investigaciones sobre el espacio-tiempo le llevan a la realización en 1920 de *Construcción cinética* (61,5 × 24,1 × 19 cm.), donde la base integrada en la escultura presenta una función específica añadida, la de esconder el motor eléctrico que hace vibrar una barra metálica. En ella incorpora el elemento tiempo a través del movimiento. «Con tiempo quiero decir movimiento, ritmo, tanto real como ilusorio», GABO, Naum, «Russia and Constructivism», en *Gabo Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, Londres, 1957, p. 158. Citado en LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 41.

[472] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 35.

[473] «A diferencia de la estatuaria antropomórfica, estas nuevas construcciones carecían de orientación biótica. No tenían arriba o abajo, ni delante, ni detrás, ni lados. Como objetos que existen en el espacio real, la simetría y la congruencia de estas construcciones se oscurecieron visualmente si no es que se destruyeron, cuando fueron colocadas en una superficie plana, opaca.» BURNHAM, Jack, *ibidem.*



Naum Gabo, *Construction in Space with Balance on Two Points* (1925)

Entre 1922 y 1925, Gabo empleará como base discos planos y pulidos ocasionalmente como espejos, próximos a las soluciones de Brancusi[474] aunque con nuevos materiales como las láminas de material sintético, por ejemplo, en *Relieve circular* (1925). En *Columna*, construida en 1923 aunque concebida en 1920-21 en Rusia,[475] la base consiste en dos discos superpuestos que difícilmente pueden separarse visualmente del resto de la construcción, pues se hallan perfectamente integrados en el conjunto. El disco superior está ligeramente elevado sobre el inferior, mediante un elemento intermedio circular casi invisible al espectador. La integración escultura-base en esta pieza se resuelve a nivel técnico y material en concordancia conceptual y lingüística con el resto de la obra.

Posteriormente, Naum Gabo empleará, al igual que Antoine Pevsner[476] y antes Brancusi, superficies de contacto mínimas entre la base y la escultura, es decir, estructuras que apoyan únicamente en uno o varios puntos, o mediante aristas o bordes. En *Construction in Space with Balance on Two Points* [*Construcción en el espacio con equilibrio en dos puntos*] (1925), Gabo pretendía utilizar dos bordes circulares de segmentos de cristal como únicos puntos de contacto con una base rectangular plana, pero las dificultades estructurales le llevaron a reforzar el cristal con soportes metálicos.[477] Por su parte, Antoine Pevsner, en *Vision spectrale* (1959), sitúa toda la estructura sobre una base tronco-cónica apoyada en los cuatro puntos tangenciales de sendas superficies curvas con el plano circular de la base.[478] En otras piezas como *Variación traslúcida de un tema esférico* (1937, plástico) de Gabo o *Construcción en un huevo* (1948) de Pevsner, el sistema de asentamiento se reduce al mínimo provocando en la obra efectos de gran precariedad e inestabilidad.



Antoine Pevsner, *Vision spectrale* (1959)

Estas piezas de escaso contacto con la base pretenden una autonomía de la figura, pero la base interna, aunque concebida como elemento independiente técnica y materialmente, resulta imprescindible como sistema de sostén dado que es ella la que posibilita el equilibrio físico de la obra. Y, de esta manera, pasa a formar parte de la propia estructura

474 Cfr. BURNHAM, Jack, *ibidem*.

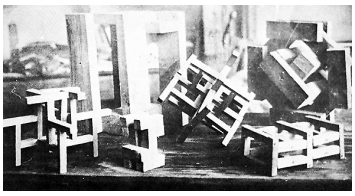
475 *Columna* es fruto de sus investigaciones sobre la semejanza entre escultura constructiva y arquitectura. No se especifica su función, quizás era una maqueta, su relación con la tecnología está expresada en el uso de nuevos materiales transparentes y una geometría euclidiana. Aunque se trata de una estructura utilitaria o social, la aproximación de Gabo es fundamentalmente artística y es por tanto concebida ante todo como un objeto estético. Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 41.

476 Antoine Pevsner, a diferencia de Gabo, continuó empleando soluciones más convencionales en las bases para esculturas antropomórficas como *The Dancer* (1925) donde emplea un delgado plinto de bronce para situar en equilibrio una enorme forma rómbica acabada en un vértice de mínimas dimensiones. El área de contacto entre ambas partes se articula mediante un intrincado conjunto de piezas de metal y plástico, ensambladas con precisión con tornillos pequeños. BURNHAM, Jack, *op. cit.* p. 36.

477 BURNHAM, Jack, *op. cit.* p. 36.

478 «Un soporte en forma de lámina, separada de la tarima maciza y pesada por una incisión profunda y sombreada, sostiene en lo alto el «mundo» como si se tratara de una mano abierta y ligeramente alzada. Queda al arbitrio de nuestra fantasía el acompañarla a remontar el cielo desde esta isla flotante y penetrar en los espacios sin límite.» ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 126-127.

de la obra.[479] Por lo general, esta reducción de los puntos de apoyo de la figura sobre su soporte o base produce una modificación en la relación escultura-base, que llegará a la solución extrema de anular todo apoyo o sistema de soporte, como veremos en el apartado siguiente.



Aleksandr Rodchenko, *Construcciones espaciales* (1920-21)

En esta línea de integración constructiva que introduce la base interna como parte de la obra para lograr la independencia y la auto-sustentación del objeto escultórico, una segunda vía configura piezas compactas auto-sustentantes como el constructivista Aleksandr Rodchenko o el neoplasticista Georges Vantongerloo, donde los propios elementos de la escultura, consistentes en unidades prismáticas que se desarrollan horizontal y verticalmente, se conforman como base o como parte de la base. Es el caso, por ejemplo, de las construcciones de madera de Aleksandr Rodchenko denominadas *Objeto espacial* y *Construcción espacial* realizadas entre 1919-20, donde los elementos geométricos rectilíneos empleados como soporte no difieren de los empleados como elemento modular constructivo en el resto de la obra, constituyendo un todo lingüístico unitario con la escultura. En estas construcciones, cuya configuración recuerda la estructura básica del basamento, la investigación se centra más que en la definición del espacio, en la concreción de masas compactas, densas, de gran simplicidad y solidez volumétrica,[480] en las que la base se incluye en la estructura de la propia obra.

Por su parte, Georges Vantongerloo realiza piezas similares con elementos prismáticos articulados en disposiciones asimétricas y dinámicas en piezas como *Construction de relations de volumes* (1921), *Construcción de volumen a partir de las relaciones de un cuadrado inscrito en un círculo y circunscrito por él* (1924); o en *Relación de volúmenes emanados de un cono* (1927) donde define un espacio vacío interno. En piezas más livianas desde el punto de vista de la masa, como *Escultura en el espacio:* $y = ax^3 - bx^3$ (1935), un plinto horizontal se halla adosado al elemento prismático rectangular vertical que constituye el eje central de la obra, de manera que se configura como base y como elemento constitutivo de la escultura al mismo tiempo, repitiéndose, además, en el resto de la estructura. En sus composiciones de volúmenes geométricos, como ha señalado Serge Lemoine: «…le socle est complètement intégré, la Sculpture se livrant d'elle même dans l'espace.»[481]



Georges Vantongerloo, *Escultura en el espacio:* $y = ax^3 - bx^3$ (1935)

[479] Laszlo Moholy-Nagy emplea en *Escultura de plexiglás y varilla cromada* (1946), un material transparente para configurar dos planos curvos que se insertan en varillas cromadas y plegadas. Los planos de plexiglás parecen flotar sostenidos por las varillas que funcionan como soporte de las masas traslúcidas y como escultura ellas mismas. «…a medida que la forma suspendida daba vueltas, iba creando un volumen virtual de luz reflejada o simplemente vibraba a medida que se movía el aire circundante.» Sibyl Moholy Nagy, *Moholy Nagy: experiment in totality*, New York, 1950, p. 205. Citado en READ, Herbert, *La escultura moderna*. Barcelona, Ediciones destino, 1994, p. 106.

[480] Cfr. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 24-25.

[481] «…el zócalo está totalmente integrado, la escultura se entrega ella misma en el espacio.» LEMOINE, Serge, et al., «Cadre et Socle dans l'art constructif», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.,* p. 70.

II.2.1.2. Inversión como ausencia de relación con el suelo

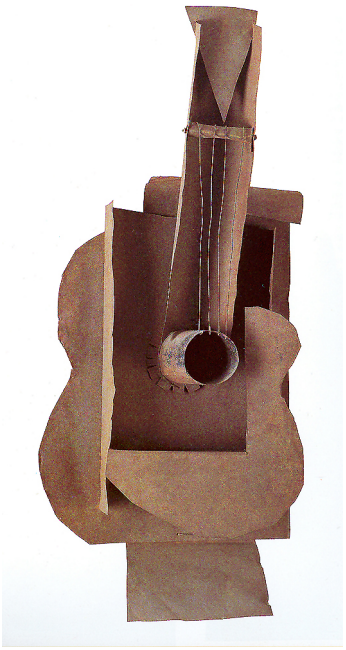
Junto a esta escultura que no prescinde del soporte convencional o basamento externo se afirma una escultura que prescindiendo de él adopta soportes no convencionales, los cuales manifiestan asimismo una dislocación del lugar, es decir, una inversión espacial que implica una ausencia de relación con el suelo. Para ello la escultura se expande por el interior arquitectónico y lo configura como soporte, obviando la tradicional orientación vertical sobre el plano horizontal del suelo o del basamento externo. La disociación clásica del sistema escultura-basamento es llevada, por tanto, a sus extremos, y el suelo desaparece como lugar prioritario de ubicación y asentamiento y, en consecuencia, el basamento tradicional externo.

Veamos a continuación cómo esta inversión del plano horizontal o del plano del suelo ofrece varias posibilidades espaciales para la escultura: la fijación sobre las paredes, sobre el techo, y en sus espacios intermedios, es decir, entre techo y pared o entre pared y suelo.

II.2.1.2.1. La inversión sobre las paredes

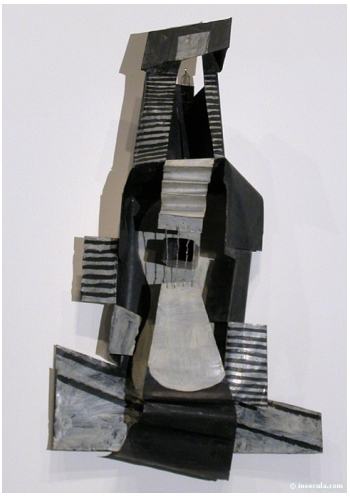
Las construcciones realizadas por Pablo Picasso en las primeras décadas del siglo XX marcan un punto de inflexión para esta nueva ordenación del espacio escultórico. En 1912, realiza *Guitarra* en chapa recortada y alambre. Se trata de un objeto construido que, como el objeto real al que hace referencia, no tiene una orientación espacial específica, ni vertical ni horizontal, al carecer de base que la sostenga en una posición determinada. Esta pieza está pensada para ser colgada sobre la pared, o apoyada sobre cualquier otro objeto como una guitarra real. Se plantea así, una ambigüedad que repercute en la definición de su género artístico: ¿se trata de un relieve cuyo origen entronca con el plano pictórico bidimensional o se trata de una escultura autónoma? En nuestra opinión, es su interpretación como escultura sin basamento, y su adopción del plano vertical como soporte lo que determina su trascendencia para el arte, dado que esta dislocación de la orientación espacial corre pareja al cuestionamiento de los principios clásicos establecidos, desde la superación del sujeto como eje central de todo lo existente, a la abolición del eje vertical sobre el suelo como principio rector del orden antropométrico. No obstante, hemos de hacer algunas puntualizaciones sobre esta contribución fundamental de Picasso.

Pese a su inversión respecto al plano horizontal, la idea de base permanece latente en esta pieza dado que existe una chapa cuadrada en la zona inferior que nos remite a la peana o base, aunque no se configura de manera que pueda desempeñar su función de sostén. Este elemento-base aparecerá en una versión de papel formando parte de una composición con otros elementos de *collage,* en *Guitarra y Botella* (1913),[482] donde se configura como un plano curvo sostenido por un cubo que representa una mesa. Esta base se hace aún más explícita en la *Guitarra* de 1924 (chapa pintada y alambre), donde la parte inferior de la obra simboliza la necesidad de sustentación, es decir, la idea de base, a través de una chapa ondulada cruzada por otra en horizontal, que representan el mantel y la mesa. Se trata pues de figuraciones de objetos cotidianos que semánticamente representan la base, con lo cual estas piezas entroncan con el uso del objeto o la representación del objeto como basamento, en este caso como base interna de la escultura.



Pablo Picasso, *Guitarra* (1912)

A diferencia de Picasso que emplea como referentes objetos cotidianos, Vladimir Evgrafovitch Tatlin realiza casi al mismo tiempo, en 1913, las primeras construcciones rusas no objetivas y no utilitarias.[483] Sus experimentaciones plásticas darán lugar a estructuras-esculturas con bases que difieren de las de los constructivistas anteriores. Con él se inicia un tipo de asentamiento que desembocará en otra línea de bases constructivas: las construcciones suspendidas o esculturas sin base convencional. Tatlin parte de materiales y objetos sin elaborar, le interesan las interrelaciones y cualidades plásticas inherentes de los materiales reales, del hierro, madera, cristal,... que coloca o compone en el espacio real sin intención representativa dado que para él, el espacio es lo fundamental.[484]



Pablo Picasso, *Guitarra* (1924)

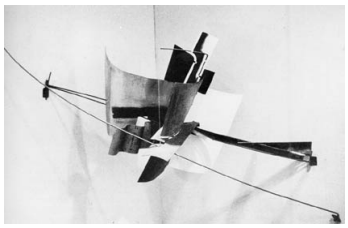
Tatlin inicia sus investigaciones con los relieves pictóricos, como *Relieve pictórico perteneciente a I. A. Punin* o *Relieve pictórico propiedad de A. A. Ekster*, ambos de 1913-14, que permanecen dentro del formato del marco del cuadro. Pero más tarde, los diversos elementos de sus construcciones se despliegan progresivamente hacia las tres dimensiones, como en *Selección de materiales: Hierro, estuco, cristal, asfalto* (1914) y *Selección de materiales: Contrarrelieve* (1916), produciendo una relación más activa con el espacio circundante y liberando sus construcciones en relieve del marco pictórico y del soporte plano bidimensional.[485] Según

[482] Cfr. SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 58-59.

[483] Cfr. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 7; y READ, Herbert, *op. cit.,* p. 90.

[484] Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 13.

[485] La fuente de inspiración de estas construcciones tridimensionales se hallaba en los iconos rusos, según ha comentado el mismo Tatlin. Looder, señala en concreto, el marco ceremonial, como el aspecto que pudo haber influido en Tatlin en su progreso hacia las construcciones tridimensionales mediante la combinación de materiales, ya que estaban compuestos de metales valiosos e incrustado de piedras preciosas. Pero esta introducción de objetos y materiales reales en la obra artística se realizó con anterioridad en el *collage* cubista y posteriormente, al introducir el espacio real, desembocarán en los relieves, contrarrelieves y construcciones exentas. Esta fase consistente en la combinación de materiales en tres dimensiones concluye entre 1920 y 1921, cuando comienzan a aparecer en su obra como en las de otros constructivistas, la dimensión utilitaria o fase de «trabajo de laboratorio». Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, pp. 7, 12-13.



Vladimir Tatlin, *Contrarrelieve de esquina* (1914-15)



Naum Gabo, *Cabeza de mujer* (1916-17, Celuloide y metal)



Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina* (1915 - reconstrucción 1989)

Christina Lodder, Tatlin adoptó el término «contrarrelieve» (*kontr-rel'ef*) después de la exposición de 1914, con el que pretendía subrayar la expansión de los elementos componentes hacia el espacio real. Estas construcciones de Tatlin realizadas entre 1914-15 y 1918 requieren, no obstante, de un soporte sólido: el muro o la esquina.

El *Relieve central* parece presentar según se observa en las fotografías conservadas, una relación con el espacio angular mucho más simple que *Contrarrelieve de esquina* (1914-15). En este último las piezas metálicas son fijadas mediante dos soportes curvados, uno de metal grueso y el otro de alambre, formando líneas cruzadas que sostienen la construcción entre las dos paredes de esquina.[486] En este sentido, piezas como *Cabeza de mujer* (1916-17, Celuloide y metal) de Naum Gabo o *La femme à la mantille* (1915) de Henri Laurens se presentaban también como construcciones en esquina, tres y dos planos respectivamente, de metal o madera, constituyen la base de sustentación de toda la estructura planimétrica que se configura como una especie de marco para las figuras, es decir, que actúan como fondo y sostenedor de la figura. De esta manera, los planos en esquina reflejan la inversión espacial del basamento, del plano horizontal al vertical aunque, a diferencia de Tatlin, en el interior mismo de la obra.[487] Pero además y, en contraposición a los anteriores, la inversión que Tatlin practica procede de una dislocación de los elementos plásticos, respecto al plano bidimensional (el muro), lo que le permite ir más allá y situar la escultura libre de su soporte quedando en suspensión casi total en el espacio. Así, en *Relieve de esquina* (1915 -reconstrucción 1989-, hierro, madera, alambre de acero, cuerda), varios planos se hallan suspendidos en el espacio insertados en seis cables de acero que se enganchan alineados en un lado de la pared, y se unen a otro cable tensado que, a su vez, se fija en el lado opuesto a la misma.

En resumen, estas construcciones se sitúan entre las paredes que forman la esquina, sujetas mediante barras metálicas y cables tensados. Estas alteraciones de la forma del soporte implican asimismo las de su función dado que permiten que las piezas así montadas parezcan mantenerse libremente en el espacio, aunque dicha liberación respecto al muro es ficticia más que real.[488] El espacio angular funciona como soporte físico de

[486] Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 15.

[487] Cfr. MÉNIER, Mady, «Henri Laurens, le Cubisme, le socle, le cadre», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Dijon, Université de Bourgogne, 1987, p. 54-57.

[488] «Cada relieve en esquina (fig. 41) se organiza abiertamente en relación con la unión de dos muros planos de los que Tatlin se sirve para obtener físicamente la obra. A diferencia de la base pedestal de *Desarrollo de una Botella*, esta componente arquitectónica -la esquina- forma parte del espacio real de la estancia en que los contrarrelieves se exponen. Si la función del pedestal de Boccioni consiste en poner entre paréntesis el objeto escultórico dentro del espacio natural, declarando que su verdadero ambiente es en cierto modo diferente del mundo aleatoriamente organizado de mesas, sillas y ventanas, en Tatlin la función de la esquina es la de insistir en que el relieve que sostiene es una continuación del espacio del mundo y dependiente de él para su significado.» KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, «Arte Contemporáneo 9», Madrid, Akal, 2002, pp. 63-64.

la pieza y los planos que la conforman como elementos constitutivos de la escultura y adicionales de fondo. En definitiva, los contrarrelieves, en cuanto objetos escultóricos, encarnan la inversión del basamento externo o del suelo, es decir, del plano horizontal hacia el vertical con la consiguiente dislocación total del espacio de la escultura.



El Lissitzky, *Espacio «Proun»* (1923)

En esta línea emprendida por Tatlin se desarrollarán investigaciones paralelas que llevarán al desbordamiento de los límites de la escultura en cuanto objeto concreto, para expandirse al conjunto del espacio, lo cual conlleva la dislocación tanto del espacio como de los géneros artísticos tradicionales. Así, por ejemplo, El Lissitzky construye su *Espacio «Proun»* (1923)[489] para una exposición en Berlín, donde despliega un ambiente o entorno arquitectónico para su obra que forma parte de la obra misma. En una pequeña habitación distribuye sus relieves en madera coloreados sobre las paredes reafirmando los ángulos como espacio plástico mediante piezas que continúan en las esquinas: «The painter's canvas was too limited for me… and I created the Proun as interchange station between painting and architecture.»,[490] donde el fondo del muro constituye parte activa de la obra. Se inicia así una fusión entre los géneros artísticos que implica la ausencia de límites entre ellos y que tendrá una consecuencia fundamental para la escultura: la supresión del basamento externo tradicional.

II.2.1.2.2. Escultura suspendida o la inversión sobre el techo

Esta dislocación del lugar (o inversión del espacio) en la relación escultura/basamento se manifiesta asimismo en la adopción del techo como soporte. El plano horizontal se sitúa invertido sobre la pieza escultórica, como si se hubiera girado 180º; y tanto si la pieza está suspendida como si se halla en continuidad con el plano del techo, el soporte se visualiza arriba y la escultura debajo. No obstante, la escultura suspendida conserva su orientación espacial convencional



Aleksandr Rodchenko, *Objeto espacial/Construcción espacial* (1920-1921)

[489] El término *«Proun»* significa «Fundación de Formas Nuevas en el Arte».

[490] «El lienzo del pintor era demasiado limitado para mí [...] y creé el Proun como un estadio intermedio entre la pintura y la arquitectura.» LISSITSKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: life, letters, texts*, London, 1983, p. 325; citado en LEMOINE, Serge, et al., «Cadre et Socle dans l'art constructif», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.*, p. 102.

respecto al suelo, mientras que la escultura adherida se percibe ella misma invertida, con el «suelo» en el techo.

La suspensión mediante cables, o cualquier otro sistema semejante, significa la eliminación o negación tanto del basamento convencional como de la base interna, y en la escultura de principios del siglo XX es fruto de una tendencia hacia la ingravidez y su interés patente por aligerar el peso físico y la masa.

Aleksandr Rodchenko partirá de la línea emprendida por Tatlin dando un paso más hacia la inmersión en el espacio real evitando la referencia arquitectónica que implicaban las paredes en los contrarrelieves, y realizará obras totalmente exentas.[491] Las construcciones suspendidas tituladas *Objeto espacial* y *Construcción espacial* (1920-1921) fueron exhibidas en la tercera exposición de la OBMOKhU en Moscú (1921) donde estaban colgadas del techo mediante un cable de acero central. Las formas geométricas básicas de estas estructuras tridimensionales eran el triángulo, el hexágono, el cuadrado, el círculo y la elipse. Son construcciones que experimentan con la geometría euclidiana y con el potencial espacial de la línea. El método constructivo consistía en recortar las formas geométricas concéntricas a partir de una sola pieza plana de contrachapado, que situadas unas dentro de otras fueron giradas para conseguir una composición tridimensional que se mantenía mediante el uso de alambre. Estas piezas poseían un dinamismo propio que, además, era incrementado por el movimiento de la pieza colgada y las cualidades reflectantes de las superficies que habían sido plateadas para imitar metal.[492] Estas construcciones que podían plegarse y desplegarse, definían estructuras vacías de escasa cualidad volumétrica y poco peso, lo cual unido a la sustitución del basamento por la fijación en suspensión mediante alambres prácticamente invisibles, contribuye a crear una sensación visual de ingravidez que define la obra como flotando en el espacio sin ataduras.[493] Así, con este mínimo soporte fijado al techo, estas construcciones se convierten en esculturas casi autosostenidas e independientes.

En este mismo sentido trabaja también Gustav Klutsis, el cual emplea en sus estructuras espaciales el principio de suspensión, colgándolas por finos alambres y eludiendo la sustentación tradicional. Tal es el caso de las piezas tituladas genéricamente *Construcción tridimensional* (1920-21) que consisten en estructuras de elementos lineales rectangulares o radiales encajados unos dentro de otros, por lo que puede observarse en las fotografías conservadas.[494]

En ambos casos el plano horizontal del basamento, es decir, «el suelo» ha sido sustituido por el plano del techo, invirtiendo la relación espacial clásica escultura-basamento. El punto de anclaje de cada pieza queda visualmente minimizado aunque no oculto, frente a la presencia predominante de la escultura. Desaparecido

---

[491] Nikolai Tarabukin menciona en un escrito de 1922 que Tatlin creó un «contrarrelieve central» después de los «contrarrelieves de esquina», que presentaba una relación más activa con el entorno, ya que rompía con el plano y con la pared y podía verse desde diversas posiciones. Christina Looder sugiere que podría tratarse de un relieve exento de pie o suspendido, pero no existe confirmación fotográfica, también sugiere que podría tratarse del «relieve central» de 1914-15, ya que esta obra pudo haber estado fijada a una esquina convexa de una pared permitiendo así diferentes ángulos de visión de unos 250 grados, en oposición a la más limitada extensión del punto de vista para el contrarrelieve de esquina, Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, pp. 267-68 y nota 45.

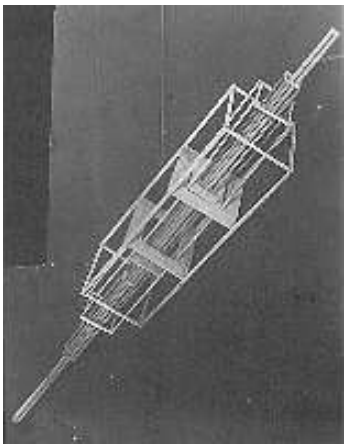
[492] Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, pp. 25-26.

[493] En este sentido Hans Joachim Albrecht señala: «En el momento de la percepción completamos cada uno de los aros en el sentido de su rotación imaginable a fin de formar esferas que a modo de envolturas rodean un centro o parecen partir de él. De este modo, con muy poco gasto de material, Rodschenko consigue una representación volumétrica definida y de notable extensión. Este efecto resulta reforzado por la suspensión de las construcciones. Al flotar, sugieren un estado que existe totalmente libre en el espacio aéreo.» ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 116-117.

[494] Cfr. LODDER, Christina, *op. cit.*, p. 43.

todo elemento inferior sustentante, la pieza parece autosostenerse flotando reforzada por la impresión de ligereza que proporciona la estructura total liberada del peso y de la masa, tanto de la escultura como de su sistema de soporte.

En el desarrollo de la escultura en suspensión se halla también el pensamiento de László Moholy-Nagy,[495] que en 1929 habló de «plástica flotante», la cual define como «…un volumen configurado, pero casi absoluto, un volumen en sí».[496] Su idea de flotación parte de los estudios de equilibrio que desarrolla en la Bauhaus, como *Toma Grote* (1924), fundada en los pesos específicos de diferentes tipos de madera. Con esta pieza «…la sculpture tient complètement en équilibre sur un point»,[497] lo que en cierto modo rememora las flotaciones virtuales de Constantin Brancusi logradas con bases-discos reflectantes. Pero Moholy-Nagy prescindirá de toda base interna para realizar en su línea constructiva estructuras colgantes, como *Estudio de equilibrio* (curso preliminar en la Bauhaus), donde el interés se centra en conseguir el equilibrio mediante la distribución de las masas, obviando la forma de soporte: «Dans l'élimination impitoyable de tout centimètre cube n'ayant pas de rôle formel, le socle était le premier élément menacé.», señala Serge Lemoine, y añade en relación con esta pieza: «[…] l'œuvre est complètement libre dans l'espace.»,[498] aunque realmente estuviera suspendida mediante un cable casi invisible.

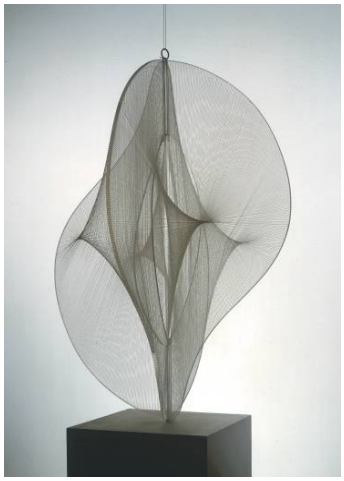


Gustav Klutsis, *Construcción tridimensional* (1920-21)



Ernst Barlach, *El Ángel enlutado* (1927)

Frente a esta flotación aérea y ligera, *El Ángel enlutado* o *Monumento a los muertos en la Primera Guerra Mundial* (1927) de Ernst Barlach presenta una suspensión pesada influido tanto por el dispositivo técnico empleado, como por su propia configuración material. Concebido como tradicional monumento conmemorativo se encuentra colgado del techo mediante dos anclajes y varillas de hierro en la *Antoniterkirche* de Colonia desde 1952, donde a causa de su rotundidez volumétrica da muestra de una gran pesadez amenazante.[499] La idea de bloque compacto y la simplificación geométrica de lo real figurativo que rige esta obra se aleja de la concepción espacial abierta y no representativa del constructivismo, pese a llegar a una solución de soporte similar. Dicha pieza no es fruto de una investigación sobre las relaciones escultura-espacio como la escultura constructivista sino de coherencia semántica.



Naum Gabo, *Linear Construction Nº 2* (1970-1)

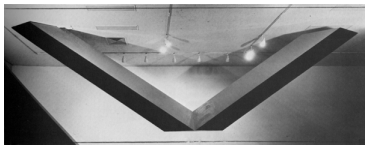
[495] Moholy-Nagy entró en la Bauhaus en 1923 donde dirigió el curso preliminar en asociación con Josef Albers durante cinco años. Se centra en la experiencia directa del espacio: la estructuración de las formas según relaciones espaciales definidas mediante tensiones y fuerzas invisibles. Esto le llevó a la escultura móvil y a disolver el volumen sólido.

[496] Laszlo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Kupferberg, Maguncia, 1968, p. 152. Citado en ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 128.

[497] «…la escultura permanece completamente en equilibrio sobre un punto», MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1929, citado por LEMOINE, Serge, et al., *op. cit.*, p. 79.

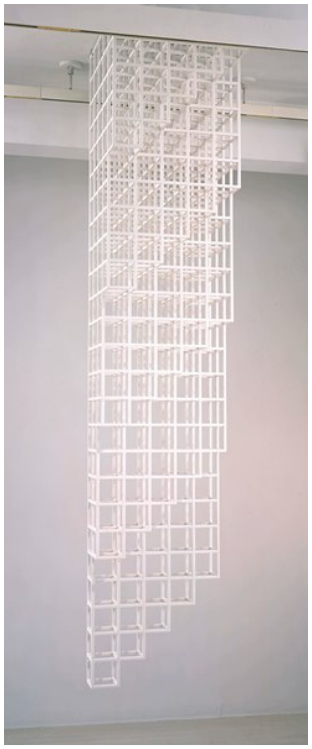
[498] «Con la eliminación despiadada de cada centímetro cúbico que no tuviera un papel formal, el zócalo era el primer elemento amenazado. […] la obra está completamente libre en el espacio.» LEMOINE, Serge, et al., *op. cit.*, p. 80.

[499] ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 129.



Robert Grosvenor, *Transoxiana* (1965)

Paradójicamente y a diferencia de los anteriores, Naum Gabo rara vez prescindió totalmente de la referencia del plano horizontal que la base o el suelo proporcionan, con objeto de procurar una orientación espacial determinada, tanto a la escultura como al espectador que la contempla.[500] En piezas como *Construction in Space* (1953) y *Linear Construction Nº 2* (1970-1), empleó como plano referencial del suelo un plinto de plástico negro a modo de base interna, mientras la escultura cuelga suspendida desde arriba con un alambre fino aunque pegada a su base. Incluso en la obra *Construction Suspended in Space* (1953) para el Museo de Baltimore, una construcción ideada para ser suspendida en el aire a gran altura, empleó una escalera circular envolvente como punto de referencia visual: «Some fixed point nearby helps to give any air-bound sculpture a sense of proximity and relatedness, which defines the difference between something hovering in space and limply hanging.»[501]



Sol Lewitt, *Hanging Structure 24 D* (1991)

Estos ensayos de la vanguardia histórica establecieron los mecanismos elementales de inversión que liberaban la escultura de su base, y fueron continuados posteriormente por escultores como Alexander Calder o Robert Grosvenor. Uno de los objetivos prioritarios de Calder junto a la investigación del movimiento fue la suspensión de la escultura. Sobre la pieza *Univers* (1931, alambre de hierro y madera) dijo: «Ce que j'aurais aimé réussir c'est la suspension d'une sphère sans aucun support mais je n'ai pas pu y parvenir»,[502] lo cual más tarde le condujo a la escultura móvil (a la cuarta dimensión de la escultura), y a la eliminación del basamento. A partir de 1933 crea piezas de equilibrio inestable: los *mobiles* suspendidos en el espacio y sujetos al techo por cables de acero poco visibles que sugieren una sensación de flotación, de ausencia de soporte físico que si existe en realidad aunque invertido: el techo encima de la pieza. Pero, además, estas piezas requieren un doble sistema de soporte ya que la estructura metálica que permite la libre configuración de las chapas en movimiento es parte de la obra y, al mismo tiempo, desempeña la función de sostén de dichas chapas.

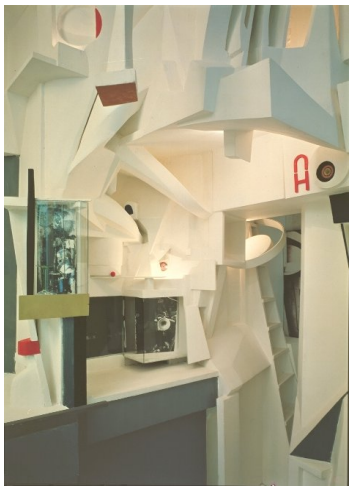
Fijadas al techo se sitúan asimismo algunas piezas de Robert Grosvenor como *Transoxiana* (1965) que consiste en dos

[500] En este sentido Jack Burnham comenta: «Though intent on freeing his works from the ground plane, the Constructivist sculptor usually refrained from simple suspending his constructions from an overhead wire. He found that, even poised in the air, a work needed one or more visual points of reference. This was necessitated by the viewer's desire for spatial orientation. Yet few suspended sculptures, until this decade, have been designed for specific spaces or positioned for a given architectural context. However, for gallery sculpture, the early Constructivists discovered that a work held barely off the ground (by one or two inches) seemed much more airbound and aloft than one suspended quite isolated thirty feet in the air.» [«A pesar del intento de liberar sus obras del plano del suelo, el escultor constructivista [Naum Gabo] normalmente se abstiene de suspender simplemente sus construcciones de un alambre. Se dio cuenta de que, incluso suspendida en el aire, una obra necesitaba uno o más puntos de referencia visual. Esto era necesario para satisfacer el deseo de orientación espacial del espectador. Con todo pocas esculturas suspendidas, hasta esta década, han sido diseñadas para espacios específicos o situadas en un contexto arquitectónico dado. Sin embargo, para la escultura de galería, los primeros constructivistas descubrieron que una obra mantenida a escasa distancia del suelo (una o dos pulgadas) parecía mucho más aérea y en vuelo que una completamente aislada suspendida a treinta pies en el aire.»], BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 36

[501] «Un punto fijo cercano ayuda a dar a cualquier escultura en el aire una sensación de proximidad y conexión que define la diferencia entre algo flotando en el espacio y algo colgando lánguidamente.» BURNHAM, Jack. *op. cit.*, p. 37

[502] «Lo que me hubiese gustado lograr es la suspensión de una esfera sin ningún soporte pero no he podido conseguirlo» CALDER, Alexander, *Calder*, Paris, 1971. citado en LEMOINE, Serge, et al., *op. cit.*, p. 89.

planos en forma de uve que parten del techo y cuyo vértice se acerca deliberadamente al suelo separados por escasos centímetros, lo que provoca una gran tensión visual.[503] O también algunas piezas de Sol Lewitt, como *Inverted spirding tower* (1987) o *Hanging Structure 24 D* (1991), adheridas al plano del techo, el cual funciona como superficie-base de una torre o estructura invertida. Mediante este tipo de inversión se destruye tanto la base como la orientación del espectador.



Kurt Schwitters, *MERZbau* (1918-1935) Hannover. Reconstruccion 1980 - 1983

II.2.1.2.3. Espacio total como soporte

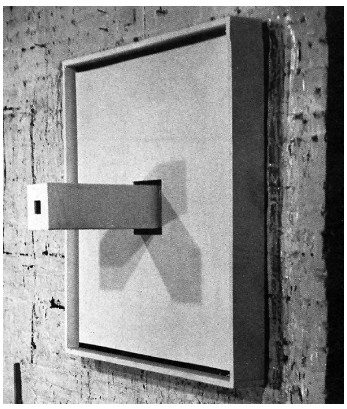
Junto a las alteraciones espaciales anteriores centradas en el objeto escultórico concreto se desarrollarán investigaciones paralelas que desembocarán en el desbordamiento de los límites de la escultura para expandirse al conjunto del espacio, lo cual conlleva una dislocación tanto del espacio como de los géneros artísticos tradicionales. Y así en la línea iniciada por El Lissitzky, Kurt Schwitters des-estructura el espacio arquitectónico al convertir su casa de Hannover en un entorno o ambiente que denomina *MERZbau* o *MERZ* desde 1918 a 1935, con el que ocupa dos pisos en altura y el sótano. El concepto de base al igual que el de escultura se amplía. La escultura se expande en el espacio liberándose del estrecho marco que el basamento le imponía, al extenderse por el interior arquitectónico interviniendo y modificando paredes, techos y suelos para crear nuevos espacios de carácter irracional. De esta manera Kurt Schwitters trasciende el basamento externo de la escultura, incluyendo el espacio total como soporte físico. Situaciones similares pueden observarse en las *Exposiciones internacionales del surrealismo* (Duchamp), donde se desarrolla una ocupación total del espacio; así como en la concepción ambiental que Brancusi crea en su propio taller, donde distribuye los espacios positivos y negativos con una intención compositiva, lo que conduce a una de las primeras manifestaciones de la «Instalación».



Richard Lippold, *Variación dentro de una esfera nº 10: el Sol* (1954-56)

Desaparecidos los límites entre los géneros artísticos tradicionales, la escultura de la segunda mitad del siglo XX se expande a la totalidad del espacio, generalizándose el uso de soportes alternativos al basamento convencional externo.

En *Variación dentro de una esfera nº 10: el Sol* (1954-56), Richard Lippold suspende en el espacio una construcción de



Sol LeWitt, *Wall Structure, White* (1962)

[503] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 43.

material transparente configurada por una masa radial de cables que es sujeta con alambres tensados poco visibles a las paredes, al techo y al suelo de una sala del Metropolitan Museum de Nueva York. La sala en su totalidad se convierte en soporte de la pieza suspendida.[504]



Donald Judd, *Untitled* (1969)

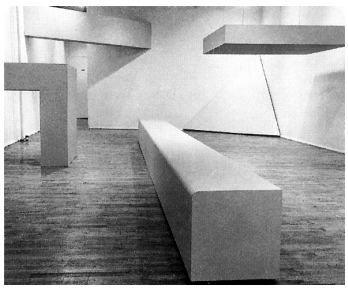
Por su parte los objetos del minimalismo[505] proyectados para determinados espacios arquitectónicos (en salas de exposición) serán situados sin basamento, sobre el suelo, sobre las paredes o apoyados en ellas, y colgados del techo (Sol LeWitt, Donald Judd, y Robert Morris, entre otros), desarrollando un concepto ambiental en el que aparece implicado todo el interior arquitectónico. Estas construcciones espaciales definen un espacio homogéneo, sin establecer prioridades de ubicación.

Las piezas de pared o de techo reafirman la inversión espacial practicada por la vanguardia, al evitar la disposición sobre el suelo. Sobre la pared situará Sol LeWitt (1928) sus estructuras de los primeros años de la década de los sesenta, consistentes en cajas o prismas sobre planos cuadrados o incrustados en ellos, a modo de cuadro pero también de base interna, como son, por ejemplo, *Wall Structure, White* (1962), *Wall Structure, Black* (1962) o *Wall Structure* (1963). Algunas de estas piezas de pared presentan agujeros o espacios vacíos en franjas cuando no son totalmente abiertas, que muestran su espacio interior o invitan al espectador a asomarse a un espacio parcialmente oculto, como *Cube with random holes containing an object -Sculpture by Grace Wapner-* (1964) o *Wall Structure in nine parts, each containing a work of art by other artists* (1963).



Dan Flavin, *«Monumento» para V. Tatlin* (1964)

Asimismo, Donald Judd realiza numerosas piezas donde emplea la pared como soporte: son los apilamientos de cajas verticales y las progresiones. En su búsqueda de la totalidad de la obra, emplea un procedimiento similar a Brancusi mediante la repetición modular de unidades idénticas e intercambiables. En estas piezas sin título (*Untitled*, 1968) la secuencia o seriación de paralelepípedos superpuestos en vertical muestra la idea de prolongación hasta el infinito, al igual que la *Columna sin fin*. Las cajas sobresalen de la pared, y aunque ésta, el suelo y el techo pueden contemplarse como parte de la experiencia escultórica, como señala Suzi Gablik,[506] para Judd la pared no desempeña un papel activo en la obra, es sólo soporte de los diferentes elementos: «The wall goes through the piece and that's all.»[507]



Robert Morris, *Instalación* (1964), Green Gallery

[504] Cfr. ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 129, y BURNHAM, Jack. *op. cit.*, p. 40.

[505] Richard Wollheim formuló el término *minimal* en 1965 para caracterizar a artistas como Duchamp o Warhol, que estaban realizando obras con «un contenido artístico 'mínimo'», pero finalmente fue adoptado para caracterizar a un grupo de artistas y sus obras con una serie de características comunes. La exposición *Primary Structures*, que se inaugura en el Jewish Museum de Nueva York en 1966 define internacionalmente la existencia de la escultura minimal. Cfr. BOUREL, Michel, «Arte minimal, estructuras primarias y objetos específicos», en AA. VV., *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, pp. 146-149.

[506] GABLIK, Suzi, «Minimalismo», pp. 201-209, en STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, «Alianza Forma» 53, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 207.

[507] «La pared atraviesa la pieza y eso es todo.» JUDD, Don, «Don Judd: An Interview with John Coplans» en COPLANS, John, *Don Judd*, Pasadena, Calif., Pasadena Art Museum, 1971, p. 36. Citado en COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997, p. 38.

Por su parte, Dan Flavin adosa sus tubos fluorescentes a la pared a partir de 1963. Frances Colpitt sugiere la posibilidad de contemplar las cajas de los tubos fluorescentes como soporte-base del tubo: «…the metal housing could possibly be construed as a surrogate base»,[508] pero una vez iluminados los tubos sus soportes son apenas visibles, con lo que parecen carecer de importancia en estas obras. *The Nominal Three - To William of Ockham (*1963) se funda en una progresión sencilla: 1 + [1+1] + [1+1+1][509] y, en *«Monumento» para V. Tatlin* (1966-69), los fluorescentes adquieren la forma de una torre. Flavin sitúa sus tubos en configuraciones diferentes ocupando la totalidad del espacio arquitectónico, paredes, esquinas o suelo.

También las planchas (tablones de madera pintados con resina y pulidos) de John McCracken usan la pared como apoyo para poder permanecer verticalmente. «Esa forma de exponerlos –señala Michael Röper- hace de los *planks* una suerte de eslabón entre la pared y el suelo.»,[510] y, en consecuencia, entre pintura y escultura.

La adopción del techo como soporte permitió a la escultura de vanguardia su suspensión en el aire y su liberación respecto a la fuerza de gravedad a la que tradicionalmente se hallaba supeditada, y que le imponía un basamento sujeto al suelo. Esta disposición será adoptaba asimismo por la escultura posterior de manera sistemática. Incluso en el ámbito del minimal donde tal inversión espacial no es corriente, podemos destacar la obra *Cloud* (*Nube*) de Robert Morris, una plataforma paralelepípeda colgada del techo que formaba parte de una instalación en la *Green Gallery* de Nueva York en 1964, junto a otras piezas que aparecían sobre el suelo o apoyadas en la pared, sin basamento alguno. Estas piezas modifican fuertemente el espacio arquitectónico, distorsionándolo y dislocándolo mientras lo ocupan totalmente. Podría hablarse, por tanto, de una inversión de los espacios racionalizados de la escultura. No obstante, y como señala Colpitt, la mayoría de los Minimalistas, prefieren equilibrio y quietud sedentaria,[511] lo que implica su preferencia por la disposición de la escultura sobre el suelo sin basamento externo, tal como lo expresaron algunos de ellos, como Robert Morris en relación con sus objeciones al relieve.[512]

Aunque la escultura sobre el suelo, constituye el grueso de este capítulo, y de ella trataremos a continuación, veamos para concluir este apartado otros mecanismos de inversión alternativos al soporte objetual.

---

[508] «…la caja de metal podría interpretarse posiblemente como un sucedáneo de base», COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 38.

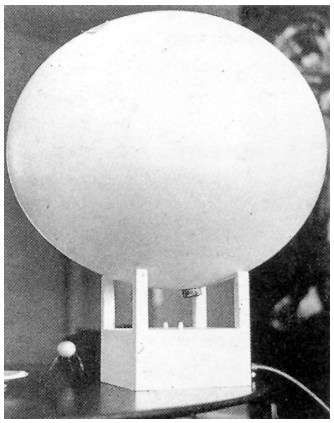
[509] BOCHNER, Mel «Arte en serie, sistemas, solipsismos», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 84-85.

[510] RÖPER, Michael, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 176.

[511] COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 39.

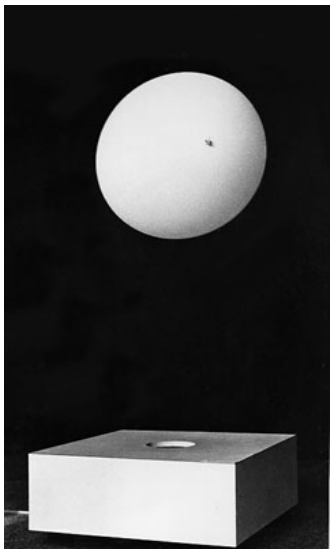
[512] «El relieve siempre ha sido aceptado como un modo viable. Sin embargo, hoy en día no puede tomarse como legítimo. La naturaleza autónoma y literal de la escultura exige que tenga su propio espacio, igualmente literal, y no una superficie que comparte con la pintura. Además, un objeto colgado de la pared no se enfrenta a la gravedad, simplemente la resiste con timidez. Una de las condiciones para conocer un objeto nos viene nada por la sensación de la fuerza de gravedad que actúa sobre él en un espacio real. Es decir, espacio con tres coordenadas, no con dos. Es el plano [del suelo] y no la pared el soporte necesario para la máxima conciencia del objeto. Otra de las objeciones al relieve es la limitación del número de visiones posibles que vienen impuestas por la pared, además de las constantes de arriba, abajo, derecha e izquierda.» MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 51 [«Notes on sculpture», Parte I, Publicado en *Artforum*, febrero 1966].

II.2.1.2.4. Escultura flotante: la negación del soporte



Piero Manzoni, *Scultura nello spazio* (1960)

Los ensayos de la vanguardia histórica habían establecido ya una serie de mecanismos de inversión que negaban la relación de la escultura con el suelo, con el basamento convencional y la base interna, mecanismos que como hemos visto continúan desarrollándose en la escultura de la segunda mitad del siglo XX. Pero, las investigaciones no se detienen en este punto y prosiguen con la finalidad de lograr una independencia total de la escultura, es decir, de liberar las obras de todo contacto físico,[513] lo cual se traduce incluso en una ruptura sistémica con la vertical y la horizontal terrestres. Para ello la escultura emplea nuevos dispositivos de flotación que serán fruto de la aplicación de un procedimiento de naturaleza física, tales como chorros de aire o campos electromagnéticos, como alternativa a la fijación mediante soportes objetuales (mediante cables o puntos de contacto mínimos) que eran resultado de una investigación puramente formal y estructural. Estos nuevos dispositivos actúan, además, como elementos intermediarios, dado que la obra no puede prescindir en estos casos del basamento sobre el suelo o la base interna.



Hans Haacke, *Floating Sphere* (1966)

Así, Piero Manzoni en relación con sus esculturas neumáticas (*Cuerpos de aire*) que realiza hacia 1960 y en años posteriores, construye *Scultura nello spazio* (1960) donde evita todo soporte directo para la pieza afianzando su idea de escultura como contenedor portátil.[514] Una forma esférica se mantiene flotando en el espacio por la acción de un fuerte chorro de aire circular. El sistema empleado para ello no permite prescindir totalmente de una base que consiste en una caja de madera con cuatro listones en sus ángulos. Esta base sostiene el globo en estado de reposo y de ella sale a través de dos orificios el aire a presión que eleva y hace circular la esfera en suspensión.

También Hans Haacke, trabajó aproximadamente durante cuatro años con grandes globos meteorológicos sostenidos o equilibrados sobre potentes columnas de aire como en *Floating Sphere* (1966), o *Sphere in Oblique Air-Jet* (1967), donde el mecanismo de propulsión de aire permanece oculto por una base geométrica y a relativa distancia del objeto flotante.

[513] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 44 y ss.

[514] SAN MARTÍN, Fco. Javier, *Piero Manzoni*, «Arte hoy», Madrid, Nerea, 1998, p. 68.

Posteriormente perfeccionó el mecanismo de flotación logrando que el globo se mueva según una trayectoria específica sobre soportes o corrientes de aire casi imperceptibles.[515]

Otros mecanismos que permiten situar objetos en estado de autoequilibrio, libres de la gravedad, son las fuerzas magnéticas y eléctricas, como ya había indicado Moholy-Nagy que podían utilizarse para la realización de escultura flotante mientras realizaba sus investigaciones hacia la escultura móvil o cinética. Alberto Collie ha empleado estos campos electromagnéticos para situar objetos en flotación sin contacto con su base.[516] Ha diseñado discos de titanio (un metal no magnético que es repelido por el campo electromagnético) que parecen vibrar a cierta distancia de sus bases, suspendidos entre dos campos eléctricos, como en *Floatile Nº II* (1967).[517] De esta manera, Collie consigue aislar la pieza para que pueda ser vista en su totalidad.[518]

También Ives Klein investiga en este sentido aunque con medios menos sofisticados con objeto de liberar sus obras de todo contacto físico, específicamente en obras como *«Escultura» aerostática compuesta de mil y un globos azules* (1957) que se soltaron en el cielo.[519] Otros intentos similares de negación total del soporte mediante globos-esculturas fueron, por ejemplo, las exhibiciones nocturnas realizadas en Düsseldorf por Otto Piene y Heinz Mack (Grupo Zero) en 1960, los cuales soltaron a la deriva globos blancos llenos de gas que eran seguidos en el cielo por reflectores; o las almohadas plateadas flotantes de Andy Warhol rellenas de gas ligero, que fueron deshinchándose lentamente. Fueron producidas por la «Factory» para una exposición en Nueva York en mayo de 1966. Charles Frazier ha construido asimismo esculturas volantes autónomas: además de helicópteros escultóricos, cohetes y formas hinchadas, también una serie de aerodeslizadores con forma de *donuts*, que se mueven sobre el suelo en un cojín de aire de 16 pulgadas.[520]

---

[515] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 48. Otro peculiar sistema de soporte empleado por Hans Haacke que posibilita la escultura flotante en sus investigaciones sobre la gravedad es la suspensión sobre el agua: en *Floating Ice Ring* (1970-71), un anillo de hielo flota sobre el agua en un recipiente de plástico transparente. Suspendidas sobre el agua se sitúan asimismo las esculturas de Robert Grosvenor, destinadas a desplazamientos marítimos sobre soportes de estructura similar a las boyas.

[516] Estos campos electromagnéticos habían sido aplicados con anterioridad por el escultor Takis a escultura en movimiento aunque no se trata de escultura flotante sino con base. No obstante, estas construcciones cinéticas que él mismo denomina tele-magnéticas presentan ciertas cualidades flotantes. Se trata de piezas metálicas (electroimanes) unidas a alambres flexibles, a su vez sujetas a bases fijas. Dichas piezas permanecen erectas en el aire, atraídas por un imán pero sin tocarlo. La conexión o interrupción de la corriente eléctrica provoca un movimiento de atracción o repulsa en dirección del electroimán. Una pared o placa metálica sirven de base para el sistema. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 45.

[517] ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 129, y BURNHAM, Jack, *op. cit.*, pp. 45-46.

[518] En los primeros modelos Alberto Collie propone el disco como base, atado a la parte baja de la escultura por un hilo casi invisible. Posteriormente, la tecnología de sistemas de un laboratorio de Cambridge (Massachusetts) le permitió eliminar incluso este hilo. Según Burnham: «…the disk is subjected to another stronger magnetic field produced by an electromagnetic coil which keeps the piece within the field of the first, or levitating, coil. Any attempt to dislodge the disk relays a feedback signal which strengthened the magnetic field opposite the force pushing the disk out of equilibrium. Hence, the base has vanished altogether!» «...el disco es sometido a otro campo magnético más fuerte producido por un anillo electromagnético que mantiene la pieza dentro del campo del primer anillo, que está levitando. Cualquier intento de hacer caer el disco retransmite una señal de retroalimentación que refuerza el campo magnético contrario a la fuerza que empuja el disco a perder el equilibrio. Por tanto, ¡la base se ha desvanecido por completo!» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 46.

[519] Cfr. WATT, Alexander, «Paris Letter: Nouveaux Réalistes», *Art in America* 2, 1961, p. 108, citado en COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 35.

[520] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, pp. 47-48.

II.2.2. Basamento-escultura sobre el suelo

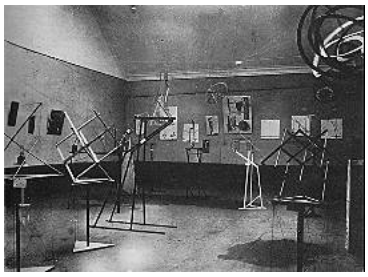
Si hasta el momento hemos abordado las alteraciones o trastorno de los elementos que constituyen el sistema escultura/basamento desde su ausencia de relación con el suelo, hemos de afrontar a continuación los principales dispositivos de inversión que tienen lugar entre escultura y basamento en relación con la pieza sobre el suelo.

La dislocación del lugar o inversión espacial que es fruto del intercambio de posiciones entre los dos elementos del sistema, acarreaba varios grados [o mecanismos de inversión] a nivel físico, que se traducen, en primer lugar, como escultura que ocupa el lugar del basamento; en segundo lugar, como basamento situado en el lugar de la escultura y finalmente, como identidad basamento = escultura, puesto que más allá de la mera unidad del sistema (escultura y basamento) que se da en los dos primeros casos, se produce una fusión de ambos elementos constitutivos que conlleva la desaparición aparente de uno de ellos. Estos mecanismos de inversión a nivel conceptual implican la subversión de los planteamientos del Clasicismo y la subsiguiente superación de la disociación estatua/basamento, es decir, del concepto clásico de obra escultórica.

II.2.2.1. La escultura en lugar del basamento: estrategia de integración estructural

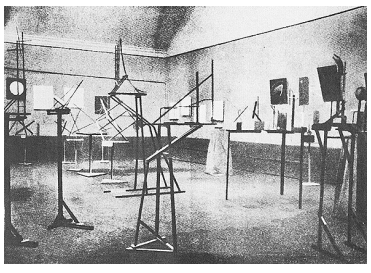
II.2.2.1.1. La inversión constructiva: estrategia de similitud morfosintáctica

El basamento convencional externo permanece en gran parte de la escultura del siglo XX ajeno a la escultura, en su función de sustentación y de elemento intermediario entre el espacio de la figura y el espacio real. No obstante, en otro amplio número de obras será sustituido por la escultura misma. La disposición de la escultura sobre el suelo ocupando el lugar tradicional del basamento constituye el primer mecanismo de inversión que se produce en el sistema escultura/basamento. Y es fruto del acercamiento del arte a la vida, como muestran las soluciones aportadas por el constructivismo ruso a la cuestión del asentamiento de la escultura, intentando alcanzar la fusión Arte/Vida.



Tercera exposición OBMOKhU, Moscú, mayo 1921

Destacan en este sentido las obras elaboradas en los Vkhutemas de Moscú (Talleres Superiores de arte y de tecnología) (mayo, 1921) bajo la dirección de V. Tatlin, A. Rodchenko y N. Gabo. En las obras presentes en la tercera exposición OBMOKhU (Sociedad de Artistas Jóvenes), podemos observar la inversión fundada en una integración de tipo estructural entre la base y la escultura situada encima,[521] que proporciona la unidad del sistema, y que es pareja a la integración del objeto artístico en lo real. A esta estrategia de inversión responden las construcciones metálicas abstractas de Vladimir y Georgii Stenberg cuyas bases consistían en frágiles basamentos soportados por puntales de madera y cables tensados situados desde el suelo.[522] Esta integración estructural se fundamenta en la alteración formal y funcional de los elementos sintácticos



Tercera exposición OBMOKhU, Moscú, mayo 1921

[521] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 34.

[522] «...Vladimir Stenberg había subrayado que estas construcciones estaban concebidas como investigaciones encaminadas a la realización de edificios reales. Tal consideración puede fundamentar el hecho de que los pedestales fueran diseñados como partes integrantes de las construcciones, continuando los intereses de la obra hasta la base y destacando el radical potencial de las nuevas formas.» LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 71.



Vladimir y Georgii Stenberg, *Appareillage spatial, KPS4*, 1919/1973



Vladimir y Georgii Stenberg, *Appareillage spatial, KPS6*, 1919/1973



Vladimir y Georgii Stenberg, *KPS 58 N XIII* o *Appareillage spatial, KPS13*, 1919/1973

empleados tanto en la base como en la construcción, dado que el lenguaje formal no mimético que se emplea en la figura es semejante al de la base. Esta estrategia de similitud se emplea, por ejemplo, en *Construcción para una estructura espacial nº 6 (Konstrutsiya prostranstvennogo sooruzheniya nº 6*, 1920) y es especialmente evidente en *KPS 58 N XIII* (1919), donde la estructura vertical que funciona como basamento y la estructura horizontal de la figura presentan un lenguaje común fruto de sus investigaciones fundadas en el desarrollo de la línea, y el uso de formas y materiales articulados según las nuevas técnicas constructivas. Todo ello permite aligerar los volúmenes, las masas tradicionales de la escultura y, en consecuencia, las bases que las soportan. Así, en contraposición al bloque macizo clásico se emplean cables y perfiles, es decir, puntos de apoyo mínimos, reducidos a las necesidades constructivas que semejan los empleados por la ingeniería moderna para soportar presiones y tracciones en estructuras más livianas y menos visibles. Para algunos teóricos como Jack Burnham esto es indicativo de los intentos de liberar la escultura o la masa de la acción gravitatoria,[523] y de la progresiva des-materialización de la base que, en nuestra opinión, es pareja a la de la escultura misma, hacia la ausencia total (arte conceptual).

Esta estrategia de similitud en los elementos morfosintácticos empleados tanto en el basamento como en la figura dificulta la diferenciación entre ambas partes y nos permite entender la obra como un todo, integrándose escultura y basamento. No obstante, algunas características específicas de esos elementos lineales como el color, el material, e incluso el grosor de las varillas empleadas, así como la diversa disposición de las mismas en el espacio, contribuye a introducir cierto grado de desigualdad entre basamento y figura, tanto a nivel físico como conceptual, lo que nos permite contemplar las piezas inferiores como basamentos y, al mismo tiempo, como esculturas sobre el suelo.

Este mismo tipo de estructuras-basamentos (unos de planta cuadrada, otros triangular) aparecen en otras construcciones espaciales de los hermanos Stenberg con estructuras-figuras diferentes, lo que confirma la concepción de estas partes de la obra como su basamento, las cuales ocupan mayor dimensión espacial que las estructuras superiores que sostienen. Pero también podemos ver el establecimiento de varios modelos de basamentos constructivos que se repiten en distintas obras, así que no existe una integración conceptual total entre escultura y basamento, lo que requeriría el estudio de una estructura-basamento concreta para cada estructura-escultura concreta. Uno de estos tipos de basamento desde el suelo soporta piezas como

[523] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 34.

Estudio de equilibrio (c. 1920) de K. Ioganson[524] o *Construcción espacial* (1920) (hojalata, hierro, aluminio) de K. Medunetski,[525] y consiste en dos plataformas, triangulares o cuadradas, unidas por una barra vertical cuadrangular, con hilos de alambre tensados que parecen cerrar el contorno construyendo un volumen prismático de espacio vacío. En ambos casos, este basamento se concibe como elemento externo a la pieza escultórica que soporta, donde, además, la separación formal que se advierte entre estructura-escultura y estructura-base es más evidente que en las piezas de los hermanos Stenberg, pese a estar elaboradas con elementos sintácticos similares, la línea. Que este basamento constructivista fue institucionalizado como escultura desde el suelo parece confirmarlo el hecho de que hoy se exhiba como escultura unitaria sobre un plinto bajo de museo.

II.2.2.1.2. El basamento transfigurado en escultura: el «apilamiento» como estrategia

En este punto de nuestra investigación, hemos de destacar la obra de Constantin Brancusi que no solamente incorpora el basamento externo a la escultura, como acabamos de ver en relación con las experiencias constructivistas, sino que ese basamento sobre el suelo se transfigura explícitamente en escultura. En un primer momento, se produce, desde el punto de vista morfosintáctico, una dislocación del lugar o inversión espacial de los elementos del sistema escultura-basamento, que da lugar más que a un intercambio recíproco de posiciones, a la asunción del basamento como escultura dado que ésta ocupa el lugar del basamento convencional.

Aunque Brancusi no prescindirá sistemáticamente de la estatua o elemento soportado superior, podemos señalar que no establece distinción conceptual entre escultura y basamento y, por tanto, partimos de un hecho, que todos sus basamentos son escultura, con o sin carga: «…his bases are more than appendages to his sculpture; they are sculpture.»,[526] como diría Jack Burnham. Sus propuestas sobre el basamento iniciarán de manera explícita las reflexiones sobre el mismo en el ámbito de la escultura y, más tarde, conducirán a una total identidad entre basamento y escultura, tanto en su propia obra como en la escultura contemporánea posterior.

La inversión física que Brancusi plantea conlleva asimismo una inversión semántica, en el sentido de una alteración del significado tradicional del basamento, cargándolo de contenido. Así, sus basamentos que son al mismo tiempo escultura no desempeñan únicamente una función utilitaria, sino que manifiestan un significado simbólico en sí

[524] Ioganson estaba trabajando con construcciones básicamente lineales y parámetros espaciales de definición. En obras como ésta, investiga el movimiento de las estructuras esqueléticas geométricas. La composición cambiaba a otra posición manteniendo el equilibrio si se tiraba de la cuerda. LODDER, Ch, *op. cit.*, p. 71.

[525] Esta obra es habitualmente titulada por error *Construcción Nº 557* (1919, estaño, cobre y acero, alt. 45 cm.) y está constituida por dos partes claramente delimitadas. Una parte inferior que consiste en un bloque macizo de color negro estrictamente geométrico (cubo o paralelepípedo) a modo de base interna, en contraste con la ligereza y dinamismo de las formas lineales y de fuerte cromatismo (barra roja, triángulo de latón amarillo) colocadas en múltiples direcciones espaciales que constituyen la parte superior, es decir, la escultura. Su concepción es en realidad bastante tradicional aunque la base maciza y clásica se ha introducido en la escultura adoptando otro tipo de integración entre escultura y base.

[526] «…sus bases son más que apéndices de su escultura; son escultura.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 30.

mismos. Dicha funcionalidad no los descalifica como escultura y, en este sentido, se hace patente una ruptura con la concepción clásica del arte, para la que lo útil no puede asociarse con el «Arte» caracterizado por la «inutilidad» de sus producciones.

Trataremos en este apartado, sobre aquellas piezas de Brancusi que concebidas como basamento-escultura no prescinden de la estatua soportada. Éstas constituyen un primer grado de inversión, donde la escultura ocupa el lugar del basamento, pero cuya dislocación se funda en la integración estructural entre basamento externo y escultura. La estatua desciende al nivel del basamento y el basamento adquiere características de la estatua o de la escultura.

La escultura de Brancusi parte de una alteración de la relación entre escultura y basamento dado que no se centra específicamente en la figura o estatua y su problema de asentamiento, sino en su interrelación con el espacio circundante y especialmente con el suelo. Pero Brancusi rechaza la solución más evidente que sería la de posar la escultura directamente en el suelo con la supresión del basamento, y propone la de hacer al basamento parte constituyente de la escultura. Como él mismo indicó: «The pedestal should be part of the sculpture, or otherwise I must do completely without it.»[527] De hecho realizó algunos ensayos de esculturas sin basamento, como es el caso de los *Recién Nacidos*, posados ocasionalmente sobre el pavimento, el suelo o una mesa.[528] El basamento convencional le parecía, en opinión de Pontus Hulten: «...una parentesi inutile, se non addirittura nociva, tra la scultura e il mondo circostante.»[529]

Esta integración entre escultura y basamento obedece a su concepción de la obra escultórica como un todo, puesto que al concebir la escultura como objeto integrado en el entorno, construye esculturas desde el suelo que se desarrollan en vertical, asimilando la parte inferior al basamento pero donde todo es escultura. Para Jack Burnham, la relación entre basamento y escultura en la obra de Brancusi constituye una unidad orgánica, que pone de manifiesto a través de una metáfora biológica: «The relationship between the subject and base resembles that of a flowering plant; to separate the stem and flower from the roots makes for an abbreviated beauty, committing an offense to both biology and art.»[530] Por tanto, desde los inicios de su obra, Brancusi parece no hacer ninguna distinción entre escultura y basamento, consecuencia de una reflexión consciente sobre la base de la escultura. En 1919 comentó en una carta a John Quinn refiriéndose a las bases: «You must know that I have worked as much on these works as upon [my sculptures] and they are in no way the product of some chance or whim.»[531] Para Brancusi, por tanto, el basamento tenía tanta importancia escultórica como lo situado encima.

Aunque, en nuestra opinión, Brancusi concibe basamento y escultura como un todo escultórico con la consiguiente abolición de la disociación estatua/basamento, podemos observar ciertos factores que contribuyen a una diferenciación entre la parte superior y la inferior. Estos factores provocan, por tanto, una aparente contradicción con la unidad-totalidad de la obra (basamento y escultura).

---

527 «El pedestal debería ser parte de la escultura, o de otra manera debo hacerla totalmente sin él.» G. Schildt, «Colloqui con Brancusi», *La Bienale di Venezia*, 32 [junio-septiembre, 1958], p. 24; citado en SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *Apollo* 136, August 1992, p. 110.

528 Cfr. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986, p. 23.

529 «…un paréntesis inútil, si no un añadido nocivo entre la escultura y el mundo circundante.» HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 24.

530 «La relación entre la figura y la base se parece a la de una planta en flor; separar el tallo y la flor de las raíces conduce a crear una belleza efímera, cometiendo una ofensa tanto a la biología como al arte.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 30.

531 «…debes saber que he trabajado tanto en estas obras como en [mis esculturas] y no son de ninguna manera un mero producto del azar o del capricho.» Carta a John Quinn, 27 de enero, 1919, Nueva York, Biblioteca pública. Citado en SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 110.

En primer lugar, esta disociación se manifiesta en función de una distinción semántica existente entre ambas partes: la superior conserva caracteres referenciales a lo humano u orgánico en general, mientras la inferior se convierte en irreferencial, o quizás en objetual, como han señalado algunos autores como Scott Burton o Eric Shanes.[532] Para éstos, la parte inferior alude a objetos reales, la mesa o la cariátide respectivamente, que no constituyen sino la objetivación artística del objeto y del sujeto. La parte inferior corresponde al objeto, la superior al sujeto, este último parece prevalecer al ser situado arriba. Pero esto no contradice la idea de totalidad de la obra si interpretamos la parte superior como remate o cúspide de una estructura vertical ascendente unitaria.[533]

En segundo lugar, esta voluntad de diferenciación entre el basamento y la figura establece una especie de jerarquía general que se manifiesta a nivel material-técnico y que tendrá implicaciones simbólicas, a causa de los diversos materiales empleados, sus tratamientos y su color, en cada una de las partes. Pero dicha diferenciación no se produce como límite entre estatua y basamento dado que se multiplica asimismo internamente en el basamento. Esta jerarquía material, que recuerda los principios clásicos, se establece de abajo hacia arriba: madera, piedra, mármol, metal, es decir, de los materiales tradicionalmente menos nobles a los más nobles, como en el *Recién nacido* (1923), compuesto por piedra, madera, mármol, metal (disco), y ovoide de bronce para la figura. Esta jerarquía material se refleja en los diferentes temas y contenidos representados en las figuras,[534] pero no diferencia por lo general el basamento en sí de la escultura, a excepción de aquellos casos donde el basamento es de piedra y madera, y la figura de bronce o mármol. También el tratamiento técnico que recibe el material, de lo tosco a lo pulido, constituyen cualidades disociantes entre las partes del todo. Además, esta jerarquía general no es sólo técnico-material sino también simbólica, como ha señalado Jack Burnham:

> Usually, the lower portions of a base are the roughest, like the rusticated façades of Renaissance palaces. This spectrum of crude to fine finishes has its symbolic implications, some revealed by Brancusi in conversation: commonness opposed preciousness, the creative seed



Constantin Brancusi, *Recién nacido* (1923)

[532] Cfr. BURTON, Scott, «My Brancusi», *Art in America*, vol. 78, 1990, pp 148-159; y SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *Apollo* 136, August 1992, pp. 106-11.

[533] «Quando Brancusi capì che la scultura doveva partire dal suolo, il 'basamento' divenne parte della scultura stessa, la porzione inferiore cioè di un'orchestrazione verticale che da terra andava verso la parte sommitale -il punto più rilevante dell'opera- in cui la scultura incontrava il cielo.» [«Cuando Brancusi comprendió que la escultura debía partir del suelo, el 'basamento' se convirtió en parte de la escultura misma, en la porción inferior de una orquestación vertical que desde la tierra va hacia la cúspide –el punto más relevante de la obra- donde la escultura encontraba al cielo.»] HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 26.

[534] El mármol y el bronce, en tanto son materiales nobles, se emplean para los temas serios e importantes, o universales, como los pájaros, los peces, los recién nacidos, y los retratos, mientras que la madera, en cambio, era empleada para los temas irónicos y satíricos, o divertidos y anecdóticos, es decir, más concretos o menos trascendentales, como *La Hechicera*, *Platón*, *Sócrates, El jefe* o *Eva*, así como para los basamentos y los muebles. Cfr. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 36.



Constantin Brancusi, *La hechicera* (1914-23)



Constantin Brancusi, *La hechicera* (1914-23)

in the mother, emergent life, the storyteller and the myth, natural and sublime origins, geometry and organism, etc.[535]

Esta jerarquización está influida asimismo por el sistema constructivo empleado, caracterizado por la superposición de diversos elementos (o fragmentos) independientes: el apilamiento en vertical.[536] Este apilamiento de volúmenes parece atender a un fin primordial, imprimir a la obra de una dirección o disposición vertical predominante que se encuentra asociada a la simetría y la simplicidad geométrica.[537] Esta vertical se desarrolla en estrecha relación con la horizontal, con el suelo, del que parte el basamento y conduce hasta el remate de la parte superior, configurándose como una «columna de cosas con fin». Ese remate o cúspide lleva implícito la primacía que le proporciona la altura, la cual complementa, además, esa jerarquía general que ha causado con frecuencia el reconocimiento de la parte superior como escultura y el resto como basamento. Pero las diferentes piezas que constituyen este último son igualmente esculturas con lo que no hay necesidad de establecer límites conceptuales entre ambas, lo cual soluciona cualquier ambigüedad o indeterminación en la delimitación de la frontera entre estatua y basamento. El apilamiento, y pareja a él la fragmentación,[538] constituye pues el fundamento básico de sus basamentos y, en general, de su escultura. Para el escultor Robert Morris el apilamiento geométrico es una de las formas-tipo primarias, a partir de las cuales Brancusi desarrolla toda su obra escultórica.[539] Mientras que para

[535] «Normalmente las partes inferiores de una base son las más toscas como las fachadas rústicas de los palacios renacentistas. Esta gama de acabados que va desde lo tosco a lo pulido tiene sus implicaciones simbólicas, algunas reveladas por Brancusi en conversaciones: lo común opuesto al preciosismo, la semilla creativa en la madre, la vida emergente, el narrador de historias y el mito, los orígenes naturales y sublimes, la geometría y el organismo, etc.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, pp. 30-31.

[536] Será el escultor Robert Morris, en su estudio sobre la obra de Brancusi titulado «Form-Classes in the work of Constantine Brancusi», el que advierte, en el capítulo dedicado a los pedestales «The geometric stack», el método de apilamiento (*stacking*) como procedimiento básico de construcción de los mismos. Este sistema es también el de algunos constructivistas y será desarrollado por los minimalistas, constituyendo éste, por tanto, uno de los principales legados de Brancusi a la escultura posterior. Cfr. MORRIS, Robert, «Form-Classes in the work of Constantine Brancusi», Master's diss. Hunter College, New York, 1966, pp. 58-67.

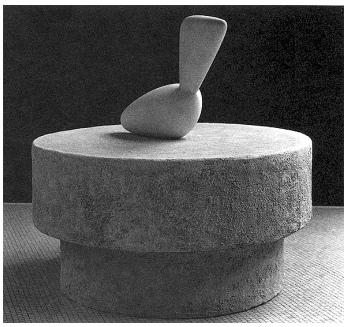
[537] En opinión de Jack Burnham: «It was Brancusi's practice to align the vertical axis of the sections of his bases in rigorous symmetry. Sometimes, as a gesture of provocation, a sculpture would be placed off-center or rotated to a nonfrontal position. For objects, symmetry offers one of the highest forms of organization; any artistic volition which calls for its destruction must establish an even higher call to order. There is a biological truth here: within the total regularity of a crystal or organism only an imprecision spurs on further growth or formation; in sculpture as well, a calculated irregularity separates the living from the dead.» [«La práctica de Brancusi era alinear el eje vertical de las secciones de sus bases en rigurosa simetría. A veces, como un gesto de provocación, una escultura sería colocada descentrada o girada en una posición no frontal. Para los objetos, la simetría ofrece una de las más altas formas de organización; cualquier voluntad artística que apela a su destrucción debe establecer una llamada al orden incluso más fuerte. Hay aquí una verdad biológica: dentro de la total regularidad de un cristal u organismo sólo una imprecisión estimula un crecimiento o formación adicional; en la escultura también, una irregularidad calculada separa lo vivo de lo muerto.»] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 32.

[538] Robert Morris destaca el papel de la fragmentación en el desarrollo de los basamentos: «The bases functioned in one respect as a compliment to increased fragmentation. They were built up to replace that part of the figure which had been eliminated in the development of the vertically oriented avoid forms, which –however they are titled- are head-like. In other words, the bases can be regarded in one sense as figure surrogates, even though in themselves the bases have a far greater significance than that of simple supports or figure substitutes.» [«Las bases funcionaban en cierto modo como una ayuda para aumentar el efecto de fragmentación. Se construyeron para reemplazar a esa parte de la escultura que se había eliminado en el desarrollo de las formas ovoides orientadas verticalmente, que -a pesar del título de la obra- son como cabezas. En otras palabras, las bases pueden considerarse en cierto modo como sustitutos de la figura, incluso aunque las bases en sí mismas, tienen una significación mucho mayor que, las de simples apoyos o sustitutos de la figura.»] MORRIS, Robert, *op. cit.*, p. 64.

[539] Cfr. MORRIS, Robert, *op. cit.*, pp. 66-67

Burnham, el apilamiento con su carga visual de precariedad[540] es más una estrategia intuitiva que una solución estructural:

> A sculptor like a good builder opposes the mere application of materials. Still only intuition, not engineering finesse, exists in the way Brancusi sandwiched assorted shapes into what appears to be a precarious pile. These piles do not seem to be structural solutions; rather they substitute the visual equations of a poet for a builder's logic.[541]



Constantin Brancusi, *Leda* (1924)

Sin embargo, para nosotros, el apilamiento constructivo constituye la estrategia empleada por Brancusi como medio de integración entre basamento y figura, encaminada a lograr un todo unitario como escultura.

Por último, esta disociación entre escultura y basamento que parece contradecir la unidad del conjunto escultórico se reafirma con la posibilidad de intercambiar los basamentos. Brancusi realiza versiones de sus estatuas en diferentes materiales y las sitúa sobre basamentos diferentes, incluso una misma figura puede situarse sobre diferentes basamentos, como *Tres pingüinos* (1912, 1914), y *La hechicera* (1916-24), lo cual implicaría que éstos se plantean como partes independientes de la figura que sostienen. Por otro lado, también emplea basamentos similares para figuras diferentes, como las bases consistentes en dos tableros cilíndricos superpuestos que emplea para *El Pez* (1930), *Leda* (1924), y *La foca* (1943) o *El milagro* (1936); o los discos metálicos pulidos para otra versión de *El Pez* (1924) y *El recién nacido* (1923). Eric Shanes explica esta arbitrariedad e intercambio de bases en función de la primacía del significado simbólico otorgado a cualquier base que, construida de manera más tosca, simboliza lo terrenal, frente a lo situado encima, más pulimentado que simboliza lo ideal.[542] No obstante, la unidad escultura-base queda aquí cuestionada pues ésta requeriría la configuración de basamentos únicos para cada pieza. Sin embargo, tampoco faltan los casos donde cada basamento se halla integrado con su estatua formando un conjunto unitario, como ocurre en *Maïastra* (1908-1912?), *Adán y*



Constantin Brancusi, *El milagro* (1936)

[540] «The bases often give the impression of a child's precarious pile of buildings blocks. A single added block could topple an entire structure. That Brancusi has securely fastened the parts together is not for the viewer to know. What lingers is the faintest expectation of collapse, thereby releasing a bird or fish from all firm contact.» [«Las bases a menudo dan la impresión de una pila precaria de bloques de construcción infantil. Un sólo bloque más podría derribar toda una estructura. Que Brancusi haya unido las partes con seguridad, el espectador no lo sabe. Lo que permanece es la vaga expectación de colapso, que liberaría un pájaro o un pez de todo contacto firme.»] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, pp. 31-32.

[541] «Un escultor como un buen constructor se opone a la mera aplicación de materiales. Aún así sólo la intuición, no la sutileza de la ingeniería, existe en el modo en que Brancusi intercala formas variadas en lo que parece ser un apilado precario. Estos apilamientos no parecen ser soluciones estructurales; más bien sustituyen una lógica de constructor por las ecuaciones visuales de un poeta.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 31.

[542] «But in works where a smooth form appears above a rough one, the contrast was also probably intended to symbolize transcendence of the rough and earthly by the smooth and unearthly (or alternatively, as in *The Prodigal Son*, it could be reversed to emphasize the earthly). Thus –as in the caryatid figures in *Maiastra* and elsewhere- these lower forms act as metaphors for a lowly state that is transcended above the intermediate block or drum by the exalted or magical forms placed upon them. In such terms Brancusi's associative relationships between sculpture and base survive any exchanges of support he might have made.» [«Pero en obras donde una forma lisa aparece sobre una tosca, el contraste quería también probablemente simbolizar la transcendencia de lo liso y no terrenal sobre lo rudo y terrenal (o como en *El hijo pródigo,* podría ser al revés, para enfatizar lo terrenal). Así pues, -al igual que en las figuras de cariátides en la *Maiastra* y en otros sitios- estas formas inferiores actúan como metáforas de un estado más bajo que queda transcendido por formas elevadas o mágicas colocadas sobre un bloque intermedio o tambor. En tales términos, las relaciones asociativas de Brancusi entre escultura y base sobreviven a cualquier cambio de soporte que pueda haber hecho.»] SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 110.



Madame Eugene Meyer Jr. (1930-1933)



Constantin Brancusi, *Quimera* (1915-1917/1918?)

Eva (1916 y 1917-21), Madame Eugene Meyer Jr. (1930-1933) o algunas de las piezas que Robert Morris clasifica como *figure surrogate* [sustituto de la figura], tales como *Quimera* (1915-1917/1918?), o *El Rey de reyes (El Espíritu de Buda)* (1938?).[543] Pero, pese a todo, la idea de bases intercambiables no contradice la cualidad del basamento como escultura autónoma y en conjunción con el resto de la obra.

La inversión espacial que Brancusi plantea con objeto de lograr la integración entre basamento externo y escultura, y fundada en la estrategia del apilamiento constructivo muestra, desde el punto de vista sintáctico, una alteración funcional de estos basamentos-esculturas dado que ocupan el lugar del basamento externo, sin dejar de ser esculturas. Presentan, asimismo, una alteración de carácter morfológico al alejarse de la conformación del basamento convencional. Su definición formal es más compleja, pues difieren de la simplicidad de otros basamentos contemporáneos a ella, como son, por ejemplo, los paralelepípedos, los pedestales convencionales, o los plintos internos. Pese a dicha complejidad, la mayoría de estos basamentos en cuanto esculturas son relativamente simples,[544] dado que se trata de volúmenes geométricos, normalmente dispuestos en rigurosa simetría. En consecuencia, la alteración morfosintáctica aportada por Brancusi, se funda tanto en esta compleja configuración formal de los basamentos como en la innovadora disposición de los elementos que los constituyen, es decir, en el apilamiento, ya que no hay necesidad funcional o estructural en superponer varias piezas hasta lograr la altura y la verticalidad que caracterizan sus bases. De esta manera Brancusi convierte al basamento en parte integrante de la escultura, y en escultura.

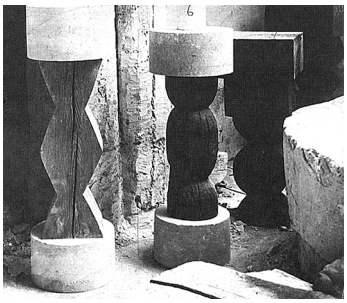
Brancusi plantea, además, una inversión semántica dado que ésta aparece no sólo en la figura o elemento superior sino también en el basamento. La semántica se fundamenta en el carácter figurativo de algunos de sus basamentos y recuerda la aportada por la escultura monumental, donde ésta desempeñaba un importante papel informativo y propagandístico; pero, en el caso de Brancusi y, con carácter general, la semántica de sus basamentos alude a lo terrenal, lo mundano frente a lo ideal o universal situado encima, como ha señalado Eric Shanes.[545] Esta inversión semántica de Brancusi se plantea así frente a los basamentos privados contemporáneos, que carentes de significado eran elementos neutros que aislaban la estatua del entorno físico.

[543] Cfr. MORRIS, Robert, *op. cit.*, p. 53 y ss.

[544] Los basamentos de Brancusi se relacionan como es sabido con el movimiento minimalista, a cuyos escultores sirvieron de inspiración muchos casos.

[545] Cfr. *supra*, nota 93.

A continuación nos detendremos un poco más en clarificar los diversos tipos de basamentos que, desde un punto de vista morfológico, podemos distinguir dentro de este grupo de obras donde la escultura ocupa el lugar del basamento, y que hemos definido como basamento-escultura con estatua soportada.


Constantin Brancusi, *Basamentos* (1922)

En primer lugar, podemos señalar los basamentos consistentes en dos cilindros[546] superpuestos, el inferior más pequeño de piedra (o yeso).[547] Este tipo de basamento es empleado, por ejemplo, para *Leda* (1924) o *El pez* de mármol gris (1930) (basamento de piedra tallado por A. Istrati en 1948). De esta última obra se ha sugerido una relación temática con la parte figurativa, es decir, el pez, al considerar el círculo de piedra como representación de una piscina, un lago o un océano.[548] Esta configuración proporciona una doble sensación de flotación tanto entre la figura y su basamento como entre el basamento y el suelo ya que las piezas intermedias son más pequeñas. Este basamento se convertirá en escultura-basamento autónomo con la *Mesa del Silencio* en el conjunto monumental de Tîrgu Jiu, donde predominó el carácter funcional o utilitario de la mesa-basamento, y donde escultura y basamento adquieren plena identidad.[549]

En segundo lugar, podemos observar los basamentos consistentes en una pieza central diferenciada entre dos bloques cilíndricos o paralelepípedos, y una variante de ésta sin bloque en la parte inferior, de modo que esa pieza central apoya directamente en el suelo adoptando el aspecto de mesa. En este grupo de obras podemos distinguir entre aquéllas donde el basamento adquiere referencias figurativas o icónicas, y aquéllas donde no existe ningún referente real.


Constantin Brancusi, *Maïastra* (1908-1912?)

De un lado, tenemos por tanto una serie de basamentos-escultura donde es la estatua la que sustituye al basamento externo convencional adoptando la forma de cariátides. Estos basamentos-cariátides se construyen como soporte de otras esculturas creadas con independencia física, técnica y material, si bien no conceptual. En este sentido, podemos señalar, una pieza de Picasso de hacia 1907, titulada *Figura* (*Cariátide*) (madera pintada) planteada como soporte de un objeto al estilo de una cariátide, es decir, como basamento-escultura donde destaca la

---

546 Estas bases cilíndricas nos recuerdan las piedras prehistóricas del neolítico tardío, como son las rocas grabadas o las piedras en forma de ojo de buey, que se hallaban impregnadas de un carácter sagrado y mágico. Se trata de unas piedras circulares con perforaciones que han aparecido de pie pero que eran originariamente piedras de altar colocadas en horizontal. Cfr. GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, «Alianza Forma» 16, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (2ª reimp 1988), pp. 179, 192-98. Sobre las piedras perforadas, cfr., también ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones,* «Epifanía», Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, II tomos, p. 278 y p. 266.

547 Para Scott Burton este tipo de basamento es una de las principales formas de mesa o *mesas-pedestal*, a los que denomina de *doble tambor*. «The pedestal-table is an object simultaneously performing a function and acting as its own sign - a *usable* meditation on utilitarian form», [«La mesa-pedestal es un objeto que simultáneamente desempeña una función y actúa como su propio signo - una meditación *útil* sobre la forma utilitaria.»] BURTON, Scott, «My Brancusi» *Art in America*, vol. 78, 1990, p. 152.

548 BURTON, Scott, *op. cit.*, p. 153.

549 Cfr. Capítulo II.1.



Constantin Brancusi, *Maïastra* (1912)



Constantin Brancusi, *Adán y Eva* (1916 y 1917-21)

forma de bloque.[550] Si bien la cariátide es tradicionalmente soporte de arquitectura, aquí asistimos a su empleo como escultura autónoma y, a su vez, base de un objeto: el basamento ha ocupado el lugar de la estatua. En cambio, la concepción de Brancusi sobre estas bases-cariátides es tectónica e inversa, dado que las concibe formando parte de una superposición de tres elementos que son asimilables a pedestal, cariátide y entablamento arquitectónicos en su tradición clásica. Así, dos figuras de cariátide (1908) toscamente labradas situadas entre dos bloques paralelepípedos forman el basamento de *Maïastra* (1908-1912?), cuya simplificación formal es para Shanes la expresión del ideal platónico de la forma universal.[551] Tanto en ésta como en el basamento de la *Maïastra* de bronce (1912) donde aparecen en bajorrelieve dos pájaros con entablamento, es decir, como cariátides, Shanes explica lo alegórico-simbólico relacionando lo mundano, lo literal con el soporte, lo inferior, lo imperfecto del ser y, lo soportado, con lo espiritual, eterno.[552] Así, según este autor, para Brancusi: «…the caryatid almost always symbolized a primitive, 'lower' level of existence here on Earth, as opposed to some 'higher' ideal stated above the entablature it supports.»[553]

Pero Brancusi concibe el basamento de *Maïastra* como escultura, tan importante como la figura que soporta, donde la doble cariátide (parte del basamento) probablemente fue concebida en su origen como una escultura independiente.[554] Brancusi concibe esta obra, águila y basamento, como un conjunto homogéneo, único, lo cual se denota incluso en el precio que se estipula refiriéndose globalmente a ambas partes, como aparece especificado en una carta a Alfred Stieglitz del 14 de abril de 1914, donde simplemente se dobla el precio en principio estipulado para la obra. En ella, además, este basamento se define como «escultura original», son dos esculturas en una y no una escultura con su basamento. [555]

Otra pieza de este grupo es *Adán y Eva* (1916 y 1917-21 respectivamente) donde la figura de *Adán* es un basamento para *Eva*, y no como las cariátides anteriores un componente del

[550] En uno de los cuadernos de dibujos de Picasso (1907) aparece una figura de mujer con una vasija en la cabeza (Z. XXVI, 177) junto a un dibujo bastante aproximado de esta estatua con la parte superior plana y los brazos en torno a la cabeza, con lo que presumiblemente ambas se hallan relacionadas y su intención era situar una vasija sobre la figura. Cfr. SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 43-44.

[551] Eric Shanes interpreta algunas bases de Brancusi como cariátides, incluso aquellas no figurativas, basándose en el hecho de que tanto cariátides como bases se encuentran enmarcadas por entablamentos (prismas o cilindros). Shanes observa que dichos entablamentos actúan como divisiones o separaciones simbólicas, respecto a la estatua soportada, estableciendo dos niveles de realidad, lo terrenal (el soporte) frente a lo espiritual o ideal (lo soportado). Cfr. SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal.» *op. cit.*, pp. 106-11.

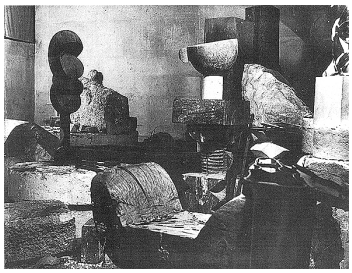
[552] SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 106. Burton comenta en este mismo sentido: «The conjunction creates a thematic relation between two orders of being: lowly, sagging, half-formed humanity, contrasted with lifting, perfect, supernatural force above.» [«La conjunción crea una relación temática entre dos órdenes del ser: uno abajo, curvado, una humanidad medio formada, en contraste con otro elevado, perfecto, una fuerza sobrenatural por encima.»] BURTON, Scott, *op. cit.*, p. 158.

[553] «…la cariátide casi siempre simbolizaba un nivel primitivo, 'más bajo' de la existencia aquí en la tierra, opuesto a un ideal 'más alto' que se halla sobre el entablamento que sostiene.» SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 107.

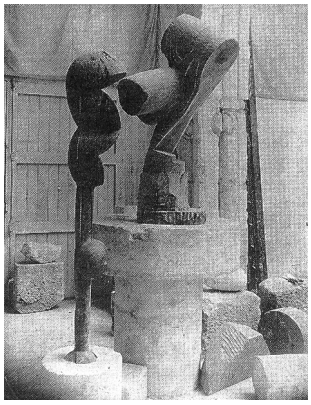
[554] Cfr. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986, p. 284.

[555] En esta carta nos dice que la factura de venta de la *Maïastra* debe especificar: «*Aquila in marmo, scultura originale di Brancusi / Piedistallo, scultura originale di Brancusi 4.000 fcs.*», HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 97.

basamento, dado que originariamente Adán no está situado entre dos bloques, como muestran las fotografías del propio Brancusi, sino directamente sobre el suelo, mientras que un único bloque aparece en su parte superior formando parte de Adán. Como las cariátides anteriores, esta pieza fue construida con anterioridad a la figura que soporta, y posteriormente se le unió la parte superior, por lo que durante un tiempo funcionó como basamento-escultura autónomo y después como basamento de una estatua. Adán, además, ha sido fotografiado como basamento de otras figuras, como *Taza*, situada sobre un cilindro intermedio.[556] No obstante, y lejos de plantearnos una posible ambigüedad entre su concepción como basamento o como escultura, consideramos *Adán* como basamento-escultura que desempeña una función de soporte de otra escultura. *Adán* es una escultura y un basamento al mismo tiempo. En esta obra como en la anterior, las bases son esculturas con lo cual se confirma el estatuto de identidad basamento = escultura, fruto de la alteración funcional y la dislocación espacial.

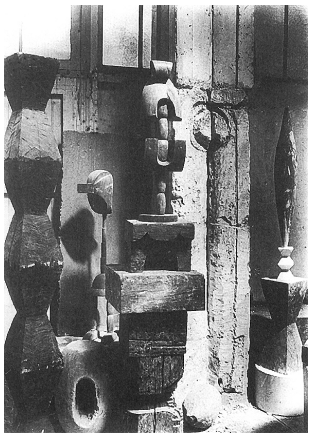


Vista del Taller: Adán y Copa, Eva (h. 1921-1922)



Vista del Taller: Eva, La hechicera (h. 1916)

De otro lado, tenemos una serie de basamentos-escultura en los cuales no existe ningún referente real, como son las piezas dentadas (o en zig-zag),[557] las cilíndricas y las esféricas (de madera) en ocasiones situadas entre dos bloques. Algunos de estos basamentos, como el de *Chimère* (*Quimera*) (1918), están constituidos por dos medios módulos tronco-piramidales unidos por sus vértices.[558] Este tipo de base alude indudablemente a las columnas sin fin, es su módulo o parte del módulo, y multiplicado y monumentalizado se convertirá en la *Columna sin fin*.[559] En principio Brancusi consideraba como *Quimera* las dos partes superiores de esta obra, pero más tarde incluyó la pieza inferior (la pareja de pirámides truncadas) que actuaba como basamento en la misma, añadiendo un nuevo bloque de piedra para elevarla aún más, según se observa en las fotografías del propio Brancusi. Que las dos partes superiores eran originariamente la escultura se confirma por el hecho de que han sido fotografiadas también con otra base. Estas dos pirámides truncadas unidas concebidas como escultura (fragmentos de *columnas sin fin*) se convierten en basamento o en una parte del



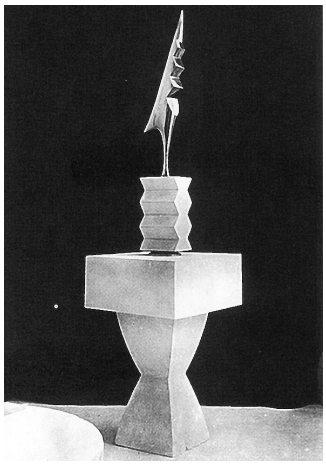
Vista del Taller 1920: *El pájaro amarillo* (1919)

556 Ambas, *Adán* y *Eva* por separado han sido fotografiadas por Brancusi sobre otros basamentos. Adán sin la pieza geométrica superior.

557 Burnham que establece una clasificación de las técnicas de presentación de Brancusi en sus obras (pp. 30-32) denomina estos basamentos como *«breathing» bases*: «The 'breathing' bases are pedestal forms with saw-tooth sides or cylinders carved with ringlike involutions similar to the lining of an esophagus. Usually, Brancusi would place such a form between two rectangular blocks. The result is purely optical: a faint retinal pulsation gives the effect of a minute rhythmic contraction and expansion.» [«Las bases 'respiratorias' son formas de pedestal con caras en forma de dientes de sierra o cilindros tallados con involuciones en forma de anillos similares al revestimiento de un esófago. Normalmente, Brancusi situaba tal forma entre dos bloques rectangulares. El resultado es puramente óptico; una leve pulsación de la retina da el efecto rítmico de contracción y expansión.»] BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 32.

558 Constituye un ejemplo del tipo de base denominado por Burton «*square hourglass*» [reloj de arena cuadrado] constituido por parejas de pirámides truncadas de madera, unidas por sus vértices, que es: «…the clearest transformation of a traditional pedestal, with its spreading foot and top and its narrow waist.» [«…la transformación más clara de un pedestal tradicional, con un pie y tablero extendidos y una estrecha cintura.»] BURTON, Scott, *op. cit.*, p. 155.

559 Sobre la columna sin fin y la controversia sobre su origen, como desarrollo del módulo simple de las bases o como columna de módulo múltiple, cfr. capítulo II.1.



Constantin Brancusi, *Le Cop* (1935)



Constantin Brancusi, *El pájaro en el espacio* (1923-1924?)



Constantin Brancusi, *Mademoiselle Pogany [II]* (1919)

basamento. La estatua ocupa el lugar del basamento, observándose, en consecuencia, alteraciones de posición y de función. En una fotografía de Brancusi de 1920 aparecen sobre un bloque cilíndrico como basamento de *El pájaro amarillo* (1919) y, además, es repetido como base interna del mismo. También en otra fotografía se muestra una versión en yeso como basamento de *Le Cop* (1935).

Esta forma de dos medios módulos aparecen también como volúmenes planos trapezoidales de madera como variante del anterior. Es el caso de *Torso de jovencita* de 1922 (ónice), donde esta pieza es rematada con un bloque cilíndrico en la parte superior pero no en la inferior. Asimismo aparece formando parte de otros pedestales en variantes con proporciones más o menos esbeltas como en *Pájaro en el espacio* (1925), donde apoya directamente en el suelo. En esta obra aparece complementado por otra pieza cruciforme de mármol gris, sobre la que se sitúa a su vez otra pieza más pequeña cilíndrica en piedra ocre, a modo de plinto, que acoge al pájaro, como es habitual en las diferentes versiones de esta figura.

Estos prismas trapezoidales planos se multiplican de manera modular aludiendo a las *columnas sin fin*, en otros basamentos configurados de manera dentada, o en zig-zag, pero también cilíndrica o en forma de semicírculos entrelazados: un módulo central y dos medios módulos o, incluso más, en la mayoría de los casos entre bloques. La forma dentada recuerda las pirámides truncadas y representa una fase del proceso constructivo de las columnas sin fin, donde una vez talladas en zig-zag en dos de sus caras, las otras dos perpendiculares permanecen intactas respecto al bloque paralelepípedo original. Es, por ejemplo, el pedestal actual de roble de la segunda versión de *El pájaro en el espacio* (1923-1924?) en mármol amarillo, que data de 1926, situado entre dos bloques cilíndricos de piedra caliza del mismo tamaño. Basamentos constituidos por módulos cilíndricos horizontales son, por ejemplo, el de la versión en mármol de *Mademoiselle Pogany [II]* (1919), limitado inferiormente por una estrecha plataforma de madera y en la parte superior por dos bloques paralelepípedos también de madera; y el basamento actual de *L'Oiselet* (1925) completado por un bloque paralelepípedo en la parte superior. Un módulo cilíndrico vertical y dos medios módulos engarzados como cuentas de collar presenta *El pájaro amarillo* (1919) situado entre dos bloques cilíndricos.

Formas escalonadas en zig-zag presenta asimismo el basamento de *Le Coq (el gallo)* (1935), pero desarrolladas en profundidad, situado entre dos bloques también de madera, pero éstas aparecen en otras partes de la obra: en el zócalo intermedio

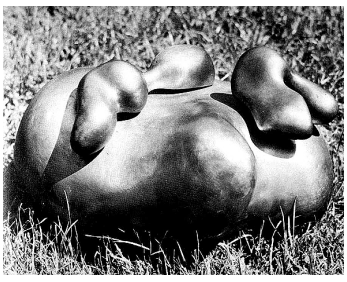
de piedra caliza y vuelve a repetirse en la propia configuración de la figura del gallo.[560]

Junto a estos tipos que se repiten en numerosas obras, existen basamentos que consisten en piezas únicas como es el caso de la pieza central de madera de *El recién nacido* (*Le Nouveau-nê*) *[II]* (1923, bronce pulido). Se trata de una pieza tallada en madera que presenta un hueco circular y ahuecamientos sesgados,[561] situada sobre otra pieza inferior de piedra blanca cilíndrica, y sobre la cual apoya a su vez una pieza cruciforme y un disco de bronce pulido. Otros basamentos únicos son, por ejemplo, el basamento de *Poisson* (1926) con forma de copa desde el suelo y horadada en su cuerpo central con idéntica forma a la obra anterior, más un disco reflectante; o el basamento de *El Comienzo del mundo* (1924) de formas curvilíneas a modo de mesa en una sola pieza de madera que soporta un disco de acero.



Constantin Brancusi, *Poisson* (1926)

Otra especie de apilamiento constructivo como estrategia de integración entre el basamento y la escultura es el que emplea Jean Arp, aunque en cuanto estrategia no es la única. Arp inicia sus piezas tridimensionales, a las que denominó concreciones, a partir de 1930.[562] Rechaza el basamento externo del museo[563] y al centrarse en el elemento soportado o figura, plantea diferentes soluciones a la cuestión de su asentamiento y su relación con el suelo. Arp realiza diversas inversiones o alteraciones respecto al sistema basamento/escultura, tanto desde el punto de vista morfológico como funcional. Por un lado, coloca algunas de sus concreciones directamente sobre el suelo o en un fondo natural, sin basamento externo, como excrecencias abandonadas formando parte de su entorno natural, confundidas en él y en concordancia lógica con su concepción orgánica de las formas escultóricas. Este tipo de asentamiento implica un acercamiento de la obra al entorno cotidiano del espectador, una intención de fusionar Arte y Vida: la escultura, en consecuencia, ocupa el lugar tradicional del basamento. Es el caso de numerosas obras como *Fruto de la luna* (1936), *Concreción humana* (1935), o *Pastor de nubes* (1954) todas ellas situadas directamente sobre la tierra. De esta manera, Arp evita el contexto artificioso del museo.



Jean Arp, *Cabeza con objetos molestos* (1930)

---

560 En este sentido Rosalind Krauss señala: «Dans une oeuvre comme le *Coq* (1935), le socle devient le générateur morphologique de la partie figurative de l'objet; […] Celui-ci est ainsi défini comme quelque chose d'essentiellement transportable; indice du caractère nomade de l'oeuvre, il est intégré à la substance même de la sculpture.» [«En una obra como el Gallo (1935), el zócalo se convierte el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; [...] Así éste se define como algo esencialmente transportable; índice del carácter nómada de la obra, se integra en la sustancia misma de la escultura.»] KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 248.

561 Una pieza de madera similar aparece además como parte de una figura, la cabeza, en *Sócrates* (1921-22).

562 «Concreción remite a solidificación, a la masa de la piedra, de la planta, del animal, del hombre. Una concreción es algo que ha crecido. Yo quería que mi obra encontrara su humilde lugar en los bosques, en las montañas, en la naturaleza», ARP, Jean, en SOBY, James T., *Arp*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1958, pp. 14-15, citado en KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal «Arte Contemporáneo 9», 2002, p. 144.

563 Con frecuencia Arp se refería a ellos como «socles imbéciles des musées» [«zócalos imbéciles de los museos»]. ARP, Jean, citado en LEMOINE, Serge; et al., «Cadre et socle dans l'art constructif», AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Université de Bourgogne, Dijon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1987, p. 78.



Jean Arp, *Lágrima de galaxia* (1962)



Jean Arp, *Colonne de muse* (1965)

> Il voulait la production immédiate et directe comme une pierre se détachant du rocher, comme un bourgeon qui éclate, comme un animal qui se reproduit. Il voulait des objets imprégnés de fantaisie et non des pièces de musée, des objets animalesque aux intensités et aux couleurs sauvages, il voulait un nouveau corps parmi nous qui se suffit à lui-même, un objet dont la place est aussi bien d'être accroupi sur les coins de tables, que niché au fond du jardin ou nous fixant du mur… Le cadre et plus tard le socle lui semblaient être des béquilles inutiles…[564]

De estas piezas sobre el suelo, particularmente interesante es el caso de *Tres objetos desagradables sobre una figura [o Cabeza con objetos molestos] (*1930), y *Sculpture to be Lost in the Forest* (1932) donde una de estas concreciones se convierte en base de tres y dos excrecencias respectivamente.[565] Al no estar fijadas sobre la «cabeza-base» pueden cambiar de posición con la intervención del espectador[566] y, en consecuencia, podemos contemplarlas fácilmente como elementos independientes, como figuras y su base, aunque al mismo tiempo podemos decir que todo es escultura. En este caso un elemento o parte de la figura misma funciona como basamento del resto, como ocurre asimismo en *Cabeza concha* (1933, bronce), que consiste en dos figuras enlazadas, donde la inferior más grande funciona como base de la superior. El basamento se encuentra pues formalmente integrado en la escultura misma.

Por otro lado, Arp recurrirá al basamento cilíndrico en algunas de sus obras.[567] En *Pajarita y Ombligo* (1931, madera pintada), una semiesfera es la base interna de las figuras y una columna cilíndrica sostiene el conjunto, creando una superposición relacional de gran ambigüedad, pues este último elemento construido en el mismo material que el resto de la obra, es el basamento externo y forma parte de la obra, generada toda ella a partir del círculo.[568] Como basamento externo, Arp superpondrá ocasionalmente dos tambores, el inferior más pequeño al estilo de Brancusi. Ya se trate por tanto de bases-figuras-internas o de basamentos simples, éstos son integrados en el espacio propio de la escultura.

---

[564] «Quería la producción inmediata y directa como una piedra que se desprende de la roca, como un capullo que eclosiona, como un animal que se reproduce. Quería objetos impregnados de fantasía y no piezas de museo, objetos animalescos con intensidades y colores salvajes, quería un nuevo cuerpo entre nosotros que se bastase a sí mismo, un objeto cuyo lugar pudiera ser tanto acurrucado en las esquinas de una mesa, como anidado en el fondo de un jardín o mirándonos desde el muro... El marco y después el zócalo le parecían muletas inútiles…» ARP, Jean, *On my way, poetry and essays 1912... 1947*, New York, 1948, p. 90; citado en LEMOINE, Serge; et al., *ibidem.*

[565] En la primera de ellas y, en opinión de Krauss, podrían representar una mosca, una mandolina, y un bigote. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, p. 147.

[566] «En el caso de la *Cabeza con objetos molestos*, de 1930[…], este recurso a formas viscerales lisas se combina con un tipo de composición en el que la disposición de las figuras es determinada por las contingencias del tiempo real. Esto último es debido a que los dos 'objetos desagradables' pueden colocarse según quiera el espectador, con lo cual la escultura se hace reactiva al antojo de una persona distinta al artista. La actitud de Arp hacia la composición en esta obra es paralela a la ambición de Giacometti de 'poder inducir la sensación de movimiento'.» KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, pp. 145-146.

[567] Por otro lado, Arp construye basamentos tradicionales (cilindros, prismas cuadrados o rectangulares), normalmente bases internas para sostener y proteger la pieza, es decir, objetos, que física, material y conceptualmente, son independientes. Pero estas bases convencionales también formarán parte de la escultura en obras como *Campana y Ombligos* (1931), y *Uno grande y dos pequeños*, (1931) donde un plinto circular sostiene y presenta diversos objetos trabajados en el mismo material y pintados en el mismo color para procurar homogeneidad.

[568] Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, pp. 146-147.

La inversión más clara en la relación basamento-escultura donde la escultura ocupa el lugar del basamento, se presenta, no obstante, en una serie de esculturas *Les Silences* que después Arp cortó por la base y por la cúspide para convertirlas en basamentos (*Le silence coupé*, 1965) de otras esculturas, como *Deméter* o *Lágrima de galaxia* (1962, bronce). Este *Le silence coupé* no estaba pensado para una escultura en particular por lo que podía sostener piezas pequeñas que ocasionaban un desequilibrio visual entre basamento y figura, o armonía y equilibrio si sostenían piezas más grandes como la *Colonne de muse* (1965) donde la figura que sostiene parece una prolongación del basamento.[569] La diferencia entre estas esculturas-basamentos y las esculturas propiamente dichas o elemento soportado se funda en el aspecto funcional, es decir, en su capacidad para sostener otra escultura, lo cual se resuelve construyendo un plano horizontal que permite alojar la figura. Esta sección practicada al basamento no lo descalifica como escultura sólo le añade la capacidad funcional de soporte, que podemos considerar resultado de la alteración morfológica. Son, como los basamentos de Brancusi, esculturas en sí mismas. En definitiva, Arp como Brancusi, transfigura esculturas en basamentos, es decir, emplea esculturas para sostener esculturas.

[569] LEMOINE, Serge; et al., «Cadre et socle dans l'art constructif», *op. cit.*, p. 78.

II.2.2.1.3. Formalismo e Informalismo: estrategia de unificación morfosintáctica

No hay nada detrás de estas superficies, no hay interior, no hay secretos, no hay motivos ocultos

Alain Robbe-Grillet

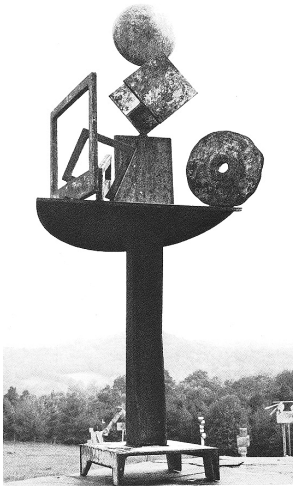
El fenómeno de la ausencia de basamento externo se sistematiza hacia la década de los sesenta, fruto de la inversión generalizada entre escultura y basamento, en un primer momento como consecuencia del acercamiento del arte a la vida cotidiana: la escultura se sitúa en el lugar del basamento. La estrategia de integración estructural constituye el principal mecanismo de inversión para situar la escultura directamente en el suelo, en la línea iniciada por los constructivistas rusos y por Constantin Brancusi, y constituirá la razón de ser primordial para el Informalismo o la escultura minimal.

En esta línea de inversión, trabajan los escultores del Informalismo o expresionismo abstracto como David Smith, Anthony Caro, John Chamberlain o Mark Di Suvero, los cuales sitúan sus piezas en el suelo, sin basamento externo. Para ello, se sirven de un mecanismo de integración fundado en la unidad técnica y material, que a primera vista permite percibir sus obras como ausentes de basamento. Por lo general, realizan esculturas auto-soportantes, que establecen una estrecha relación con el suelo, hasta el extremo de concebirlo como parte de la escultura. El suelo real se constituye como base, hasta el punto de que, como advierte Frances Colpitt, parecen enraizadas en él más que partir de su superficie.[570] No obstante, podemos destacar algunos casos, donde la parte inferior de la escultura se configura como basamento integrado, puesto que presenta ciertas características morfosintácticas que la diferencian del resto de la obra.

Es el caso, por ejemplo, de David Smith en sus obras geométricas de los años sesenta. La parte inferior, que asienta sobre el suelo, se configura como una especie de mesa que funciona como basamento al estilo de los apilamientos de Brancusi. Así, en *V-B XXIII* (1963) una obra conformada por una serie de elementos de hierro soldados, destaca la fragmentación de las diferentes piezas y su superposición vertical en equilibrio inestable, aunque con una diferencia fundamental: la homogeneidad del material y la técnica constructiva que imprimen unidad al conjunto. La parte inferior de

[570] COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997, p. 37.

esta escultura consta de una plataforma con cuatro apéndices[571] que soporta una columna, y sobre la que apoya a su vez una plataforma circular a modo de tablero de la mesa. Tal configuración adquiere desde el punto de vista semántico el carácter de altar o mesa, funcionalmente integrada como basamento en la escultura misma. El basamento-mesa proporciona estabilidad y equilibrio físicos frente a la inestabilidad visual de las diferentes piezas metálicas soldadas de la parte superior, que remiten a un torso o a una naturaleza muerta.


David Smith, *V-B XXIII* (1963)

Esta forma de basamento-mesa aparecía ya como base interna en obras anteriores como algunas de las versiones de *Cabeza como naturaleza muerta* y *Torso-mesa*, ambas de 1942. Krauss interpreta estas obras como imagen del chivo expiatorio o imagen de sacrificio, que tanto había interesado a los surrealistas.[572] Lo que nos lleva directamente a *La mesa* de Giacometti de 1932 donde el basamento-mesa es concebido como elemento constitutivo de una imagen escultórica, que es fruto del ensamblaje de objetos y resuelto como basamento de un bodegón o naturaleza muerta; o también a la pieza *Juego de mago* (1944) de David Hare, una especie de mesa surrealista, donde la mesa que apoya directamente sobre el suelo, puede concebirse como su basamento. Un basamento, por tanto, integrado estructural y semánticamente en la escultura.


David Hare, *Juego de mago* (1944)

Este basamento-mesa se relaciona asimismo con algunas obras pertenecientes a las series *Zig*, *Voltri* y *Cubos*. En *Zig IV* (1961) una plataforma cuadrangular es sustentada por una sección de viga de acero montada sobre ruedas. En la serie *Voltri*, su presencia se hace más específica como en *Voltri XVII* (1962), donde el basamento-mesa está situado sobre una plataforma circular de acero, que proporciona estabilidad al conjunto. *Voltri VI* (1962) así como *VII* y *XIII*, constituyen un subgrupo dentro de esta serie donde el basamento-mesa aparece como carro. Los tres carros tienen unos chasis con dos ruedas altas. Éstas sostienen sobre sus ejes una espina horizontal con una barra y una plataforma, que puede entenderse como basamento-carro. Sobre éste, se sitúan delgados planos verticales, a los que Smith denominaba «nubes trituradas»[573] por sus bordes curvos y levemente dentados debidos al origen de las piezas: desechos de acero enrollado inacabado.


David Smith, *Cubos XIX* (1964)

La mayor parte de las piezas de su última serie *Cubos* está constituida por ensamblajes de cubos y prismas de acero inoxidable pulido, que se reúnen superponiéndose unos sobre

[571] Esta plataforma inferior con sus pequeñas patas nos remite a las bases-mesas de algunas piezas de Alberto Giacometti que comentaremos mas adelante. Véase *Infra.*

[572] Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, pp. 166-167.

[573] ROSENTHAL, Nan, «La escultura en la tradición constructiva», en AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, 1988, p. 96.

otros. En ellas continúa desarrollando la estrategia de integración en la propia estructura de la escultura mediante el basamento-mesa. De nuevo la precariedad perceptiva del conjunto es sólo aparente ya que esos cuerpos geométricos están soldados entre sí y los elementos inferiores adquieren cualidades de basamento, puesto que son lo únicos que presentan cierta estabilidad intrínseca. En *Cubi XVIII* (1963), *Cubi XIX* (1964) y *Cubi XX* (1964) observamos un grupo de cuerpos geométricos ordenados en precario equilibrio sobre un conjunto formado por tres elementos de carácter más estable: un prisma cuadrangular es situado a manera de tablero sobre un elemento central vertical, que apoya a su vez en un plinto horizontal. Se perciben así, como volúmenes sobre un basamento-mesa, en continuidad técnica, material y formal. El basamento, el sistema de soporte, se incluye en la obra: todo es escultura desde el suelo.

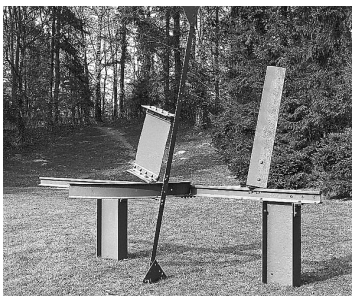
Anthony Caro como David Smith se concentra en los elementos morfosintácticos de la obra. Sus construcciones auto-soportantes consistentes en elementos metálicos ensamblados, que inicia con *Veinticuatro horas* (1960), han sido relacionadas con la pintura gestual del expresionismo abstracto. Como en el caso de David Smith la escultura se sitúa en el lugar del basamento, es decir, sobre el suelo, y ello implica la desaparición aparente del mismo.[574] Pero en muchas de estas piezas, como es el caso de *Escultura tres* (1961), Caro emplea como David Smith una especie de basamento-mesa asimismo integrado en la escultura. En ella dos vigas de acero sostienen otra más larga y delgada dispuesta en horizontal. Sobre esta especie de mesa o banco se sitúan soldados otros elementos de construcción de acero: una viga en ángulo y una viga recta, y en el borde una tercera viga curvada, y atornillada. En *Midday [Mediodía]* (1960), emplea asimismo la estructura de mesa como basamento, conformado por dos trozos de viga (acero pintado de amarillo) a manera de apéndices ensamblados en el cuerpo horizontal de la pieza, constituyéndose como elementos de la propia escultura y al mismo tiempo del basamento. En esta pieza fragmentada, como en las anteriores, el color unifica los diferentes elementos que se muestran como partes del mismo objeto, sin diferenciar entre basamento o parte inferior y el resto de la escultura.[575]

Este plano horizontal o base-mesa a partir del cual se estructura todo el conjunto de la obra se materializa de manera más contundente en las denominadas esculturas-mesa que realizará a partir de 1967. Piezas como *Trifolio* (1968, acero pintado), presentan un plano horizontal sustentado por elementos metálicos de lenguaje similar a los que sostiene, integrando basamento y escultura en una pieza sobre el suelo; y más explícitamente en *Pieza mesa XCVII* (1970, acero pintado) o *Table Piece 'Clear Sight' (Cascades Series)* (1989/1990), donde la mesa que forma parte de la obra es un basamento convertido en escultura. Visualmente la mesa-basamento se separa de la parte superior de la escultura: varias planchas redondeadas y curvas que se desparraman por un borde de la mesa. No obstante, no todas las piezas de Caro se organizan en torno a este basamento-mesa. Paralelamente a éstas, esculturas como *Una mañana temprano* (1962), *Mes de mayo* (1963), o *Carroza* (1966) articulan sus piezas

574 «El primer paso de Caro en esta dirección, la eliminación del pedestal, parece, en retrospección, haber sido motivado, no por el deseo de presentar su obra sin ayudas artificiales, sino por la necesidad de minar la objetualidad. Su trabajo ha revelado hasta qué punto el mero hecho de colocar algo sobre un pedestal lo confirma en su objetualidad; aunque el mero hecho de eliminar el pedestal no mina de por sí la objetualidad, como lo prueban las obras literalistas.» FRIED, Michael, «Arte y objetualidad», en AA. VV., Minimal *art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, p. 75, nota 13.

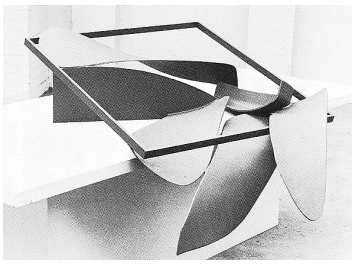
575 Sobre la estrategia formal de la discontinuidad en la obra de David Smith y de Anthony Caro, Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, p. 185.

constitutivas directamente sobre el suelo, se despliegan sobre él, incorporándolo al espacio de la escultura, como si de un fondo pictórico se tratase.[576]


Anthony Caro, *Escultura tres* (1961)

En este mismo sentido trabaja Mark Di Suvero con piezas asimismo auto-soportantes situadas sobre el suelo sin elementos intermediarios. Obras como *Hankchampion* (1960), *Pieza de escalera* (1961-62), o *En las matas* (1970-1975) se relacionan estrechamente con el suelo, lo incorpora en la escultura, funcionando como basamento: «Although the conventional base is rejected, the work of art maintains a relationship with a support.»[577]

La utilización del suelo se convierte en un mecanismo habitual para los escultores de las generaciones posteriores, tanto para la escultura de ámbito más o menos privado (Philip King, William Tucker, o los minimalistas) como la que se desarrolla a escala monumental[578] y de *Land Art*. En la serie *Mirror Displacements* de Robert Smithson de finales de los años sesenta el suelo forma parte literalmente de la obra.


Anthony Caro, *Pieza mesa XCVII* (1970)

También la escultura minimal y, en general, toda la abstracción geométrica a partir de la década de los sesenta, sitúa sus piezas directamente sobre el suelo, sin basamento externo. No obstante, este basamento aparece cuando su morfosintaxis, es decir, su forma y disposición no es la convencional, integrándose, como hemos visto hasta ahora, en la propia estructura de la obra.

Barnett Newman desarrolló su actividad artística fundamentalmente como pintor en la línea de la abstracción geométrica, pero podemos destacar en el campo de la escultura una serie que tituló *Aquí*, realizada entre 1950 y 1966. Estas piezas consisten en postes verticales que integran el basamento como elemento constitutivo de la obra. En *Aquí II* (1965, Acero Corten) tres pirámides truncadas soportan sendos elementos verticales; y en *Aquí III* (1965-1966) el fuste de acero inoxidable se encuentra unido a su base tronco-piramidal de acero Corten, pero una base más pequeña e invisible al espectador hace que todo el conjunto parezca estar suspendido sobre el suelo: «La pesadez de la base se contrarresta levantándola un poco del suelo con una pequeña base interior oculta. El sentido de ingravidez resultante se une a la reflectividad de la plata para hacer de ésta el más etéreo y el más espiritual de los


Barnett Newman, *Aquí III* (1965-1966)

[576] En este sentido cuatro escultores británicos señalaron en 1969: [«Caro uses the ground as an 'active element of the sculpture.' It is 'like painting in that the ground is like a canvas, and [the parts of the sculpture] are like elements in a canvas.' Furthermore, Caro is 'articulating the spaces on the ground as shape.'»] [«Caro usa el suelo como un 'elemento activo de la escultura.' Es 'como pintura en el sentido de que el suelo es como un lienzo, y [las partes de la escultura] son como elementos en un lienzo.' Además, Caro está 'articulando los espacios sobre el suelo como forma.'»,] ANNESLEY, David; LOUW, Roelof; SCOTT, Tim; TUCKER, William; «Anthony Caro's Work: A Symposium by Four Sculptors» *Studio Internacional*, vol. 177, nº 907, January 1969, p. 14; citado en COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 37.

[577] «Aunque la base convencional es rechazada, la obra de arte mantiene la relación con un soporte.» COLPITT, Frances, *ibidem*.

[578] Cfr., capítulo II.1.

Aquí».[579] Parece ser que Newman dudó entre si la base de esta obra debía parecer que sostenía el fuste o que éste se hundía en ella. Según Thomas B. Hess, Newman escogió la primera opción al dejar la soldadura vista en la parte superior de la base.[580] No obstante, pese a la vertical predominante es la relación con la horizontal del suelo la clave de sustentación de la obra, privando al elemento tronco-piramidal de su función real de basamento, y reforzando así su pertenencia a la escultura.

Pero será la escultura minimal la que lleve a consecuencias extremas el estado general de inversión que venimos observando, donde lo objetivo y racional prima sobre lo subjetivo y lo gestual. Así, el objeto sustituye progresivamente al sujeto, y el pedestal sustituye a la estatua o el basamento a la escultura. Esta estrategia de sustitución que se explica por la decadencia de los subjetivismos[581] constituye en sí misma un síntoma de esa «condición postmoderna», que se efectúa cuando los campos disciplinarios se extienden hasta confundirse con disciplinas contiguas.[582] Y, en este sentido, el basamento adquiere las características de la escultura y la escultura las del basamento.

En consecuencia, los objetos minimalistas ocupan el lugar del basamento, dado que se sitúan sin basamento externo sobre el suelo y, o bien se colocan sobre una base integrada desde el suelo, como en la obra de Donald Judd, Larry Bell o Sol LeWitt, o bien como veremos más adelante, se fusionan o identifican con él, es decir, se hacen uno con la escultura, ocasionando la identidad escultura = basamento. De esta manera, obtenemos la escultura misma como basamento o el basamento como escultura. Pero, además, esta estrategia de inversión o dislocación espacial convierte en primordial la relación de la escultura con el suelo. Hal Foster resume la situación: «…con el minimalismo la 'escultura' ya no se coloca aparte, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se resitúa entre los objetos y se redefine en relación al espacio.»[583]

Veamos pues algunos casos en los que el escultor minimalista introduce el basamento en el interior de la obra con objeto de situar sus esculturas sobre el suelo. Normalmente, y a diferencia de los Informalistas anteriores, sus piezas se asientan no mediante apéndices sino de manera más firme y rotunda.

Una excepción de gran interés es la obra temprana de Tony Smith titulada *Caja Negra* (*The Black Box*) (1963-65), cuya forma y proporciones fueron tomadas de una caja de fichas que el artista vio en el escritorio de un amigo y que multiplicó por cinco (76 × 91,5 cm). En la maqueta de madera, Tony Smith introduce paradójicamente una sencilla base a esta figura auto-sustentante y autónoma, consistente en un cruce de tablas que, como observa Samuel Wagstaff, «…evita que parezca una arquitectura o un monumento; lo resalta como escultura».[584] El basamento convierte a esta pieza prismática en escultura, al mismo tiempo que ella misma tiene las características de un basamento.

Por su parte, Ann Truitt realizó cajas y bloques verticales que fueron exhibidas sobre el suelo, pero también añadió soportes bajos invisibles debajo de algunas

---

[579] NASH, Steven A., «Catálogo» en AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, *op. cit.*, p. 178.

[580] HESS, Thomas B., *Barnett Newman*, The Tate Gallery, London, 1972, p. 71. Citado en NASH, Steven A., *ibidem*.

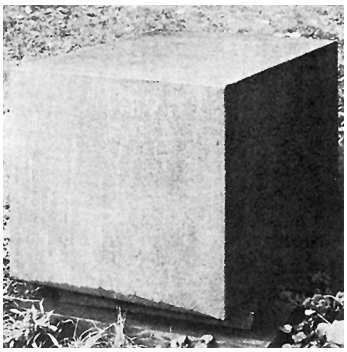
[581] Cfr. GABLIK, Suzi, «Minimalismo», STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, «Alianza Forma», 53, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (3ª reimpresión, 1991), p. 202.

[582] Cfr. LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, «Teorema», Madrid, Cátedra, 1987, p. 75.

[583] FOSTER, Hal, «Lo esencial del minimalismo», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 100-101 [«The crux of Minimalism». Publicado por primera vez en *Individualism, a selected history of contemporary art*, Abbeville, Nueva York 1986.]

[584] WAGSTAFF, Samuel, citado en FRIED, Michael, «Arte y objetualidad», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 69.

esculturas que proporcionaban una sensación de elevación, y, al mismo tiempo, debían subrayar más aún la estrecha relación con el suelo inmediato a la pieza.


Tony Smith, *The Black Box* (1963-1965)

Donald Judd (1928-1994) como la mayoría de los minimalistas prescinde del basamento externo convencional. Sus primeras obras tridimensionales estaban destinadas a ser colgadas sobre la pared como un relieve, aunque finalmente decidió dejarlos sobre el suelo.[585] Una de las obras *Sin título* (1963), expuesta en la *Green Gallery* de Nueva York en 1963, parece concebida como un cuadro con marco, pero será dispuesta en el espacio tridimensional mediante un elemento en forma de cuña, y situado en el suelo a modo de basamento sobre el que se asienta. El basamento está, por tanto, integrado en la escultura.


Donald Judd, *Sin título* (1963)

Larry Bell (1939) presenta una serie de basamentos prismáticos de plástico transparente, como soporte de cubos de cristal, normalmente barnizados o coloreados. Los primeros datan de 1962/63 y fueron exhibidos en la *Pace Gallery* en 1965 (*Untitled Cubes*, 1965) y, posteriormente, en la exposición *Primary Structures* en el Jewish Museum (Nueva York, 1966). Estos cubos de vidrio de diferentes dimensiones están fundados en el juego de reflejos e imágenes. Su basamento prismático transparente parece desaparecer a causa de su material con lo que el cubo queda como suspendido en el espacio, atrayendo sobre sí la visión del espectador. LeWitt, en cambio, comentaba sobre estas bases: «We wondered if the base was something you're not supposed to look at… Maybe it's like the Emperor's clothing. But there it is, just as physical, perhaps more physical than the object on top of it.»[586] El plexiglás transparente sin color crea la impresión paradójica de que la escultura está físicamente más presente que su basamento, aunque ambos están construidos de un material de transparencia similar. Para algunos críticos estos basamentos transparentes tienen una explicación simple, por ejemplo, según Coplans: «Bell's glass constructions demand the entry of light through the bottom to gain maximum luminosity and the desired quality of spatial intangibility.»[587]


Larry Bell, *Untitled* (1964)

Junto a esta alteración material que le otorga características plásticas específicas respecto al basamento convencional, nos interesa destacar que el cubo y su basamento prismático se presentan en continuidad formal y dimensional. La superficie de contacto entre ambos, determinada por su anchura y longitud es idéntica, únicamente difieren en la altura, que en el basamento es mayor en concordancia con su función. El basamento adopta

585 Cfr. COPLANS, John, «Don Judd: An Interview with John Coplans,» en *Don Judd*, Pasadena, Calif., Pasadena Art Museum, 1971, pp. 21-32.

586 «Nos preguntábamos si la base era algo que no se miraba... Quizá es como el vestido del Emperador. Pero ahí está, tan física, quizá más física que el objeto encima de él.» LEWITT, Sol, citado en COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 36.

587 «Las construcciones de cristal de Bell permiten la entrada de luz a través de la parte inferior para conseguir la máxima luminosidad y la calidad deseada de intangibilidad espacial.» COPLANS, John «5 Los Angeles Sculptors at Irvine,» p. 35, citado en COLPITT, Frances, *op. cit.*, pp. 36-37.

cualidades de la figura y recíprocamente la figura de su basamento. En este sentido Thomas Deecke comenta: «El pedestal de plexiglás, de acuerdo con los planes y las intenciones del artista, es una aproximación a la escultura, quizás incluso una identificación entre escultura y pedestal, y no, (aún no) un pedestal de diseño como los que se pusieron de moda un tiempo después.»[588] Pero esta identificación no significa una identidad real, física, ya que ambas piezas permanecen presentes. Y así, pese a que en algunas piezas la diferenciación entre escultura y basamento se acentúa cuando graba dibujos en la superficie del cubo, como en *Elipse* (1965), Bell obtiene, como Constantin Brancusi, un basamento-escultura que sostiene otra parte de la escultura para conseguir una unidad de piezas superpuestas con una integración escultórica total. Esta unidad integral se ve reforzada cuando, en ocasiones, ambas piezas son situadas sobre plintos museísticos (blancos o transparentes). Este plinto inferior subraya la transición con el suelo y su presencia crea una ambigüedad conceptual sobre su propio estatuto como parte de la obra, o como mobiliario de museo, al mismo tiempo que determina los dos elementos superiores como la escultura.[589]

Por su parte, Sol LeWitt empezó haciendo esculturas-cuadros que colgaba de la pared y se introducían en el espacio a modo de figura con una base interna o soporte plano. Su relación con esa base no la pierde totalmente, y en sus piezas tridimensionales posteriores a 1965, la convertirá en basamento desde el suelo al ser giradas 90º o abatido el plano vertical sobre el horizontal.[590] Sol LeWitt emplea como forma básica el cubo, una forma asemántica que no evoca nada que no sea ella misma y, estructuralmente, la menos necesitada de una base sustentante puesto que su superficie de apoyo es autosuficiente. No obstante, en muchas de sus piezas de suelo LeWitt añade un basamento que contiene una estructura de red, con la cual persigue dos finalidades: de un lado, marcar el límite de la obra dentro del espacio expositivo y, de otro lado, eliminar jerarquías entre las diferentes partes de la obra aplicando la misma distancia entre ellas.[591]

En *Cubes with Hidden Cubes [Cubos con cubos ocultos]* (1966), cinco cubos iguales parecen ocultar otros cubos o prismas más pequeños definidos por el entramado de líneas que aparece dibujado sobre el basamento-plinto. De nuevo, este basamento se integra en la concepción de la obra. Para LeWitt la base debía tener una función específica, de lo contrario parecía absurda.[592] En *Serial Project #1 (ABCD) Composite* [*Proyecto en serie I (ABCD)*] (1966), *3 Part Set 789 (B)* [*Juego de tres partes 789*] (1968) o *B 2-5-8 (s)* (1967) presenta de forma visual una serie matemática que sitúa de manera similar en una plataforma-basamento sobre el suelo. Para LeWitt la composición en serie o combinación espacial es en sí el sistema generativo de la obra, del cual estos basamentos informan al espectador. *Proyecto en serie I* está basado en una cuadrícula o red de 26 × 26 unidades dividida en cuatro partes (A, B, C y D) y dos formas básicas (que miden 1 × 1 ó 3 × 3 unidades de la cuadrícula). Cada una de ellas presenta tres

588 DEECKE, Thomas, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 93.

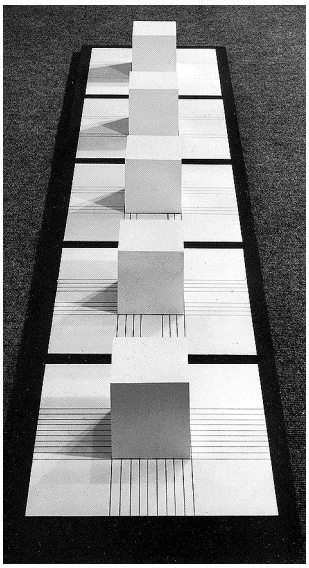
589 Lucy Lippard consideró como escultura la pieza entera, una escultura de tres partes, que altera la severidad que la caja podría tener por sí sola. LIPPARD, Lucy R., «New York Letter: Recent Sculpture as Escape», *Art International*, vol. 10, nº 2, (February 1966), p. 52; citado en COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 36.

590 BATCHELOR, David, *Minimalismo*, «Movimientos en el arte moderno», Serie Tate Gallery, (s.l.) Ediciones encuentro, 1999, p. 48.

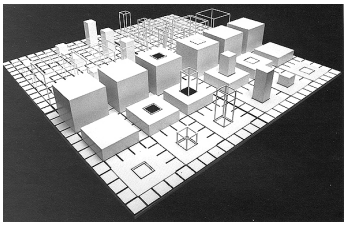
591 AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 57.

592 Cfr. COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 36.

posibles alturas (0, 1 ó 3 unidades) y dos aspectos (abierto o cerrado).[593] En *3 Part Set 789 (B)* los cuerpos geométricos (un cuadrado, un cubo y un prisma macizos en el interior de tres estructuras cúbicas) son situados simplemente encima de una base de planta rectangular y escasa altura, mientras que en *B 2-5-8 (s)*, el cubo macizo se sitúa en el interior de tres figuras lineales. En ambos casos, la retícula cuadrada dibujada en la superficie rectangular de la base, es el nexo entre las figuras y el basamento. Las tres estructuras lineales cúbicas[594] y los cuerpos macizos situados en su interior se corresponden en su superficie de asentamiento, con la unidad modular o su múltiplo, creciendo en progresión. *Incomplete Open Cubes* [*Variaciones de Cubos Abiertos Incompletos*] (1974) consta de 122 estructuras consistentes en permutaciones de cubos definidos por aristas, de tres a once, y expuestos sobre una base común, un amplio plinto o plataforma reticulada: «La retícula regular le da cierto orden al aparente caos y le devuelve, al enmarcarlo, a las dos dimensiones.»[595] Esta obra se completa con dibujos y fotografías de dichas estructuras situadas en las paredes contiguas. En todas estas obras, la función que desempeña el basamento y la retícula inscrita es la comprensión del principio combinatorio que opera en la escultura. Sin prescindir del lenguaje geométrico que caracteriza el basamento convencional LeWitt invierte el lugar de la escultura situándola sobre el suelo y junto a esta dislocación espacial introduce un valor semántico esencial para el sentido de la obra. La integración entre escultura y basamento se resuelve, por tanto, a nivel morfosintáctico y semántico en la misma medida, con objeto de lograr una unidad formal y conceptual.

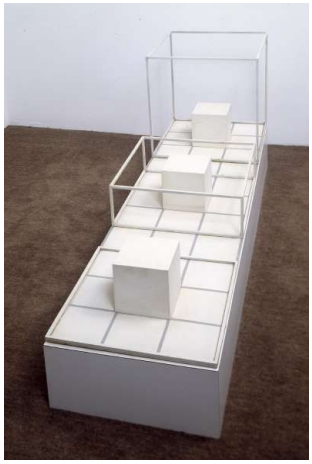


Sol LeWitt, *Cubes with Hidden Cubes* (1966)



Sol LeWitt, *Serial Project #1 (ABCD) Composite* (1966)

II.2.2.1.4. El basamento como fragmento: estrategia de superposición



Sol LeWitt, *B 2-5-8 (s)* (1967)

Este mecanismo de inversión, que sitúa la escultura en el lugar del basamento mediante una estrategia de integración, es decir, que introduce el basamento como un fragmento más en el interior de la obra, se desarrolla como recurso configurativo a

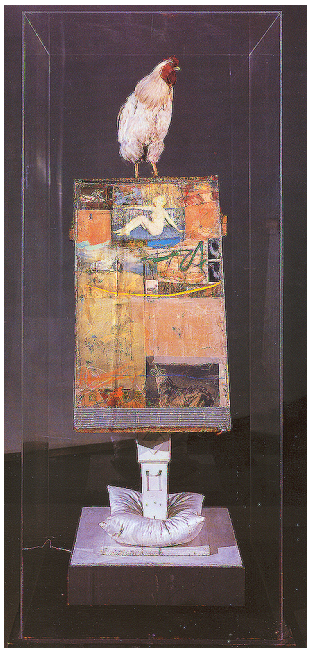
[593] BATCHELOR, David, *op. cit.*, p. 46.

[594] Este tipo de estructura lineal cúbica conecta con la vanguardia histórica, con la figura de Giacometti y posteriormente con la obra postmoderna de Vermeiren. Las obras de Giacometti a que nos referimos son las esculturas-jaulas o jaulas-basamentos (que sostienen otras partes de la escultura) pero aquí despojadas de contenido simbólico o figurativo. De igual manera pueden relacionarse con los carros de Vermeiren, de estructura similar pero con el añadido de unas ruedas. En estas piezas podemos ver basamentos como escultura, es decir, que las estructuras-bases de Giacometti parecen transfigurarse en esculturas en la obra de Sol LeWitt y en la de de Vermeiren.

[595] BATCHELOR, David, *op. cit.*, p. 48.



Piero Manzoni, *Acromo* (1961)



Robert Rauschenberg, *Odalisca* (1955-1958)



Giuseppe Penone, *Repetir el bosque* (1969-1997)

partir de los sesenta y se institucionaliza en el sistema del arte con la escultura postmoderna. Como resultado de todo ello, las obras presentaran basamentos-esculturas desde el suelo, que desempeñan funciones significantes en igualdad con el resto de la pieza. Desde el punto de vista morfológico estos basamentos-fragmentos de la escultura adquieren configuraciones específicas en función del significado intrínseco de la obra.

En esta línea de inversión, el artista italiano Piero Manzoni sitúa sobre el suelo algunas piezas tridimensionales pertenecientes a la serie de los *Acromo*, que inició en 1957. Con materiales extraídos de la realidad cotidiana aunque manipulados, conforma piezas concebidas como un todo, pero donde el elemento inferior, constituido por fragmentos de madera quemada, se configura como basamento en forma de plinto o cubo. En uno de estos *Acromo* de 1961 sostiene un cubo de paja pintada con caolín y, en otro, una esfera cubierta con piel de conejo. El material de estos dos basamentos, la madera quemada y su color negro, frente a las figuras blancas que sostienen, dividen fuertemente la escultura en dos partes reconocibles como basamento y figura aunque integradas como una sola escultura. El basamento se sitúa por tanto en el interior de la obra como un fragmento de la misma.

Dentro de la corriente povera, escultores como Michelangelo Pistoletto emplean este recurso de fragmentación en la constitución de sus obras. Pero como procedimiento se relaciona con la técnica de la superposición empleada por Constantin Brancusi y el surrealismo, y que también desarrolló profusamente Robert Rauschenberg en toda su obra. La estética del fragmento constituye lo opuesto al todo, a la unidad, de ahí que los fragmentos inferiores de muchas de estas obras puedan interpretarse como sus basamentos, como es el caso de *Odalisca* (1955-1958), cuya superposición de fragmentos sostiene un gallo disecado. La diferenciación se acentúa en cuanto ambas partes de la obra son de muy distinta naturaleza.

En *L'alto in basso, il basso in alto e il dentro fuori* (1976) Michelangelo Pistoletto sitúa sillas y mesas sostenidas y elevadas a gran altura mediante palos atados a cada una de sus patas. La silla es la figura, la estatua, los palos su basamento, su sostén. Estos palos, troncos de árbol, recuerdan las series de Giuseppe Penone, en las que interviene este elemento, pero la relación de Pistoletto con el árbol difiere de éste. Pistoletto pretende una dignificación del objeto cotidiano con la altura, que metafóricamente se la otorga el material en bruto de que están constituidos. Giuseppe Penone en cambio utiliza los árboles como soporte pero interviniendo sobre ellos, en su entorno natural *in situ*, por ejemplo, en la serie *Alpes Marítimos* (1968) o desbastando el bloque de madera en la serie *Repetir el bosque*

(1969-1997). Algunas de las piezas de la primera serie son, por ejemplo, las que llevan como subtítulos: *Seguirá creciendo, salvo en aquel punto*; *Creciendo levantará la red*; *He entrelazado tres árboles* o *El árbol recordará el contacto*. Son obras sobre el tiempo, fundadas en el crecimiento de la naturaleza.[596] En estas piezas Penone actúa sobre los árboles, sobre el soporte, modificando la estructura natural del mismo, mientras que en las piezas de la serie *Repetir el bosque*, la actuación es inversa. Del tablón de madera ya modificado, Penone extrae el árbol que se encuentra en su interior «revelando capas de tiempo»[597]. Ya sea situado horizontalmente sobre el suelo como en *Su ser a los veintidós años de edad en un momento fantástico*, 1969, (madera de abeto), y *Árbol de doce metros*, 1970 (madera), o situado en vertical como en *Árbol de doce metros*, 1980 (madera de alerce), y *Árbol de siete metros*, 1986 (madera), parte de este tablón no desaparece, constituyéndose como una plataforma larga o como un prisma cuadrangular respectivamente, es decir, como una especie de basamento integrado a modo de fragmento de la obra misma.

En obras posteriores Pistoletto introduce esta fragmentación en la propia figura o elemento soportado, y así en *Gigante de mármol* (1981-1983) emplea un fragmento de estatua como base de otro fragmento de estatua. Esta disposición fragmentada de estatuas-torsos a modo de columna de elementos inestables recuerda las superposiciones del surrealismo, donde los objetos o las imágenes se sostienen unas a otras adquiriendo la función de base. Son, por ejemplo, las imágenes bidimensionales de Magritte e Ives Tanguy, pero también las superposiciones de Marcel Duchamp en *La rueda de bicicleta* o las más recientes de Bertrand Lavier.

El escultor británico William Turnbull emplea asimismo la fragmentación y la superposición de piezas de distinto material que denotan tanto la herencia brancusiana como la surrealista. Por ejemplo, en *Llama* (1961) -bronce y palisandro- y *Edipo* (1962) -bronce, palisandro y madera-, las diferentes partes se superponen funcionando cada una como soporte o basamento de la inmediatamente superior, y en ambos casos son rematadas por formas curvas que funcionan como escultura o elemento soportado. El basamento se configura como superposición de fragmentos y, de esta manera, el apilamiento se convierte, además, en el contenido de la obra.

En esta misma línea de integración en la que se introduce el basamento como un fragmento de la escultura, cabe destacar aquellos casos donde los basamentos son configurados como estructuras geométricas y, por tanto, como esculturas irreferenciales. Éstas ponen de manifiesto una especie de apropiación del lenguaje de la vanguardia histórica abstracta así como del lenguaje minimal.

Hans Haacke (1936) emplea este lenguaje geométrico en ocasiones en forma de caja minimalista al estilo Donald Judd que configura como basamento-soporte de otros elementos de la escultura. Hans Haacke incluye en su actividad artística concepciones de la teoría de sistemas, que desarrolló para el arte en colaboración con Jack W. Burnham. Aplicó el término «sistema» a esculturas sometidas a algún tipo de transformación, ya sea de energía, de materia o de información.[598] En *Eisstab*, (1966) emplea una unidad refrigerante, y una unidad eléctrica de control que configura en

---

[596] Cfr. DRATHEN, Doris von., «Sobre la obra de Giuseppe Penone» y «Trabajos sobre el tiempo» en *Giuseppe Penone 1968-1998*, Xunta de Galicia, CGAC, 1999, pp. 45-50, 60 y pp. 70-76.

[597] Giuseppe Penone en conversación con Doris von Drathen, reproducida en *Kunstforum*, nº 141, enero 1998, citado en *Giuseppe Penone 1968-1998*, *op. cit.*, p. 60.

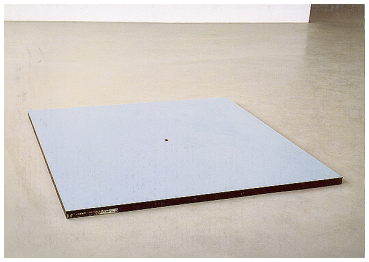
[598] Cfr. FRY, Edward (ed.), *Hans Haacke. Werkmonografie*, Colonia, M. Dumont Schauberg, 1972, p. 49, citado por SCHWEINEBRADEN, Jürgen, en AA. VV., *Minimal-Maximal*…, *op. cit.*, p. 134.



William Turnbull, *Llama* (1961) (izq.), *Edipo* 1962 (derch.)

forma de caja prismática rectangular, una especie de depósito lleno de agua del que emerge un objeto vertical recubierto de hielo.

Bruce Nauman (1941) realiza en la década de los sesenta algunas piezas que tienen rasgos en común con la escultura minimal, pero éstos únicamente son de carácter formal. En *Mirror with Hole Face down on Steel Plate* (1968), presenta una plancha de acero cuadrada de dos centímetros de grosor que funciona como basamento de una cubierta de espejo de un cm. La parte reflectante del espejo permanece oculta ya que se sitúa invertida sobre la plancha de acero y en el centro hay un agujero que debe llenarse de agua constantemente. El agua forma una superficie cóncava o convexa en relación con el nivel de agua, en la que se refleja el techo de la sala de exposición, que permanece potencialmente ajeno a la visión del espectador, el cual ha de inclinarse mucho sobre la obra para poder percibirlo. No obstante, su planitud y su disposición sobre el suelo, nos permite contemplarla como basamento.



Bruce Nauman, *Mirror with Hole Face down on Steel Plate* (1968)

Con un sentido de apropiación del lenguaje de la escultura geométrica, Barry Flanagan construye una estructura piramidal tubular de acero pintado como basamento de una estatua, en *Liebre grande saltando* (1982) (bronce dorado). Esta pirámide mística, como un altar, había sido ya introducida en un dibujo de 1980, y más tarde en una escultura de 1980, en cuya parte superior sitúa una especie de plataforma que sostiene una de sus liebres saltando. En la versión de 1982, elimina la plataforma sobre la pirámide y, de esta manera, refuerza la sensación de equilibrio y suspensión así como el contraste entre lo orgánico y lo geométrico.[599] En otras piezas como *Large mirror Nijinski* (1992), o *Nijinski hare on globe form, mirrored* (1994), utiliza monolitos geometrizados y formas globulares respectivamente, para mantener en precario equilibrio cada una de las liebres que soportan.



Giovanni Anselmo, *Estructura que come* (1968)

Charles Ray emplea el cubo, el objeto minimalista por excelencia, como basamento en la obra *In Memory of Moro* (1978), que alude al político italiano de la Democracia Cristiana, Aldo Moro, asesinado por las Brigadas Rojas en 1978. Este cubo-basamento se configura como fragmento de la obra dentro de la cual sostiene un brazo alzado que ondea una bandera roja. El color rojo del cubo contribuye asimismo a que sea percibido como un todo integrado.

Giovanni Anselmo emplea el basamento como parte de la escultura en piezas donde la figura o elementos que sostiene se introducen en el espacio mismo del basamento. Desde el punto de vista morfológico, presentan formas similares al minimal, pero materialmente son su antítesis. En *Estructura que come*

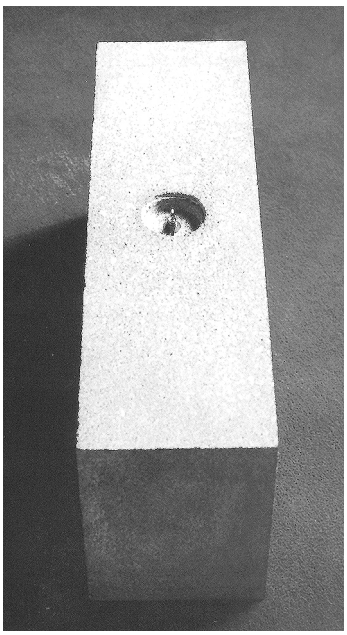
[599] NASH, Steven A., «Catálogo», AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, *op. cit.*, p. 152.

(1968), la escultura adquiere, además, la configuración del basamento convencional: un prisma rectangular de granito, al que se sujeta en la cara frontal otro trozo paralelepípedo más pequeño mediante un cable de cobre. Entre ambos se sitúan hojas de lechuga y, según las versiones, puede aparecer en el suelo un montón de serrín o tierra que amortiguará la caída de la piedra. El material y su transformación física parecen ser los ingredientes fundamentales pero también el tiempo del proceso de degradación, un tiempo que se desarrolla cíclicamente, puesto que puede volverse a empezar, sustituyendo la lechuga por otra fresca. El bloque grande es escultura y desempeña el papel de basamento ya que sostiene el elemento natural (la lechuga) mientras se produce su degradación y el bloque pequeño cae al suelo. De esta manera se convierte en protagonista y sostenedor del proceso, que una vez finalizado permitirá al bloque permanecer como basamento autónomo.



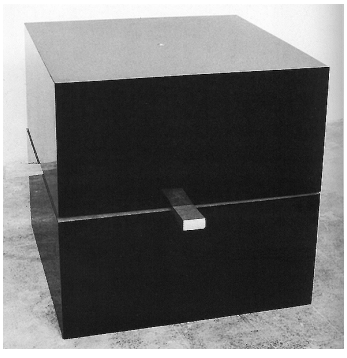
Giovanni Anselmo, *Piccola torsione* (1968)

En *Torsione* o su versión más pequeña *Piccola torsione*, ambas de 1968 (cemento, cuero y madera), un bloque de cemento casi cúbico funciona como basamento de la torsión creada al retorcer la piel sobre sí misma con un palo de madera, introduciendo literalmente el cuero en dicho bloque. En *Direzione*, de la que realiza diversas versiones, explora las relaciones de los objetos con el campo magnético. En ellas un bloque de piedra triangular (1967-68, piedra, brújula y vidrio) o paralelepípedo (1967-77), y también un bloque de formica negra (1967) o de tierra (1979), funciona igualmente como basamento de una brújula que se halla incrustada en él, marcando su posición en el espacio. El objeto-escultura se halla literalmente embutido en su basamento. En todos los casos el basamento se configura como parte de la escultura y, en consecuencia, podemos decir que ésta se sitúa en el lugar del basamento.



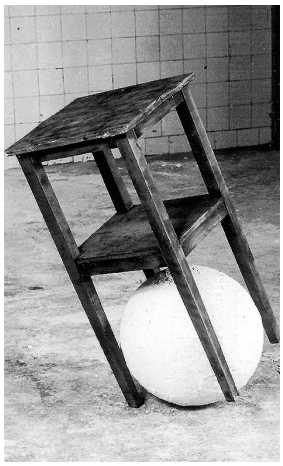
Giovanni Anselmo, *Direzione* (1967-77)

En *Senza titolo* (1967), Anselmo se acerca a la identidad entre basamento y escultura aunque sin llegar a la fusión literal de ambos términos. Dos paralelepípedos de madera recubiertos de formica negra se colocan uno encima de otro para formar un cubo. Cuatro cuñas de acero se insertan entre las dos piezas para nivelar el plano superior, lo cual viene indicado en el nivel con bola de aire incrustado en su superficie. En esta obra, Anselmo hace visible la relación entre el objeto y la gravedad. La imagen cúbica resultante pierde su carácter de objeto unitario y será percibido como una pieza en dos partes fruto de un proceso dinámico, donde no existe diferencia alguna entre la parte inferior que funciona como basamento y la parte superior que soporta y que funciona como figura.



Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, (1967)

Otros artistas como Nabuo Sekine o Jannis Kounellis emplean basamentos prismáticos que rememoran la configuración formal del minimal. Nabuo Sekine dispone un



José Pedro Croft, *Sin título* 1993 (Madera y yeso, 96 × 70 × 56 cm.)



José Pedro Croft, *Sin título* 1993 (Madera y yeso)



Rosemarie Trockel, *Sin título* 1988

prisma rectangular de acero inoxidable como basamento de una roca de 12 toneladas en la obra *Fases de la nada* (1970). Imbuido de la filosofía oriental en torno a la «nada» pretende desmaterializar el soporte que se disuelve en el entorno a causa de la reflexión de sus superficies, con lo que el elemento soportado para flotar ingrávido. Esta especie de metáfora de la ausencia encarnada en el soporte recuerda las formulaciones, por ejemplo, de Larry Bell y sus basamentos prismáticos de plástico transparente. Por su parte, Jannis Kounellis en una obra sin título de 1975 emplea un paralelepípedo de acero como basamento de un fragmento de una cabeza clásica de yeso, constituyéndose de esta manera como parte de la escultura.

José Pedro Croft emplea volúmenes geométricos que funcionan como basamento y que posteriormente sustituirá por el objeto cotidiano-basamento. En *Sin título* de 1993 (Madera y yeso, 96 × 70 × 56 cm.), un taburete o mesa inclinado es encajado sobre una esfera de yeso. Se trata pues de una combinación de espacio vacío inferior ocupado, materializado en esfera y esfera-basamento. En piezas como *Sin título* (1993, Madera y yeso, 135 × 66 × 70 cm.) Croft plantea cuestiones de equilibrio, de estabilidad: una mesa y un taburete sobre un cilindro de yeso. Objetos cotidianos reales son posados precariamente sobre un inestable basamento cilíndrico en posición horizontal, basamento que está alterado respecto a su posición normativa. Los elementos geométricos, es decir, la escultura, se sitúan en el lugar del basamento y funciona como tal, produciéndose por tanto una inversión de la situación habitual, el volumen geométrico-escultura abajo, mientras el objeto mueble, normalmente abajo, se sitúa arriba. La relación entre escultura y basamento o entre elemento soportado y soportante se caracteriza por esa inestabilidad ajena a la noción de permanencia que es propia de lo sólido geométrico, y del basamento de la escultura. El taburete-basamento de Duchamp en su *Rueda de bicicleta* podría decirse que ha invertido su posición y se sitúa como figura o estatua sobre los elementos geométricos característicos del lenguaje minimal o de la abstracción geométrica.

Rosemarie Trockel emplea asimismo basamentos prismáticos que forman parte de la obra, y que hacen pensar en la herencia minimalista. Son piezas que tratan sobre el trabajo de la mujer, en las que el basamento desempeña un papel semántico que complementa el significado de la obra. Es el caso, por ejemplo, de *Sin título* de 1988 (cera, hierro fundido, madera, cristal), que consiste en una reproducción en cera de un busto de maniquí femenino para lencería y dos planchas para ropa situadas sobre un basamento como una estatua tradicional, que nos hablan sobre la tortura y la esclavitud doméstica a través de

sus estereotipos extraídos de la cultura de masas.[600] Este basamento parcialmente transparente (cristal gris) presenta implicaciones simbólicas dado que incita al espectador a mirar dentro para descubrir el resto del cuerpo de la figura, haciendo del hueco visible uno de esos «espacios vacíos sexualizados por la imaginación social».[601]

Estos basamentos integrados en la obra son diseñados específicamente para cada pieza concreta, desde estructuras prismáticas lineales como en *Sin Título (Eva en trance con Ectoplasma)* (1989), a prismas de superficies continuas aunque huecos al más puro estilo minimalista, como en varias esculturas *Sin Título* realizadas en 1988. En éstas, los objetos o figuras están encerrados en vitrinas, como es el caso de la pieza que consiste en una camisa de hombre colgada de una percha. La camisa está agujereada y cubierta de telarañas hechas por la araña que vive en el interior de la vitrina lo que le proporciona el aspecto de un vestigio antiguo y, en cierto modo, sagrado.[602] La conjunción de vitrina y basamento refuerza doblemente la intención de aislar los objetos y elevarlos a la categoría de objetos singulares y valiosos.



Rosemarie Trockel, *Sin título* 1988

Esta vitrina-contenedor, en ocasiones, funciona también como basamento de objetos. Tal es el caso de *Ilegalidad Poética* (1989), en la que dos formas de yeso que recuerdan unos pies o huellas se sitúan en el interior de la vitrina y sobre ella dos cepillos de fregar el suelo como si fueran sandalias, en una de las cuales hay un pequeño pie negro. En esta obra Trockel cuestiona los juicios de valor que establecen jerarquías sobre los objetos, sobre qué cosas deben protegerse o conservarse situándose dentro de una vitrina y qué cosas se sitúan fuera, en este caso sobre la vitrina, con lo cual ésta adopta el papel de basamento.

Los basamentos empleados por Rosemarie Trockel cumplen una función convencional aunque forman parte de la obra, remarcando o señalando como escultura los objetos que sostienen. En este sentido podemos contemplar también los basamentos que Allan McCollum (Los Ángeles, EEUU, 1944) y Eva Lootz introducen en su obra. Al igual que Trockel, estos artistas construyen basamentos específicos que funcionan como hacía el basamento externo convencional del museo pero ahora



Eva Lootz, *Ellas* (1992)

[600] «La tortura física que aparece en ambas obras resulta implícita en la idea de calor, que aquí está contenida en los elementos domésticos aparentemente inofensivos representados por la cocina y la plancha. La tortura mental está simbolizada por la esclavitud de los rituales domésticos.» SUSSMAN, Elisabeth, «El Inventario Corporal - lo Exótico y lo Mundano en la Obra de Rosemarie Trockel», en STICH, Sidra (ed.), *Rosemarie Trockel*, Madrid, Ministerio de cultura, MNRS, Separata en español, 1992, p. 22.

[601] Entrevista con la artista realizada por Marie Luise Syring y Christine Vielhaber en *Binationale: German Art of the Late '80s*, eds. Jürgen Harten y David A. Ross (Colonia: DuMont, 1988), p. 282; citado en STICH, Sidra (ed.), *op. cit.* p. 36.

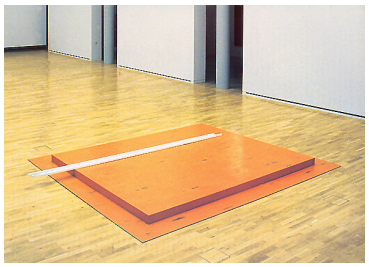
[602] «Además, la etiqueta 'Justine Juliette, COLLECTION DÉSIR' sitúa la camisa en un terreno en el que las mujeres, tanto las buenas como las malas, en referencia a las heroínas del mismo nombre que aparecen en la novela del marqués de Sade, están completamente subordinadas a los hombres, funcionando primariamente como objetos sexuales. Sin embargo, al invocar a Sade, Trockel actualiza la rebelión al rechazar el modelo masculino de existencia. En efecto, este tipo de imágenes produce un sadismo ingenioso e inverso en el que la camisa -signo de masculinidad- se encuentra prisionera y sujeta a torturas ideadas por una mujer.», STICH, Sidra, «La Afirmación de la Diferencia en el Arte de Rosemarie Trockel», en STICH, Sidra (ed.), *op. cit.*, p. 10.



Allan McCollum, *Perfect Vehicles* (1985-1990)

formando parte de la escultura. Dentro de la instalación *Ellas* (1992), Eva Lootz sitúa varias cabezas de mujer (*Pareja 1*, *Pareja 2*, *Pareja 3* -alabastro, fieltro, parafina, plomo, madera-) y algunos objetos (plato con mercurio y cántaro de agua) sobre basamentos prismáticos que forman parte de las piezas. Unos son recubiertos de pintura blanca al estilo expresionista con grandes brochazos y trazos de espátula, procedimiento empleado también por Bertrand Lavier en *Socle de peinture rouge* (1986) y, otros son recubiertos de planchas de plomo, en ambos casos con materiales y técnicas propios de la pintura o la escultura más que del basamento. De este modo Lootz equipara la escultura al basamento.

Por su parte, Allan McCollum introduce basamentos con los que cuestiona, junto a los objetos que soporta, el concepto de arte en la sociedad, el papel que éste desempeña y lo artificioso del arte mismo, influido por Walter Benjamin y textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). En varias piezas de la serie *Perfect Vehicles* (1985-1990), McCollum emplea un basamento construido especialmente para la sustentación y disposición alineada de 50 jarrones de yeso de distintos colores, que presenta características formales semejantes al basamento neutral museístico. Sus objetos soportados no son objetos individuales sino producidos en serie, y pintados con colores monocromos grises o brillantes, según los casos, con una aplicación puramente industrial caracterizada por su uniformidad. De esta manera, McCollum crea un objeto genérico, un simulacro del jarrón chino común, que es repetido y colocado sobre un basamento convencional y, así, éste refuerza la conversión del objeto de serie en objeto artístico, pero provocando una paradoja entre unicidad-multiplicidad y entre obra de arte-objeto industrial.



Jean-Marc Bustamante, *Site III* (1992)

En un sentido bien distinto Jean-Marc Bustamante (1952) construye varias piezas escultóricas conceptualmente asimilables como basamentos, aunque concebidas como lugar y que presentan una apariencia minimalista. Son los *Site*, obras situadas directamente en el suelo que tratan de la relación de los objetos con su lugar y tienen como finalidad establecer una nueva relación entre la obra de arte y el espectador.[603] *Site III* (1992, acero, pintura antioxidante, cera, barniz, 4 varas) presenta morfológicamente el aspecto de un plinto tradicional ya que consiste en una plancha cuadrada de acero, que se encuentra situada, a su vez, sobre otra plancha delgada que la separa del suelo y la define como escultura. Pero, esta pieza pesada y pintada con minio, desempeña una función de basamento dado



Jan Vercruysse, *Les Paroles* XIV (1995)

[603] «Por *site*, Bustamante entiende un lugar especial al que se asocia automáticamente un contexto histórico. Le gusta utilizar la definición de Beuys de lugar selecto en el que o bien han ocurrido acontecimientos en el pasado, o bien podrían ocurrir en el futuro: un lugar significativo y de relevancia cultural.», KLINGER, Nina, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, *op. cit.*, p. 104.

que soporta cuatro varas delgadas que se hallan situadas sobre ella como por azar, y que determinan el sentido de la pieza como escultura-basamento.

Por su parte Jan Vercruysse construye un conjunto de piezas que forman parte de la serie *Les Paroles* (1991-2002), cuya idea de base remite a los monumentos públicos ubicados en calles y plazas que conmemoran personajes ilustres. Como sustituto simbólico de la estatua, Vercruysse emplea la silla, ese objeto en el que el personaje ausente podría haberse sentado. Esta silla vacía se sitúa sobre un basamento-plinto invertido que, además de «soportar» la estatua, funciona como contenedor de canicas de colores, botellas y otras piezas de cristal y mármol de color, como en *Les Paroles VIII*, *X*, *XII*, *XIV*, *XVI*, *XIX*, *XXII* y *XXIII*. El basamento situado sobre el suelo constituye un elemento más de la obra.

En definitiva, en los casos mencionados y sin plantear ninguna dislocación morfológica, estos basamentos o elementos inferiores de la pieza invierten el lugar de la escultura, al introducir el basamento convencional externo en la propia obra, para situar la escultura sobre el suelo.

II.2.2.2. El basamento en lugar de la escultura

II.2.2.2.1. Base interna en el lugar de la escultura: la inversión del basamento externo

El segundo mecanismo de inversión que depara la dislocación del sistema tradicional basamento/escultura consiste en situar el basamento en el lugar de la estatua o escultura.

Ésta es la transposición fundamental que lleva a cabo Kasimir Malevitch en su obra tridimensional que consiste en estudios de volúmenes y formas arquitectónicas en el espacio que desarrollará a partir de 1913 y, sobre todo, con la creación del grupo del *Unovis* (para la afirmación de las formas nuevas del arte). El escultor se concentra en la escultura en sí y prescinde de todo elemento añadido (o base interna), como hemos visto en gran parte de la escultura de la vanguardia histórica, pero a diferencia de éstos donde la base interna se encontraba integrada como parte de la escultura, en la obra de Kasimir Malevitch, la escultura es toda base.

K. Malevitch había establecido el cuadrado blanco como fundamento básico del Suprematismo y su paralelo tridimensional será lógicamente el cubo:[604] «El cuadrado blanco deviene un cubo blanco. Los planos y los arquitectones serán el desarrollo de este cubo en el espacio».[605] Estas construcciones, cuyos primeros proyectos datan de 1913 y que denominó *planity* y más tarde *arkhitektony* (o *Arkhitekton*), son concebidos por Malevitch como esculturas privadas, como investigación puramente plástica.[606] Los *Arquitectones*, que realizó en yeso aproximadamente a partir del año 1922, consisten en el ensamblado de unidades volumétricas cúbicas o paralelepípedas de dimensiones variables, que se desarrollan y ordenan en el espacio alrededor de un eje vertical u horizontal mediante uniones simétricas y asimétricas que van decreciendo conforme se alejaban del centro axial.[607] Éste es el principio estructural de la escultura suprematista,

[604] «Podemos pensar que el cuadrado blanco significa el comienzo y fin, es decir, que las zonas dinámicas de lo blanco tienen en ambos extremos cubos blancos que se podrían considerar como símbolos de seis perfecciones, que brotan de cada una de las caras del cubo -a saber, un cuadrado-, se diluyen en su proyección convirtiéndose en ausencia de objeto y desembocan en el cubo o en el sistema de cuadrados en las seis caras del mismo», MALEWITSCH, Kasimir, *Suprematismus -die gegenstandslose Welt*, publicado por primera vez en 1927 en la serie de Bauhaus-Bücher, nueva edición en DuMont, Colonia 1962, p. 229. Citado en ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, p. 111.

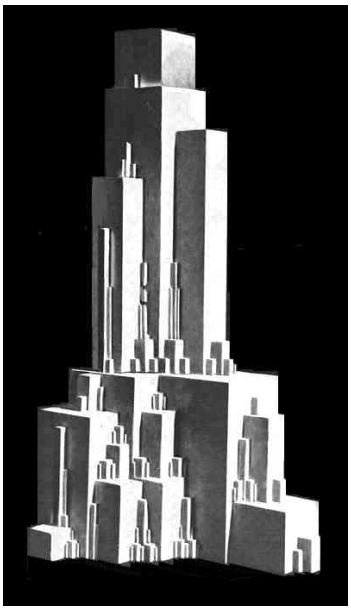
[605] Cfr. OHAYON, Jacques, «Malévitch. Le degré zéro de l'architecture», en *Malevitch: Architectones, Peintures, Dessins*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 21. Citado en MORAZA, Juan Luis, «Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo», tesis inédita, Universidad del País Vasco, 1994, p. 527.

[606] En opinión de Serge Fauchereau, sin embargo, tanto los *planites* como los *arquitectones* son estructuras o edificios monumentales habitables, es decir, maquetas de arquitectura, aunque parece ser que Malevitch los concebía como escultura, e incluso diferenciaba entre arquitectura y arquitectónica; la primera con un fin utilitario y la segunda estrictamente artística, cuyo objetivo son las relaciones artísticas de las formas espaciales. Cfr. FAUCHEREAU, Serge, *Kazimir Malévitch*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992, pp. 46-48.

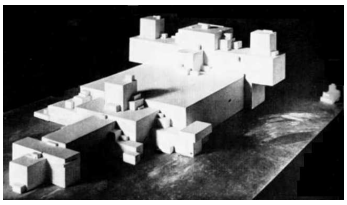
[607] ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, pp. 111-112.

el cual da lugar a piezas que presentan una superficie de apoyo de amplitud considerable que no requieren de un apoyo externo para sostenerse o mantenerse erguidas.

Según Christina Looder, parece ser que sobre ellos no se especificó función real alguna, ni material, ni método de construcción, ni escala,[608] y aunque presentan el aspecto de edificios o complejos de viviendas y como tales, proyectos de obras sobre el suelo, son independientes de todo basamento, pero también representan, o semejan ellos mismos, basamentos sin estatua de monumentos públicos,[609] como si fuesen maquetas, es decir, basamentos a escala privada. Contemplado como tal, el basamento-arquitectón se ha situado en el lugar de la estatua, o sea, que es el basamento externo el que se ha invertido para ocupar el territorio de la escultura. Malevitch presenta estas construcciones compactas junto con modelos de monumentos para parques y plazas, con un lenguaje formal y constructivo similar en la exposición *Los artistas de la RSFSR en sus primeros quince años* (1932) en el Museo de Leningrado. Sobre algunas de ellas, K. Malevitch sitúa pequeñas estatuas de obreros u otros héroes de la época,[610] lo cual las definen explícitamente como basamentos-maquetas de monumentos, al mismo tiempo que determinan la escala del monumento. Aunque la mayoría de estas piezas, tales como *Gota* (h. 1923), *Gota 2 a* (1923-1927) o *Zeta* (1923-1927), están desprovistas de coronamiento estatuario, podemos contemplarlas como proyectos de basamentos monumentales autónomos, o mejor, como proyectos de basamentos-escultura, es decir, que nos encontramos ante un caso de identidad proyectiva.



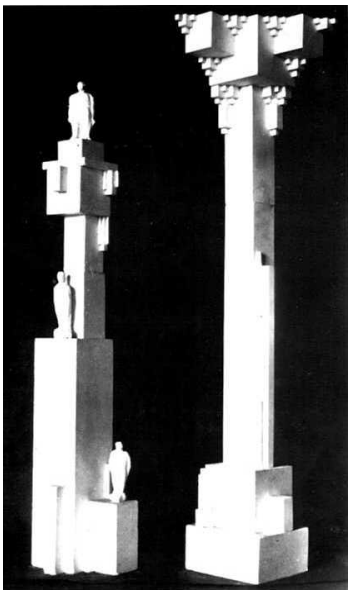
K. Malevitch, *Architecton Gota*, 1927, Centre Pompidou, Paris.



K. Malevitch, *Architecton Beta*, 1926

Este segundo mecanismo de inversión que ocasiona la dislocación del sistema tradicional basamento/escultura se observa asimismo en la obra de Alberto Giacometti. En un primer momento será únicamente la base interna la que se sitúa en el espacio de la estatua, para más tarde, a partir de 1935 cuando inicia una producción que gira en torno a la figura vertical sobre basamento, introducir el basamento externo en el lugar mismo de la escultura. Esto ocurre principalmente a través de una estrategia semántica, al utilizar el basamento como temática de la obra.

En los primeros años de la década de los treinta, y ya integrado plenamente en el grupo surrealista, Alberto Giacometti emplea en varias obras una estructura a la manera de jaula como soporte de elementos situados en su interior. Esta jaula funciona como base interna y al abarcar todo el espacio de la figura, podemos decir que se sitúa, por tanto, en el lugar de la

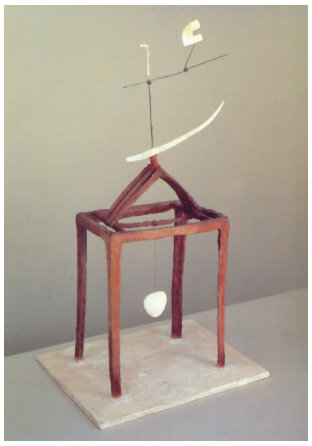


K. Malevitch, *Arquitectones*, 1923-1927

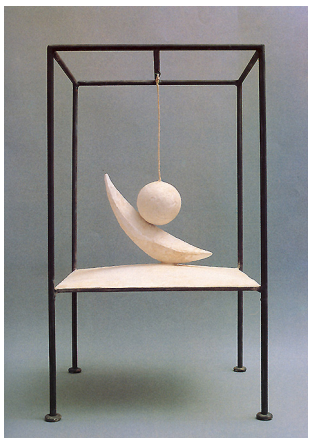
608 Cfr. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza editorial, Madrid, 1988, pp. 160, 291 (nota 59).

609 Sobre éstos, cfr., también II.1.

610 FAUCHEREAU, Serge, *op. cit.*, p. 164.



A. Giacometti, *La hora de las huellas* (1930)



A. Giacometti, *Bola en suspensión* (1930-31)



A. Giacometti, *Jaula* (1931)

escultura. En *La hora de las huellas* (1930), esta estructura, más parecida a una mesa, soporta un volumen con forma de corazón que queda suspendido a media altura en su interior pero, a su vez, es la base interna de una figura humana muy simplificada.[611] La ocupación del espacio de la figura es sólo parcial. Será en *Bola en suspensión* (1930-31), donde esta estructura ya cerrada en forma de jaula prismática enmarca el espacio de la obra aislándola del exterior, creando un mundo propio y cerrado aunque visible al espectador. Pero, además, funciona como soporte de una esfera del cual ésta se halla suspendida.[612] En estos dos casos elementos internos se hallan suspendidos, balanceantes, y en ello difiere de *Jaula* (1931) (madera) donde vuelve a aparecer la estructura prismática pero mucho más cerrada con varillas horizontales, la cual encierra una figura descoyuntada de forma mucho más compleja. Esta figura se ha interpretado como la imagen abstracta de una mantis religiosa devorando a su macho, que aparece representado mediante una esfera.[613]

En los tres casos, la escultura se encuentra dentro de su soporte, produciéndose desde el punto de vista morfosintáctico una inversión espacial tanto del basamento como de la estatua o figura, que discurre de forma paralela a una alteración funcional. El soporte o la base interna ocupa el espacio mismo de la estatua, se alza hasta el lugar de la escultura fusionándose con ella y delimitando su territorio, y aunque continúa desempeñando la función de sostén de la figura interior, funciona asimismo como escultura o como parte de la escultura. Por otro lado, además, este soporte no es un elemento neutro, sino que a causa de su configuración formal adquiere un significado: el de jaula-basamento, con lo cual la inversión (o alteración) se produce también en el aspecto semántico.

En las piezas anteriores Giacometti sitúa la base interna en el lugar de la figura integrándolas en un todo escultórico, pero este segundo grado de inversión le conduce a una dislocación, desde el punto de vista morfosintáctico y semántico, aún más radical: la fusión literal entre escultura y base interna. Ésta la encontramos en una serie de piezas horizontales realizadas entre 1930 y 1933, que han sido habitualmente interpretadas como resultado de una inversión dentro del propio ámbito de la figura, es decir, de sus esculturas planas de tipo vertical hacia la

[611] Rosalind E. KRAUSS relaciona esta obra con la cultura azteca, en concreto con la pirámide coronada por un altar, y puede leerse como «imagen extática del sacrificio humano», KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma, 135», Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 75.

[612] «…al meter la bola suspendida y el creciente dentro del volumen cúbico de la jaula, Giacometti consigue encerrar dentro del espacio literal, su apuesta por la situación del objeto. Consigue hacer de éste un partícipe ambivalente del espacio del mundo, porque, mientras que su movimiento es evidentemente literal, su lugar en ese mundo resulta confinado al escenario particular de una jaula, apartado de las cosas que le rodean. La jaula le permite, pues, proclamar la particularidad de su situación, transformarla en una especie de impenetrable burbuja de vidrio flotante en el interior del mundo real.» KRAUSS, Rosalind E., «Un plan de juego: los términos del surrealismo», *Pasajes de la escultura moderna*, «Arte Contemporáneo 9», Madrid, Akal, 2002, p. 123. Para una interpretación de esta obra en clave erótica, y su relación con la cultura azteca, Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, pp. 72-75.

[613] Otra jaula soportante aparece formando parte de la surreal escenografía de *El palacio a las cuatro de la madrugada* (1932-33), donde una representación de una columna vertebral es suspendida en su interior.

horizontal, modificando la visión frontal por la aérea.[614] Rosalind E. Krauss comenta acertadamente refiriéndose a estas piezas que: «La innovación formal de estas esculturas, prácticamente sin precedente alguno en la historia del género, consistió en dar un giro de noventa grados al eje del monumento, plegando su dimensión vertical sobre la horizontalidad de la tierra.»[615] Pero no hay que olvidar que estas primeras piezas horizontales de la escultura moderna no son ideadas para el suelo, sino para ser colocadas a determinada altura aunque independientes del basamento convencional externo. La inversión se produce, por tanto, en la relación entre figura y base interna dada la ausencia de conexión real con el suelo.



A. Giacometti, *Púa en el ojo* (1932)

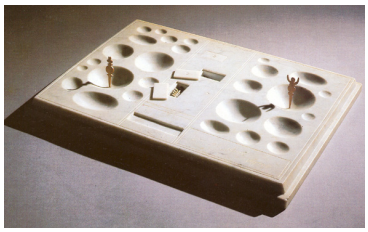
Desde *Proyecto para un paso* (1930-31), *Cabeza/paisaje* (1930-31), y *Púa en el ojo* (1932) pero sobre todo en *Hombre, Mujer y Niño* (1931), *Circuito* (1931), y *Se acabó el juego* (*On ne joue plus*) (1933), Giacometti desarrolla la obra en su dimensión horizontal, es decir, la escultura como plinto o base. *Púa en el ojo* (1932) desarrolla el drama de la agresión por encima del plano horizontal, pero el tablero con incisiones y recorridos tallados no es un simple plinto es también la escultura. En *Cabeza/paisaje* la horizontalidad no es completa, la elevación se combina con la excavación, es la representación del suelo, de donde parte todo lo emergente y todo lo subyacente. *Hombre, Mujer y Niño*, *Circuito* y *Se acabó el juego,* sí son objetos planimétricos que, desde el punto de vista semántico, hacen referencia a tableros de juego, como el juego africano de *i*.[616] Estas obras son concebidas como bases-esculturas donde las diferentes piezas en ellos instaladas pueden moverse sobre los surcos excavados en su superficie, como «jugadas» o «movimientos de juego». Puesto que no emergen apenas de la horizontal más de lo que lo haría el tradicional plinto, podemos decir que, en estas obras Giacometti toma un plinto, una base tradicional, y la transforma en escultura, tallando surcos, pequeños hoyos redondos y abriendo fosas, los cuales conllevan connotaciones de muerte como toda excavación del suelo. Al trastornar la relación entre escultura y base no hace distinción entre ambas, es decir, concibe las bases como esculturas, o sea, como escultura-base: «…la obra en sí se



A. Giacometti, *Hombre, Mujer y Niño* (1931)



A. Giacometti, *Circuito* (1931)



A. Giacometti, *Se acabó el juego* (1933)

614 Cfr. MAUR, Karin von, «La primer época de Giacometti, 1925-1935», en BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, Madrid, MNCARS (Ministerio de cultura), Lunwerg Editores, 1990, pp. 62-63.

615 KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 88.

616 «Una tras otra, las esculturas horizontales, los tableros de juego de Giacometti, afirman la unión entre el ámbito de representación y la condición del basamento, el suelo, la tierra. Esta rotación del eje hacia la dimensión de lo físico es el cambio de dirección de lo *acéfalo*. Pero estas obras rotadas también remiten todas ellas a los temas del hombre sin cabeza y del laberinto. De hecho, con una sola excepción, en todas ellas está implícita la idea de muerte. La 'escultura' '*On ne joue plus*' está planteada como un juego, como un tablero cubierto de cráteres semicirculares a imitación del juego africano de *i*; en su centro, sin embargo, aparecen dos pequeñas tumbas abiertas. El espacio literal del tablero en el que las fichas pueden moverse en tiempo real se funde con la imagen de la necrópolis.», KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 96. Sobre la escultura de Giacometti como pista o tablero de juego, Cfr. además KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, p. 125 y ss., y *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, pp. 74-75.

concibe llana y simplemente como un basamento.»[617] Y además, desde el punto de vista simbólico, estas piezas horizontales cumplen la función de base aunque, en opinión de Krauss, en el sentido batailleano *basesse* (materialismo rastrero).[618]

La confrontación entre Giacometti y Brancusi se hace inevitable, sus concepciones sobre la base son radicalmente opuestas. Brancusi construye basamentos-esculturas desde el suelo, prescinda o no de la parte soportada figurativa y, de esta manera, sus basamentos refuerzan la vertical tradicional, por lo que no hay alteración en la relación de la escultura con el suelo.[619] Así, mientras Brancusi introduce el basamento y el eje vertical en el plano representacional, Giacometti realiza el proceso contrario; minimizando o prescindiendo de lo soportado hace destacar la parte sustentante, y transfigura, mediante un descendimiento o reducción, lo representado en base. Limitándose así, al plano de la representación, y al contrario de lo que apunta Krauss,[620] elude la cuestión del asentamiento sobre el suelo, y la introducción en el espacio real circundante. Aunque lo representado parezca fundirse con su entorno, no se trata del basamento externo o del suelo. No obstante, Giacometti realizará también algunas esculturas sin basamento que inserta directamente en el espacio ambiente, o bien colocándolas sobre el suelo, como *Mujer degollada* (1932-1933) (bronce), o bien destinas a ser situadas sobre una mesa, como un accesorio doméstico, como *Objeto desagradable* y *Objeto desagradable para tirar* (ambas de 1931).[621]

> Había en esos objetos un lado demasiado precioso, demasiado clásico; y estaba aturdido por la realidad que me parecía diferente. Todo en ese momento parecía un poco grotesco, sin valor, para tirar.
> Esto está dicho demasiado sucintamente.
> Objetos sin base y sin valor, para tirar.[622]

Será, a partir de 1935, cuando Giacometti realiza la transposición fundamental al abandonar sus preocupaciones por la horizontalidad, pero no su interés por la base, e iniciar la producción de una serie de obras que consisten en basamentos con figura. Aunque no prescinde por lo general del basamento externo convencional que sitúa a la escultura a la altura adecuada para su contemplación, desarrolla estas piezas con bases que no son independientes sino que forman parte de la obra misma.

Ya se trate de figuras de pie o de fragmentos de figuras, Giacometti no introduce simplemente una base interna integrada en la obra para su sujeción, sino el basamento tradicional externo que asentaba la estatua en el suelo en el sistema monumental, y que es representado en la propia figura, es decir, en el interior del espacio de la estatua.

---

617 KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 88. O también más adelante: «un espacio definido por una escultura que se ha convertido en mero basamento, una vertical hecha 'bajeza'.» KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, pp. 91-92.

618 Para una exposición sobre este tema y su relación con lo *acéfalo* y el laberinto, Cfr. KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 91-100.

619 En este sentido Rosalind E. Krauss señala: «Las esculturas/basamento de Brancusi conservan su verticalidad; siguen situando el objeto en el dominio creado por la oposición primaria entre lo que no está determinado artísticamente -la tierra- y lo que sí lo está -la escultura-. El eje de verticalidad afirma en sí mismo la separación del campo representacional de la escultura respecto al mundo real; tradicionalmente, esta dimensión se pone de manifiesto por medio de la rectitud del pedestal, que eleva la obra por encima de la tierra y la aleja del espacio real. Como un marco pictórico, el pedestal establece una frontera entre campo virtual de representación y el espacio circundante.» KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, pp. 88-89.

620 «La rotación del eje sobre el plano horizontal se reafirmó ulteriormente mediante la identificación de la obra como el 'rebajamiento' del objeto, mediante su unión simultánea con la tierra y con la realidad, con la veracidad del espacio y el carácter literal del movimiento en tiempo real.», KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 89.

621 Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, pp. 127-8. La última pieza quizás se inspiró en el soporte fálico con plataforma circular de un *Adorno para la oreja* procedente de las Islas Marquesas (marfil, 8,9 cm. de altura), perteneciente a la antigua colección de Tristan Tzara. Cfr. Ilustración en KRAUSS, Rosalind E., «Se acabó el juego», *op. cit.*, p. 94.

622 GIACOMETTI, Alberto, «Carta a Pierre Matisse», citado en BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 382. También en *Escritos. Alberto Giacometti*, [Preparados por Mary Lisa Palmer y François Chaussende, presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin], Madrid, editorial Síntesis, 2001, pp. 77 [original francés], 89.

Podría decirse, por tanto, que el basamento se sitúa en el lugar de la estatua, aunque sin prescindir de esta última ni del basamento del museo. Paralelamente a esta dislocación espacial se produce asimismo una inversión de carácter semántico dado que el basamento se convierte en el protagonista del hecho plástico, en el tema de la escultura.

Es en estas piezas con estatuas fragmentadas en forma de busto o con figuras erguidas y de minúsculo tamaño donde Giacometti despliega el uso de bases impresionantes, con peanas o pedestales sintéticos, que forman parte de la obra misma. En *Busto pequeño de Silvio sobre doble pedestal* (1942-43, alt. 18,4 cm.) y *Pequeño busto sobre pedestal doble* (1940-41, alt. 11,2 cm.), diminutos bustos se instalan sobre dos prismas superpuestos, el superior más pequeño. En el último la relación de escala entre el pedestal y la figura es mayor, lo que acrecienta la monumentalidad de la figura. En *Busto pequeño de mujer sobre pedestal (Marie Laure de Noailles)* (1945-46, alt. 11,9 cm.) y *Pequeño busto sobre pedestal* (1948, 36,1 cm.), un prisma, en el primer caso irregular y en el segundo rectangular, soporta una pequeña cabeza con peana. Esta peana o base interna es representada al igual que el pedestal como parte de la escultura.[623]

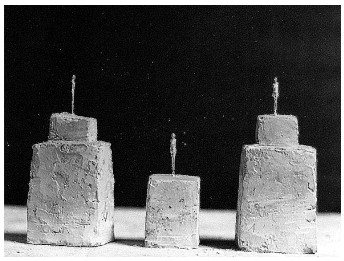
De las figuras de pie hemos de destacar una serie de obras, en las que las estatuas son asimismo de escaso tamaño en relación con el basamento que las soporta, como ocurre en *Dos figuritas*, de hacia 1945 (metal chapado en oro, cada una 3,8 × 1,2 × 1,2 cm.) o *Tres figurillas en miniatura* (1946) que aparecen situadas sobre grandes basamentos prismáticos o con pedestales dobles. Este basamento que sobrepasa la altura de un plinto, deja de ser un elemento neutral cuya función es la mera sustentación, para convertirse en un elemento significante involucrado en la concepción y en la configuración de la obra, a causa del tamaño, del volumen importante. Son concebidos como pequeños monumentos sobre el suelo cuya monumentalidad es proporcionada por la poderosa presencia de las bases y la relación de escala entre el basamento y la figurilla humana. La monumentalidad y, por tanto, la inmensidad, no depende de las dimensiones de la obra.[624] La monumentalidad está en la base.



A. Giacometti, *Busto pequeño de Silvio sobre doble pedestal* (1942-43)



A. Giacometti *Pequeño busto sobre pedestal* (1948)



A. Giacometti, *Tres figurillas en miniatura* (1946)

[623] En otros bustos la relación de escala entre la figura y el pedestal, normalmente prismático, no es tan monumental, como en *Cabeza sobre pedestal* (1948), *Busto pequeño de Annette* (hacia 1946) o *Cabeza de Diego sobre pedestal* (1950); o también puede ser reducido a una peana de factura más o menos inconcreta, como *Busto de Diego* (1949-50), o *Busto sobre pedestal* (1959). Pero en todos los casos se integran como escultura. Incluso en bustos como *Diego con cazadora* (1953) o *Diego con abrigo* (1954) donde la base desaparece, es el propio cuerpo del busto el que se expande hacia la base constituyendo un todo unitario, no puede diferenciarse un plinto sino que esta parte del torso puede percibirse como gran basamento para la cabeza: «…son como cadenas montañosas cuyo pico más alto es la cabeza sobre esas laderas» [BARAÑANO, Kosme María de, «Razón de la exposición e instalación», en *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 26], como ocurre también en *Eli Lotar II* (1964) donde brazos y cuerpo se funden para formar un gran basamento.

[624] Así para Gaston Bachelard que considera la cuestión del tamaño en un contexto espacial: «La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.» BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 3ª reimpresión (FCE, Argentina), 1992, p. 221.

Pese al minúsculo tamaño, y como ocurre en el monumento del siglo XIX: a mayor tamaño del basamento mayor monumentalidad y, a consecuencia de ella, el basamento provoca un gran distanciamiento entre la figura y el espectador. Es precisamente esta distancia lo que expresan los basamentos de Giacometti.

> La distancia se transformaba para él en un artificio, quizás no un artificio pero sí un volumen […] Así pues una distancia infranqueable. Una distancia infranqueable que él a veces la traducía en pedestales alargados o en lugares en los que había pequeñas figuras erguidas, pero sobre todo en la enormidad de las bases.[625]

Una distancia que se manifiesta asimismo en el aislamiento impreso en la semántica de la estatua y que es reforzada por un macizo y enorme pie en muchas de las figuras erguidas de escaso tamaño. Este voluminoso pie ha sido interpretado con frecuencia por los exegetas de su obra, haciendo referencia a vivencias y obsesiones personales. Pero, desde el punto de vista escultórico, pueden considerarse fusión de pies y base interna, dado que representan la necesidad de asentamiento, de un apoyo seguro para la estatua.[626] Estos pies-base se hallan, a su vez, situados sobre un suelo figurado. De esta manera, Giacometti integra no sólo el basamento externo convencional en el lugar de la escultura, sino también el suelo mismo como un área propio de la estatua.

Este suelo, que se configura por lo general como base-plinto interno integrado en las figuras de pie, tanto aisladas como formando grupos,[627] se transfigurará en mesa-base cuando Giacometti lo convierte en objeto tangible autónomo, al elevarlo posteriormente mediante pequeños apéndices, en grupos como *La plaza -composición, tres figuras y una cabeza-* [o *Pequeña plaza*] (1950), *El bosque -composición con siete figuras y una cabeza-* (1950), o *El claro -composición con nueve figuras-* (1950). Sus esbeltas figurillas se apoyan, o bien de manera independiente, cerrando su propio espacio, sobre un plinto interno irregular, ovalado o rectangular;[628] o bien sin él, directamente sobre la mesa (*La plaza II* -1947/48-, *La plaza -composición, tres figuras y una cabeza*).

Minimizadas las figuras, esta mesa-base interna adquiere un notable protagonismo en el espacio de la escultura, donde adquiere el papel del basamento externo, sobre todo en una obra anterior *Tres hombres que caminan II* (1948) dado su mayor tamaño. Su estructura responde a la de una mesa de un sólo pie central, consistente en dos volúmenes paralelepípedos superpuestos y una plataforma o tablero cuadrado, que sobresale a modo de cornisa respecto a los volúmenes situados debajo, lo que le confiere el aspecto de mesa que eleva el conjunto sacándolo de la existencia

---

625 DUPIN, Jacques, en *Alberto Giacometti Qu'est-ce qu'une tête?* Un film de Michel Van Zele, Arte France et Les films d'ici.

626 En este sentido Eduardo Chillida señala: «los grandes constructores, en el mundo de la plástica, dan una importancia capital a los pies. Como Mantegna que construye la figura humana partiendo de abajo a arriba, como se construye una casa. La importancia de los pies, de la base, del asentamiento, es clave también en otros, como en Giacometti, o en Hodler. Todos ellos parten de abajo a arriba, al contrario de lo que se enseña en las academias. Ésa es la forma de construir», CHILLIDA, Eduardo, citado en BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 510.

627 Estas representaciones del suelo en las figuras aisladas de pie consisten en plintos de textura rugosa de tamaños variados rectangulares o redondeados y de diferentes alturas cuyo plano superior, en la mayoría de los casos, se inclina ligeramente hacia delante. Los ejemplos de este tipo son numerosos, en piezas situadas sobre basamentos externos, entre ellos cabe destacar: *Mujer de pie* (hacia 1950), *Mujer de pie* (hacia 1952), *Figurilla sobre gran pedestal* (hacia 1952), *Figura* (1956), o el *Hombre que camina III* (1960). Este suelo representado en la obra se convierte en real en figuras de pie que prescinden de todo basamento externo, cuando están destinadas al espacio público, como son: *Mujer Leoni* (1947), *Mujer con moño* (1948), el *Hombre que camina I* (1960), o las series de *Mujer de Venecia* (1956), y de *Mujer de pie* (1960) (4 ejemplares).

628 Estos plintos independientes de cada figura se explican por el propio proceso de producción de la obra tal como lo comenta el artista mismo en una carta a Pierre Matisse: «Unos días después, al mirar otras figuras que había dejado al azar por el suelo, con el fin de desembarazar la mesa, me di cuenta que formaban dos grupos que respondían a mis búsquedas. Sin hacer ningún cambio, monté los dos grupos sobre bases y trabajé en las figuras sin modificar ni su situación ni su tamaño. Me sorprendió, pues la composición con nueve figuras corporizaba la impresión que había sentido el otoño anterior al ver un claro (era un prado algo salvaje, con árboles y arbustos, en la linde de un bosque) y que me atrajo mucho. Me hubiera gustado pintarla, hacer algo con ella, y me fui con la pena de perderla.» GIACOMETTI, Alberto: carta a Pierre Matisse (1950), citado en BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 470.

cotidiana. Presenta en este sentido cierta similitud con los basamentos-esculturas de Brancusi, aunque a diferencia de éstos permanece ausente de toda relación con el suelo real. Al interesarse por la cuestión del asentamiento de la figura, y su vínculo con el suelo, Giacometti convierte el basamento en el tema subliminal de la obra. En este sentido, Valeriano Bozal comenta sobre el suelo en las figuras que caminan: «Los caminantes de Giacometti no tienen donde estar. El artista insiste con tozudez en recuperar esa superficie que se había perdido, dejarla comportarse como superficie material, acentuar su carácter de plano y su condición material de soporte.»[629]



A. Giacometti, *El bosque -composición con siete figuras y una cabeza-* (1950)

Estos basamentos-mesas de Giacometti entroncan, en cierto modo, con la esfera del objeto cotidiano como basamento, pese a que en realidad es una interpretación de una mesa o una reminiscencia de ella y no una representación del objeto concreto mesa.



Alberto Giacometti, *Tres hombres que caminan II* (1948)

Una filiación más evidente a este ámbito presenta la obra titulada *El carro* (1950, bronce pintado), que fue concebida como monumento público, encargada por la ciudad de París para sustituir el monumento a Jean Macé retirado por los nazis. Giacometti, que habitualmente no utiliza el objeto, reproduce en *El carro*, una representación sintética de un carro como base de una figura de pie, que consiste en una especie de mesa (plataforma de dos pies) apoyada sobre el eje de dos grandes ruedas. Cada rueda está encajada a su vez en un bloque de madera trapezoidal. Estos dos soportes desempeñan las clásicas funciones del basamento, realzan el carro al elevarlo y lo sostienen, proporcionando superficies de apoyo más estables que el segmento de la propia rueda. Pero la relación entre escultura y basamento es ambigua en esta obra,[630] que plantea dudas sobre cuál es el auténtico basamento, dado que Giacometti asigna también un papel de sostén al carro, ya que fue fruto de la necesidad, según ha señalado el propio Giacometti: «Realicé esta escultura porque de nuevo necesitaba colocar la figura en el vacío para verla mejor y para situarla a una distancia precisa del suelo.»,[631] es decir, que el carro adquiere el papel del basamento externo de la figura erecta, aunque finalmente son los dos bloques geométricos los que establecen la relación con el suelo. Figurado este basamento en forma de carro, se sitúa en el lugar de la escultura, lo que le confiere preeminencia en el conjunto de la obra, pese a estar concebida como un todo. Junto a la inversión espacial, Giacometti



Alberto Giacometti, *El carro* (1950)

[629] BOZAL, Valeriano, «Alberto Giacometti, la pavesa», citado en BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 92.

[630] Javier Maderuelo, por ejemplo, señala en este sentido: «Podríamos suponer que ambos tacos, con la apariencia de otro material diferente y menos noble que el del conjunto figurativo, constituyeran una suerte de pedestal, aunque diversos hechos, como el ser dos elementos que están físicamente distanciados y su escaso volumen, parece que pretenden hacernos dudar sobre la posibilidad que tienen de ser entendidos como un «altar» sobre el que colocar la escultura.» MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994, p. 20.

[631] GIACOMETTI, Alberto, «Carta a Pierre Matisse» (1950), en *Escritos. Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 93.



Alberto Giacometti, *Cuatro figurillas sobre pedestal* (1950, bronce)



A. Giacometti, *Busto de Diego sobre estela II* (1958)

introduce una alteración semántica, centrando el tema de la escultura en el basamento. El origen de este tema lo atribuye a un recuerdo de 1938 de un carrito-farmacia del hospital Bichat, y había aparecido anteriormente en una obra de 1942-43, consistente en una figura de mujer de pie sobre una especie de caja con pequeñas ruedas móviles.[632] Pero es en *El Carro* donde adquiere un mayor tamaño en relación con la figura que soporta. *El Carro* es escultura y basamento y, en cuanto representación del objeto carro, pertenece a la esfera concreta de objeto cotidiano como basamento.

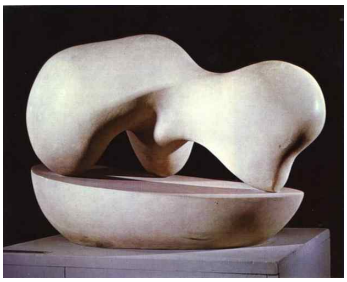
Este basamento externo que se ha situado en el lugar de la escultura se lleva al extremo cuando el basamento-mesa se prolonga para arrancar desde el suelo, con lo que adquiere elevadas proporciones. En consecuencia, la inversión es completa y la escultura ocupa también el lugar del basamento convencional. Así, en *Cuatro figurillas sobre pedestal* (1950, bronce), el basamento externo en forma de mesa elevada se convierte en escultura fusionado en la propia obra, pero no a la manera de Brancusi con elementos superpuestos sino formando una sola pieza, aunque la mesa puede diferenciarse del resto de la obra por la pintura aplicada. Las figurillas presentan, además, una base común, se alinean sobre una esbelta base interna tronco-piramidal que representa la distancia en perspectiva entre las figuras de mujer y el individuo que las observa, es decir, el suelo materializado en forma de basamento como expresó Giacometti haciendo referencia a él: «Varias mujeres desnudas que vi en el Sphinx, estando yo al fondo de la sala. La distancia que nos separaba (el parqué reluciente), y que me parecía infranqueable a pesar de mi deseo de atravesarla, me impresionaba tanto como las mujeres.»[633]

Un basamento-mesa similar a éste emplea en *La jaula* (1950) igualmente formando parte de la obra y coronado por una estructura lineal prismática en forma de jaula, es decir, una especie de vitrina, en cuyo interior se sitúan dos de sus características estatuillas: una figura de pie y un busto. Este tipo de vitrina en cuanto mobiliario museístico, o sea, como basamento externo, se introduce en la figura, en el plano de la representación. El basamento ocupa, por tanto, el lugar de la estatua. El tema de la jaula, como una especie de vitrina sintética, había aparecido ya en su etapa surrealista, en cuanto estructura que delimita un espacio interior y en cuanto que caja pero transparente. Con esta obra adquiere un nuevo contenido explícito de basamento, aunque en forma de base interna y, sobre todo, en *Figura en una caja entre dos casas* (1950), donde la caja elevada sobre cuatro patas se convierte en escultura y en basamento de la figura que camina en su

[632] Steven A. NASH señala además como posibles fuentes de este basamento: ruedas, eje y plataforma un carro de combate egipcio de la XVIII Dinastía (Museo Arqueológico de Florencia) y un quemador de incienso etrusco con una figura montada sobre ruedas. NASH, Steven A., «Catálogo», AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, *op. cit.*, p. 157.

[633] GIACOMETTI, Alberto, en *Escritos. Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 98.

interior, de una casa a otra, sin prescindir del basamento del museo. El basamento externo es convertido en escultura asimismo desde el suelo en obras como *Estela I* (1957-58), y algunos retratos de Diego como en *Busto de Diego sobre estela II* (1958), y *Diego sobre estela III* (1958), donde el basamento del busto es la representación de una elevada estela clásica.



Jean Arp, *Concreción humana sobre copa* (1935-1947)

II.2.2.2.2. Basamentos superpuestos: estrategia sintáctica

Jean Arp no sólo transfigura esculturas en basamentos externos sobre el suelo ocasionando la dislocación del sistema escultura-basamento, sino que además el basamento repetido y superpuesto crea otras esculturas que ocupan el lugar de la figura o elemento soportado. En *Concreción humana sobre copa* (1935-1947), sitúa una pieza anterior *Concreción humana* sobre una base de superficie plana e inclinada que denomina *copa*, es decir, sobre un basamento configurado como escultura, que pasa a formar parte de la escultura misma. Sin embargo, en *Copas superpuestas* (1947) o *Dos copas* (1963-64, yeso), recurre a la superposición de varios basamentos-copas para crear una escultura.[634] O sea, que Arp convierte una base de superficie plana e inclinada en una especie de módulo, que apilado al estilo de Brancusi, si bien no independiente, se transfigura en la escultura. Ésta se convierte, así, en una sucesión de basamentos que dan la sensación de precario equilibrio. Pero la organicidad que caracteriza su obra le conduce a elaborar las bases, adquiriendo cada una de ellas rasgos formales diferenciadores entre sí, y en ello difiere de las columnas-basamentos de Brancusi o «columnas con fin». Arp crea, además, nuevos basamentos para este tipo de piezas, con lo cual se produce una doble inversión, situando lo que antes estaba abajo, ahora arriba, de objeto soporte pasa a ser objeto soportado, es decir, el basamento se sitúa en el lugar de la escultura o estatua. Estos basamentos configurados con formas más rígidas y geométricas crean un fuerte contraste con las formas redondeadas de la parte escultórica, contraste que será posteriormente introducido en la figura misma.



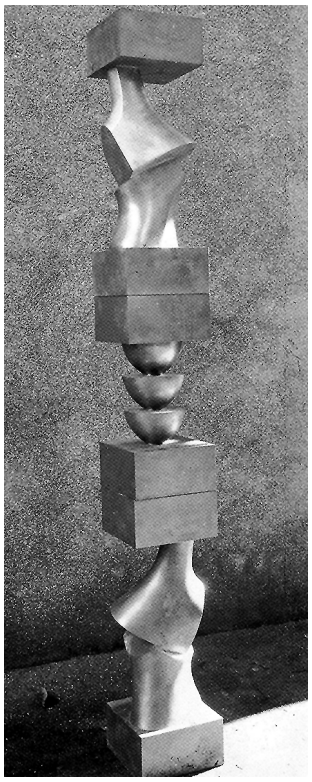
Jean Arp, *Copas superpuestas* (1947)

[634] Marguerite Hagenbach explicó la génesis de estas estructuras apiladas, en relación con *Tres copas superpuestas* (1947): «Para Arp, ya en su infancia, el zócalo que permite a la escultura mantenerse de pie era, por una parte, motivo de júbilo que le incitaba a muchas travesuras y, por otra, motivo de inquietud. Ésa es la razón de que realizase muchas esculturas que no precisan pedestal. Se disponen bien tendidas sobre la yerba, bien acurrucadas en un mueble o anidadas en un muro. Para otras esculturas creaba formas sobre las cuales iban colocadas y a las que él llamaba *coupes* (copas). La escultura de la que tratamos aquí es una creación autónoma de varias copas», Marguerite Hagenbach, citada en FAUCHEREAU, Serge, *Arp*, Barcelona, ediciones Polígrafa, S.A., 1988, p. 25.



Jean Arp, *Dafne II* (1958-1960)

En obras como *Geométrico-ageométrico* (1942) o *Pieza de ajedrez* (1958), podemos contemplar una parte inferior geométrica (angulosa y rectilínea) que puede entenderse como base y otra superior orgánica que asume el papel de escultura aunque ambas son la escultura. Esta fragmentación y diferenciación de partes se mantiene en *Escrutando el horizonte* (1964) que consta de una parte inferior que recuerda las copas superpuestas, y una parte superior redondeada, orgánica, más un plinto cilíndrico. Esta estrategia compositiva que es la superposición se convierte en el tema o sentido de la obra, que desarrollará asimismo en las *Dafnes*. En éstas sitúa dos o tres copas debajo de las formas que representan la figura.[635] En *Dafne II* (1958-1960) dos bases superpuestas en forma de sólidos geométricos irregulares de caras planas se conforman como base de una parte superior orgánica figurativa: torso-árbol. Su diferente configuración formal las define como partes diversas dentro de una misma escultura. En la base, la pieza superior en forma de cuña parece introducirse en la inferior. Pero, además, esta obra es situada, a su vez, sobre otra base de piedra que define toda la obra, incluyendo base y remate superior, como escultura aislada del entorno. La escultura, como en el mito griego que representa, se transforma o metamorfosea en basamento-árbol conforme va acercándose hacia el suelo, la base es también escultura.



Jean Arp, *Colonne à éléments interchangeables* (1955)

La fragmentación se lleva a sus últimas consecuencias en *Colonne à éléments interchangeables* [*Columna de elementos intercambiables*] de 1955, constituida por tres piezas independientes superpuestas. Cada una está formada por dos plintos y un elemento central orgánico, cuya estructura recuerda los basamentos-cariátides de Brancusi para la *Maïastra*, y los basamentos-escultura con elemento central sin referente real (piezas dentadas, cilíndricas y esféricas) situadas entre dos bloques. De esta manera, se configuran como hipotéticos basamentos superpuestos, que podrían repetirse infinitamente jugando con la alteración rítmica de los elementos centrales. En la exposición celebrada en el Museo español de arte contemporáneo (Madrid) en 1985, figuraba únicamente la parte central de esta escultura (*Forma III*, bronce), sobre la que originariamente había otras dos *Formas* que no están actualmente.[636] Esta pieza consiste en dos plintos como los anteriores en los extremos y tres copas superpuestas en el centro. Esta escultura o fragmento de escultura fue, por tanto, base de escultura. Como Brancusi, Arp intercambia bases y fragmentos de bases, emplea fragmentos de escultura como basamentos o los dispone en superposición para conformar otra escultura.

---

635 Cfr. FAUCHEREAU, Serge, *ibidem*.

636 Cfr. *Jean Arp [1886-1966]. Esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 112.

II.2.2.2.3. El basamento como concepto: estrategia semántica

Este segundo mecanismo de inversión que consiste en situar el basamento en el lugar de la estatua o escultura y que depara la dislocación del sistema tradicional basamento/escultura, puede observarse asimismo en la escultura que se desarrolla a partir de los años sesenta. Y así, junto a la inversión espacial o dislocación del lugar, que situaba la obra sobre el suelo, la escultura presenta una inversión de carácter semántico como estrategia de integración, al centrar su significado o su sentido, total o parcialmente, en el basamento y las cuestiones de soporte, afianzando su relación con el suelo. Esta línea de actuación mantiene, por lo general, la estructura convencional, puesto que emplea un elemento de soporte y otro elemento soportado y, en este sentido, el soporte podría entenderse como un basamento externo que ha modificado su forma, o su función tradicionales, según los casos, para integrarse en la escultura. De cualquier modo, el basamento es al mismo tiempo escultura. Es el caso, por ejemplo, de algunas piezas realizadas por Richard Serra o determinados artistas de la corriente de Arte Povera.

A partir de 1968 y después de los *Splashing* (*Salpicadura*) (1968) y los *Casting* (*Vaciado*) (1969), Richard Serra inicia una serie con piezas más geométricas, más rígidas titulada *Prop Sculptures* (*Esculturas apuntaladas*) que consisten en tubos o planchas cuadradas de plomo, apuntalados en el muro por otros tubos o planchas que actúan como tirantes entre éste y el suelo: «La forma minimalista existe, pero traicionada por la transitoriedad del soporte que puede desplazarse o caerse haciendo variar la aparente formalización de la escultura.»[637] *Clothes Pin Prop*, (1969, antimonio de plomo) y *Shovel Plate Prop* (1969, acero) están compuestas por dos fragmentos diferenciados: el inferior sostiene al superior. En la primera un tubo acodado se introduce en otro que de esta manera permanece sujeto a la pared manteniendo el equilibrio del conjunto; en la segunda una plancha de hierro sirve como sostén de un tubo, que apoya en ella un extremo, y el otro extremo en la pared. En estas obras no hay basamento convencional, la escultura se despliega entre el suelo y el muro, y un fragmento de la misma escultura adopta el papel de basamento, es decir, de sostén de otra parte de la escultura que funciona como figura, dado que es el elemento soportado. El sistema de soporte, el apoyo y la fuerza de gravedad se convierten en el asunto central de la obra creando configuraciones sin intención narrativa. En consecuencia, el significado está en la base y viene determinado por las propiedades físicas y técnicas de los materiales que utiliza.[638]

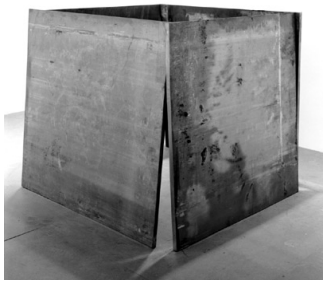
---

[637] GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, «Alianza Forma» 145, Alianza Editorial, 2000, p. 47.

[638] Serra plantea el problema del soporte como una cuestión teórico-física: «Resolver el problema de la base ha sido crucial para el desarrollo de la escultura. Algunas obras recientes intentan esquivar o camuflar este dilema construyendo una serie de puntos (sucedáneos de bases) dentro de la obra que puedan servir de soporte a las partes laterales desplegadas por encima de ellos. Esto es una redundancia, ya que si el suelo funciona realmente como base, no hay necesidad de construir tales sucedáneos de bases dentro de la obra para que el suelo parezca funcionar estructuralmente», SERRA, Richard, «Play it again, Sam», *Arts Magazine*, Vol. 44, nº 4, February, 1970, p. 24; citado en MORAZA, Juan Luis, *op. cit.*, p. 672.



Richard Serra, *Shovel Plate Prop* (1969)



Richard Serra, *One Ton Prop. House of Cards* (1969)



Richard Serra, *2-2-1, To Dickie and Tina* (1969)



Michelangelo Pistoletto, *Monumentito* (1968)

Una de las más populares de esta serie es *One Ton Prop. House of Cards* (*Apuntalamiento de una tonelada. Castillo de naipes*, 1969), que consiste en cuatro planchas de 150 × 150 × 3 cm. montadas sobre el suelo y dispuestas en forma de cubo que se tocan en las esquinas, apoyándose unas en otras. Estas pesadas piezas manifiestan una inversión en sí mismas en la que aparece implicada la semántica del basamento tradicional y, así, frente a la estabilidad del soporte horizontal, se alzan en precaria verticalidad. Es, como ha señalado Robert Pincus-Witten: «…querer levantar del suelo las esculturas de C. Andre»,[639] pero, estas piezas sin soldar, no obstante, conservan su estabilidad por la acción de la fuerza de gravedad. Estas planchas cuadradas serán colocadas en vertical sobre el suelo para convertirse en basamento de un rollo de plomo en *5:30* (1969-1979) y en *2-2-1, To Dickie and Tina* (1969), en una relación recíproca de sustentación. Serra emplea una estrategia semántica para hacer hablar a sus piezas sobre cuestiones físicas, de soporte, de carga, que tradicionalmente se hallaban ligadas al basamento externo a la escultura.

En un sentido bien diferente, Michelangelo Pistoletto emplea esta estrategia semántica al introducir el basamento como concepto de la obra. En la obra *Monumentito* (1968), realiza una construcción o acumulación de bloques de goma-espuma, que recubre de telas diferentes y que forman un prisma o paralelepípedo. En este caso, el artista no introduce el basamento externo de ámbito museístico, sino el basamento monumental transfigurado en escultura a escala privada. Para ello, transforma la morfología clásica del basamento que configura mediante el uso de materiales «innobles», de desecho, y corona el conjunto con una bota que desempeña el papel de figura o estatua, la cual refuerza, de esta manera, la idea de basamento.

Giulio Paolini emplea asimismo el basamento como concepto. En *Early Dinastic* (1971) el significado de la pieza se centra en el basamento de la propia escultura. Paolini forma un conjunto de cuatro columnas con fuste, basa y plinto, cada una de las cuales funciona como basamento dado que sostiene una copia reducida de sí misma: un basamento soporta otro basamento. Al emplear dos elementos formalmente idénticos en funciones diferentes Paolini altera el sistema convencional, al mismo tiempo que pone en cuestión tanto a la escultura como al basamento. La reducción de la figura soportada y su colocación sobre un basamento implica la transfiguración de la columna-basamento en escultura, en un objeto de contemplación estética. De esta manera la columna se auto-legitima como escultura. Pero al mismo tiempo nos remite a la historia, al emplear un

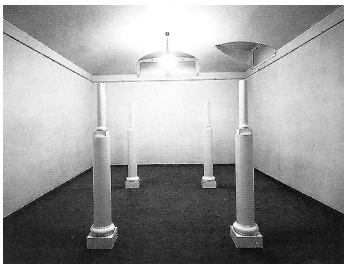
[639] PINCUS-WITTEN, Robert, «Richard Serra», *Artforum*, September 1969, p. 31; citado en GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 48.

fragmento de columna que tradicionalmente ha desempeñado un papel de soporte y que, además, cumpliendo dicha función, también puede contemplarse como escultura.

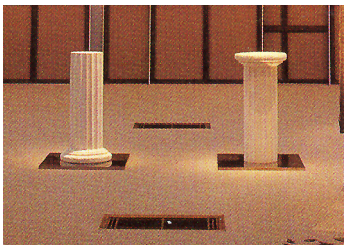
Y, en este sentido, puede relacionarse con la obra de Didier Vermeiren, el cual emplea diferentes tipos de basamentos y fragmentos de columna con sus simétricos encima aunque invertidos, que funcionan como basamento y figura respectivamente. En *Caleidoscopio* (1976) dos pequeños fragmentos de columna con basa se sitúan cada uno de ellos sobre una plancha de acero reflectante. Mediante esta base la imagen de la columna se completa, en un caso cerrándola en los dos extremos mediante la basa, en el otro la columna permanece abierta encontrándose objeto real e imagen reflejada unidos por sus basas. Como en las piezas de Didier Vermeiren, objeto e imagen se superponen de manera invertida y simétrica.

En obras posteriores, Giulio Paolini empleará el basamento prismático característico del museo como elemento plástico referido a la estatua que sostiene. En *Las Tres Gracias* (1978) y en *Mimesis* (1975), emplea réplicas de estatuas clásicas sobre basamentos donde la atención se centra en el basamento, ya que éste es el que define la reproducción de una estatua como arte. En la última de las obras mencionadas, que consiste en dos copias en yeso enfrentadas de la misma Venus,[640] Paolini cuestiona tanto la relación entre representación y reproducción como entre original y múltiple, y nos recuerda que tan reproducible es la obra de arte, la figura soportada, como el basamento cúbico que la soporta.[641] Éste es también el cubo minimalista convertido en basamento-escultura.

En *Casa di Lucrezio* (1981-84, yeso, tela y madera -plintos-, dimensiones variables), de la que realiza diversas versiones, Paolini sitúa varios plintos blancos museísticos como basamento integrado en la escultura. De un lado, sostienen fragmentos de yeso de una mesa sobre la que dibujó una copia de un laberinto proveniente de las paredes de la casa del poeta Lucrecio en Pompeya, y que había roto previamente; de otro lado, sostienen copias de un busto sobre peana de un ángel del escultor italiano del siglo XVII Alessandro Algardi. En cada una de estas piezas, que completa con telas, ensaya diversas posiciones, como si estuviera montando un bodegón. La cabeza y demás fragmentos pueden situarse sobre el plinto o sobre el suelo. En otras versiones, la figura puede ser mostrada íntegramente, medio-oculta, y fragmentada, sobre el basamento o arrojada a su base,



Giulio Paolini, *Early Dinastic* (1971)



Giulio Paolini, *Caleidoscopio* (1976)



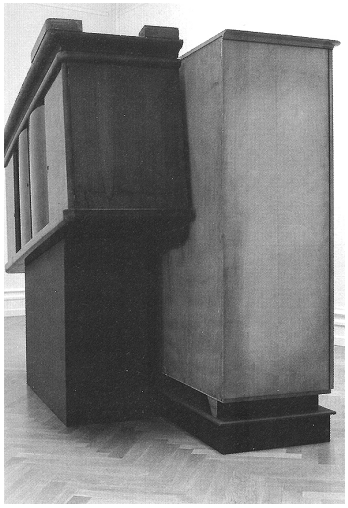
Giulio Paolini, *Mimesis* (1975)



Giulio Paolini, *Casa di Lucrezio* (1981-84)

[640] En otra versión de esta misma obra enfrentó dos vaciados del busto de Hermes de Praxiteles.

[641] Sobre esta obra Paolini ha comentado: «When I put two identical examples of the same ancient sculpture one in front of the other, I do not wish to be the creator or discoverer of these sculptures. I want to be the observer who sees the distance that divides them and therefore captures all the possibilities of relationship or absence of relationship between that image and us.» [«Cuando pongo dos ejemplos idénticos de la misma escultura antigua una frente a otra, no quiero ser el creador o el descubridor de esas esculturas. Quiero ser el observador que ve la distancia que las divide y por lo tanto captura todas las posibilidades de relación o ausencia de relación entre esa imagen y nosotros.»] PAOLINI Giulio, «artist's statement», citado en CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, London, Phaidon Press Limited, 1999, p. 135.



Reinhard Mucha, *Hagen-Vorhalle* (1983)

plenamente destituida de todo protagonismo. El basamento sin estatua aparece entonces vacío adquiriendo el carácter de escultura y centrándose en él el significado de la obra. El uso de copias de yeso hace referencia al proceso de producción artístico y al culto de la obra de arte «original»,[642] mientras que la apropiación del plinto hace posible el juego conceptual entre disociación e integración basamento/escultura.

Pese a estos ejemplos, y en esta línea conceptual de integración que permite al basamento situarse en el lugar de la escultura mediante una estrategia semántica, será la escultura de la postmodernidad la que se apropiará explícitamente y con mayor frecuencia del basamento convencional, usándolo de maneras diferentes: construyendo plintos y pedestales o extrayéndolos de su contexto habitual, para convertirlos en escultura.

Reinhard Mucha introduce el mobiliario típico del museo como parte de la obra en *Hagen-Vorhalle* (*Vestíbulo de Hagen*) (1983, Kunsthalle, Bern),[643] en la que alude, además, a la estética minimal, tanto en los elementos de soporte, los basamentos, como indirectamente en los objetos de uso cotidiano que éstos sostienen. Mucha realiza un doble juego de oposiciones al contraponer, por un lado, un objeto construido a otro elegido: dos basamentos fabricados según las instrucciones del artista sostienen un armario y un aparador respectivamente; y, por otro lado, el asentamiento estable del armario sobre un plinto bajo horizontal, frente a la inestabilidad del aparador sobre un plinto más alto que ofrece una superficie de sostén inclinada. Los plintos se oponen entre sí provocando diferentes posiciones en los objetos que sostienen, horizontal frente a oblicuo, y los muebles entre sí, dado que el armario adopta una posición normativa mientras el aparador se sitúa invertido. Así, junto al ya institucionalizado uso del objeto cotidiano elevado a la categoría de arte, destaca el papel del basamento al convertirse en el concepto en sí de la obra: «Los plintos serían, si se pudiera hablar aún desde el punto de vista del arte, la parte propiamente escultórica, en tanto que los objetos de uso corriente proporcionarían los medios para su introducción.»[644] En consecuencia, esta inversión, no sólo espacial sino también conceptual, des-estructura el orden y las jerarquías entre obra de arte y soporte o entre escultura y basamento, que como señala Patrick Javault «…es cosa característica de la conciencia barroca del mundo.»[645]



Edward Allington, *Two Apollos Admiring a Vase/in Red* (1987)

642 CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.), *op. cit.*, p. 136

643 «Así, en el ejemplo de *Hagen-Vorhalle* (Vestíbulo de Hagen) los plintos son componente activo de la obra y remiten a la aprehensión cotidiana del museo antes que a la concepción general de la exposición.» JAVAULT, Patrick, «Aquí como en otra parte», *Raumbilder. Cinco escultores alemanes en Madrid*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 8.

644 JAVAULT, Patrick, «Aquí como en otra parte», *op. cit.*, p. 10.

645 JAVAULT, Patrick, «Aquí como en otra parte», *op. cit.*, p. 9.

Siguiendo una sintaxis casi tradicional Edward Allington utiliza pedestales que aparecen implicados como tema o concepto en algunas de sus obras como *Aphrodite Debased/in Red* (1986) y *Two Apollos Admiring a Vase/in Red* (1987). En la primera una acumulación de pequeñas reproducciones de *Venus de Milo* se halla parcialmente rehundida, hasta el busto, en la parte superior de un basamento. Se trata de la representación de un pedestal arquitectónico, morfológicamente modificado, y no de un basamento museístico convencional. Este pedestal presenta la peculiaridad de utilizar las mismas molduras en la basa y en la cornisa a modo de imagen inversa. En la segunda obra aparecen dos bustos sobre un pedestal simplificado: un paralelepípedo rectangular sobre tres escalones, y con la misma estructura, pero invertida, sitúa una repisa que sostiene un vaso con la que completa la obra. Enfrenta así, dos objetos clásicos de sostén: el pedestal a la repisa, a los que confiere una estructura formal similar. Edward Allington se apropia de estas imágenes clásicas de la historia de la escultura y emplea su reproducción mecanizada, convirtiéndolas en puros objetos *kitsch*, sin aura. Pero paradójicamente al mismo tiempo reconstruye el pedestal clásico aunque ligeramente modificado, como mecanismo legitimador de arte, es decir, que mediante estas bases eleva banales reproducciones de estatuas a la categoría de arte, como hizo también Giulio Paolini con los basamentos prismáticos convencionales.

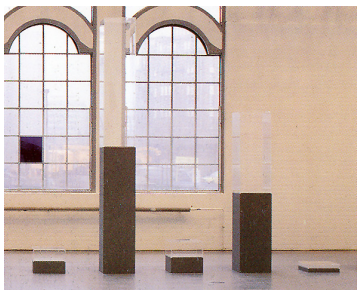




Joseph Kosuth, *Passagen-Werk (Documenta Flânerie)* (1992)

Joseph Kosuth empleará asimismo el basamento como concepto en la instalación que realiza en la Documenta IX de Kassel (1992), titulada *Passagen-Werk (Documenta Flânerie)*.[646] Joseph Kosuth recubre los objetos museísticos, de dos pasillos de la *Neue Galerie*: estatuas, cuadros, vitrinas, con telas de color blanco una de ellas, y de color negro, la otra, dejando al descubierto los pedestales prismáticos museísticos de estatuas y vitrinas, sin modificar nada de ellos. En cambio, los espacios arquitectónicos se policroman, en negro y blanco respectivamente, provocando una gran homogeneidad visual en cada uno de los ámbitos de las dos galerías. Sobre las mencionadas telas y las paredes sitúa textos, entre otros de Ludwing Wiggenstein, en cuyos escritos fundamenta parte de su obra. Kosuth pone de manifiesto la primacía del texto, del concepto frente al objeto artístico al que considera como un residuo físico, y por ello lo recubre y oculta pero, al mismo tiempo, lo protege en espera de retornar a la vida artística, y a su funcionamiento habitual. Estos objetos artísticos son temporalmente inhabilitados, como borrados pero, a la vez, subrayados, en cierto modo, a la manera en que Christo hace





Christian Philipp Müller, *Köln-Düsseldorf* (1994-1995)

[646] Cfr. *Documenta IX Kassel* (June 13 - September 20), Stuttgart-New York, Edition Cantz-Harry N. Abrams, III vols., 1992, pp. 290-291.

presentes y ausentes, paisajes, arquitecturas, e incluso monumentos públicos, como el *Monumento a Vittorio-Emanuele* y el *Monumento a Leonardo*, ambos de 1970, que se encuentran delante de la Catedral y de la Scala de Milán respectivamente. No obstante, Kosuth invierte el sistema convencional y convierte al basamento en el único elemento visible, el único realmente presente que, de esta manera, adquiere el papel de la escultura o de la figura y, simultáneamente, conserva su propia función de sostén.

Tony Tasset centra su interés en la apropiación y la crítica del mundo del arte. En la línea de sus parodias neo-minimalistas de la escultura moderna, Tasset realiza *Wire Sculpture* (1991) que consiste en una maraña de alambre, que sugiere un dibujo abstracto en el espacio, situada sobre un plinto paralelepípedo de madera.[647] Tasset asimila el basamento externo museístico al bloque minimalista y lo corona con otra escultura. Al otorgar una doble semántica al elemento de soporte, invierte el significado de la escultura centrándolo en el basamento, convirtiéndose él mismo en el concepto de la obra que, de esta manera, queda integrado. Pero, al mismo tiempo, pone en cuestión el estatuto mismo de la escultura, dislocando el sistema convencional, puesto que se crea una ambigüedad en su definición como escultura o como basamento, que de este modo queda indeterminada.

El basamento es asimismo el concepto de la obra *Köln-Düsseldorf* (1994-1995) (Instalación Deichtorhallen Hamburgo) de Christian Philipp Müller (1957). Esta obra consiste en la presentación alineada de numerosos prismas o paralelepípedos de madera pintados de color gris oscuro y de tamaños variables en altura y anchura, que van desde el prisma ancho y elevado hasta el plinto más estrecho como una losa de Carl Andre. Ninguno es igual a otro, tampoco parecen presentar un ritmo concreto en su disposición. Pero estos prismas constituyen sólo la mitad de la obra, pues cada uno de ellos soporta un prisma idéntico pero construido en plexiglás, un material transparente, es decir, que basamento y figura presentan idéntica forma pero diferente material. Al superponer dos piezas morfológicamente similares, Müller pone en cuestión la definición misma de escultura y de basamento, y, como Tony Tasset, materializa la función de soporte que la escultura minimal parecía desempeñar de forma latente. La escultura ha ocupado el lugar del basamento y el basamento el lugar de la escultura. Como un guiño a la obra de Larry Bell, Müller invierte la relación entre sus basamentos transparentes (también en plexiglás) y la figura cúbica situada como estatua traslúcida o semi-opaca, haciendo que la transparencia del elemento soportado le otorgue la posibilidad de su ausencia. De esta manera adquiere una peculiar ambigüedad ante su percepción como basamento autónomo. La intención es pues inversa, lo que se intenta hacer desaparecer en la obra de Bell es el basamento, mientras que en la de Müller es la estatua. Lo más sugestivo, no obstante, es el atisbo de identidad que se establece entre el elemento que funciona como basamento y el que funciona como figura.

[647] SNODGRASS, Susan «Tony Tasset at Rhona Hoffman», *Art in America*, vol. 82, nº1, January 1994, pp. 110-111.

II.2.2.3. La inversión como identidad basamento = escultura: estrategia de fusión

Hasta el momento hemos podido comprobar cómo la inversión del basamento se presenta como una dislocación espacial en el sistema escultura/basamento que conduce a situar la escultura en el lugar del basamento y el basamento en el lugar de la escultura, sin prescindir de los dos componentes básicos del sistema, dado que la escultura se apropia del basamento convencional externo y lo convierte en escultura integrándolo como un fragmento de la obra, tanto a nivel físico como conceptual.

Junto a estos mecanismos de inversión que procuran la unidad del sistema escultura-basamento, destacaremos a continuación la fusión entre ambos componentes, lo cual implica la desaparición aparente de uno de ellos, la escultura o el basamento. Este mecanismo de fusión es asimismo fruto de la dislocación espacial dado que la escultura se sitúa en el lugar del basamento y, simultáneamente, el basamento en el de la escultura. Se trata, por tanto, de piezas que podemos contemplar como escultura y basamento al mismo tiempo, lo que desde el punto de vista conceptual, representa la identidad escultura = basamento. Esta identidad implica la subversión total de los planteamientos del Clasicismo y la superación de la disociación escultura/basamento.

La identidad entre escultura y basamento como estrategia de inversión discurre paralelamente a los mecanismos anteriores y presenta dos vías principales de actuación. Por un lado, puede observarse una vía que podríamos denominar formal u objetual, dado que se centra en el objeto en sí y sus rasgos puramente físicos y, por otro lado, una vía conceptual en la que el basamento constituye el concepto mismo de la obra. En la primera, la identidad se funda principalmente en alteraciones relacionadas con la forma, la función y la disposición de sus elementos constitutivos, mientras que en la segunda, a las alteraciones anteriores, se suma el hecho de que el basamento proporciona la idea o sentido que rige el desarrollo de la obra.

II.2.2.3.1. El basamento-escultura como objeto autónomo



Constantin Brancusi, *El beso* (1916)

La primera vía de identidad hunde sus raíces en la escultura de Constantin Brancusi, al cual podemos considerar como paradigma. Su principal aportación al tema del basamento como escultura lo constituyen un grupo de obras donde la inversión espacial entre basamento y figura o estatua conduce a una total identidad entre basamento y escultura, fruto de la desaparición de uno de los términos, normalmente de la estatua o elemento soportado superior. En estas piezas la escultura ocupa el lugar del basamento y, al mismo tiempo, el basamento invade el lugar de la escultura hasta el punto de fusionarse en una sola pieza. En estas piezas Brancusi no establece distinción conceptual entre escultura y basamento, y la escultura desde el suelo se presenta como basamento = escultura autónoma.

La serie sobre *El beso* presenta el primer atisbo de fusión entre escultura y basamento. La configuración en bloque de dos figuras entrelazadas se acerca enormemente a la simplicidad volumétrica del cubo o paralelepípedo del basamento convencional. Basamento y figuras parecen haberse fundido en un abrazo esencial. Además, *El beso II* (1908) y otras versiones posteriores (*El beso*, 1916) presentan la parte superior plana, lo cual para algunos autores, como Eric Shanes, sería indicativo de su concepción como cariátides en potencia, y por tanto, posiblemente soporte para un entablamento o basamento de otra escultura.[648] Posteriormente, Brancusi retomó el tema de *El Beso* con formas aún más estilizadas, y en tres casos adquirió la función real de basamento como soporte de un entablamento: en las columnas de la *Puerta del Beso* (1937-38) reminiscencia de los arcos de Triunfo, en la *Columna del Beso* (1933) proyectada para el *Templo de la Meditación* (India) y, por último, en una pieza autónoma *Cipo de frontera* (1945),[649] donde el tema de la pareja besándose aparece grabada en cada una de las caras del bloque prismático central y en los dos bloques a modo de base y entablamento. En algunas de sus obras, como ocurre en esta última, «…there is no dividing line between sculpture and base.»,



Constantin Brancusi, *Cipo de frontera* (1945), *EL beso* (h. 1940)

[648] Pero además esto explicaría la rudeza de la factura que como en los basamentos se asimila al simbolismo de lo mundano (el impulso sexual humano) frente a una hipotética forma ideal situada encima. SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *Apollo* 136, August, 1992, p. 107.

[649] Cfr. SHANES, Eric, *op. cit.*, pp. 108, 110.

señala Eric Shanes.[650] Pero Krauss va más allá y opta por considerar que: «…l'idée directrice est entièrement inscrite soit dans l'organisation des fragments, soit dans leur fusion en un pur socle transportable.»,[651] como también nosotros afirmamos.

La identidad entre basamento y escultura va más allá de la mera unidad, contigüidad o superposición entre partes diferenciadas. Los basamentos de Brancusi pueden funcionar como esculturas autónomas, libres de lo soportado, de hecho Brancusi exhibió algunos de sus basamentos como obras independientes[652] y, por tanto, como esculturas aunque algunas de ellas ahora funcionan como bases. El basamento actual de *La hechicera* (1916-24) que fue adquirido a Henri-Pierre Roché, y cuya combinación ha sido realizada por el Museo *Solomon R. Guggenheim*, Nueva York (1958), se reprodujo fotográficamente en 1923, en un artículo de revista con el título de *Escultura (madera)* (1920),[653] y en 1926 se expuso como escultura autónoma en la Galería Brummer de Nueva York bajo el título de *Base (roble viejo)*, tal como aparece reseñado en el catálogo de dicha exhibición, donde presentó, además, cinco bases (sin fecha) presumiblemente sin estatuas, y numeradas del 38 al 42.[654] Esta pieza ha funcionado también como basamento de otras estatuas, tal es el caso de *Una Musa* (1912), *El recién nacido II* (1916?) o *Mademoiselle Pogany II* (1920, bronce). Por tanto, Brancusi transfigura verdaderamente sus basamentos en esculturas cuando los fotografía y los exhibe como piezas autónomas.



Constantin Brancusi, *La hechicera* (1916-24) y *Escultura (madera)* (1920)

Scott Burton se decanta en este mismo sentido en la exposición que organiza en el Museo de Arte Moderno (7 abril - 28 junio, 1989) bajo el título *Artist's Choice: Burton on Brancusi*, cuando aboga por la consideración del basamento como objeto escultórico por sí mismo. Burton instala el mencionado basamento de *La hechicera* sin elemento soportado, sobre un basamento convencional cúbico mostrándolo como escultura, y la base-mesa del *Pez* (1930) como objeto autónomo (base realizada por Istrati más pequeña que la original). Burton exhibe, por tanto, la idea de basamento autónomo como escultura, haya salido o no de las manos del escultor. Brancusi, además, convirtió basamentos eventuales en esculturas permanentes,



Constantin Brancusi, *Una Musa* (1912)

650 «…no hay línea divisoria entre escultura y base», SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 110.

651 «…la idea directriz se inscribe completamente o en la organización de fragmentos, o en su fusión en un puro zócalo transportable.» KRAUSS, Rosalind, «Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi», en: AA. VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 248-249.

652 Eric Shanes señala al respecto: «In the 1926 Brummer Gallery exhibition Brancusi exhibited five bases as works of art, rather than merely as supports.» [«En la exposición de 1926 en la Galería Brummer Brancusi expuso cinco bases como obras de arte, más que como meros soportes.»] SHANES, Eric, *Constantin Brancusi*, New York, Abbeville Press, 1989, p. 114. Una foto de la lista del catálogo de la Galería Brummer fue reproducida por Dumitresco e Istrati y según este documento, se exhibieron seis bases. HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1986, p. 176.

653 Cfr. M.M., «Constantin Bracusi: A Summary of Many Conversations», *Arts* 4, July 1973, p. 26, citado en SHANES, Eric, *op. cit.*, p. 111, n. 26.

654 «16 Base (old oak)...1920», y «38-42 Five Bases» (sin fecha). Reproducción del catálogo de la Galería Brummer, 1926 (Archivo I. D.), HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 176.



Constantin Brancusi, *Gato cariátide* (1916-1923)



Constantin Brancusi, *Perro guardián* (1925)



Constantin Brancusi, *Cariátide* (1914-1926)

como la *Mesa del Silencio* y la *Columna sin fin*. Pero también piezas en madera como *El hijo pródigo* (1914-15), con su parte superior plana pudieron haberse propuesto originariamente como basamento o parte de un basamento,[655] aunque es al mismo tiempo una escultura y como tal permanece hoy. Como esculturas y basamentos pueden concebirse asimismo las tallas en madera *Gato cariátide* (*Cariatide-Chat*, 1916-1923) y *Perro guardián* (*Chien de garde*, roble, 1925) que se exhibieron como esculturas autónomas y que hoy día funcionan como base. En opinión de Eric Shanes, pudieron concebirse para funcionar como cariátides pues tienen entablamentos.[656]

Gato cariátide que consta de tres elementos de madera, fue expuesta como pedestal de *Timidez* (1917) en la galería Brummer en 1933-34. Brancusi hizo saber que no quería que ambas piezas fueran separadas, aunque él mismo fotografió *Timidez* sobre otras bases y *Gato cariátide* como soporte de otras estatuas. *Perro guardián,* al igual que *Gato cariátide,* ha funcionado como basamento, por ejemplo, de *La hechicera*, pero su carácter autónomo viene subrayado por el título que se le ha dado, así como por una fotografía que Brancusi ha hecho de él, posado sobre otro zócalo.[657] Una foto de la exposición en la galería Brummer (1933-34) muestra el *Perro guardián* como basamento de *Estudio para madame Eugene Meyer Jr,* pero en el catálogo se presenta por separado bajo el nº «45. Watchdog-(oak)».[658] Situado en el límite entre basamento y escultura nosotros nos inclinamos como en piezas anteriores, por su consideración como basamento = escultura.

Frente a la oscilación funcional de las piezas anteriores, la identidad escultura = basamento se presenta en una serie de piezas como las cariátides y algunas *columnas sin fin*, que pudieron ser concebidas en origen como basamentos de otras esculturas aunque finalmente no desempeñan ninguna función sustentante y, en consecuencia, permanecen como basamentos-escultura autónomos sin estatua: «…en las *Cariátides* y la *columna sin fin* la escultura es toda ella un basamento.»,[659] consecuencia de una inversión de carácter morfosintáctico. Brancusi elabora dos cariátides en madera, un material que en el orden jerárquico empleado por el escultor correspondería al idóneo para los basamentos. Estas esculturas = basamentos figurativas presentan entablamentos a modo de plintos, probablemente

[655] En opinión de Eric Shanes, *El hijo pródigo* pudo haberse concebido como cariátide. De factura primitiva, encarna el ser original, primevo, doblegado a un poder superior. Cfr. SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *op. cit.*, pp. 107-108.

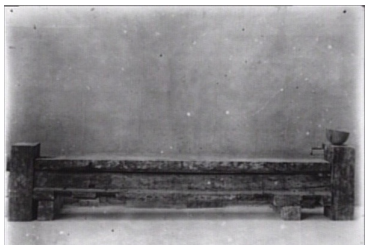
[656] Cfr. SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *op. cit.*, p. 108.

[657] Otras formas han sido también fotografiadas por Brancusi de la misma manera como el zócalo «*Bois nature*» (fig. 7. *Socle*, 1922). TEJA BACH, Friedrich, en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, Paris, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, p. 206, n. 1.

[658] TEJA BACH, Friedrich, *ibidem*, n. 2. No obstante, a causa de la cualidad figurativa del *Perro guardián*, en opinión de Friedrich Teja Bach, las combinaciones con esta forma se asemejan en cierta medida a las figuras dobles, como ocurre con el *Estudio para madame Eugene Meyer Jr*, y sobre todo con *La hechicera*. TEJA BACH, Friedrich, *ibidem*.

[659] KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma, 135», Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 293.

para sostener otro elemento sobre ellos. En la primera *Cariátide* (1914-1926) es escalonado,[660] y en la segunda *Cariátide* (1924-1948) es reducido a un sólo bloque. Pese a su apariencia antropomórfica, ambas cariátides recuerdan a los basamentos de madera, en parte por el paralelepípedo que remata la parte superior de la escultura.[661] Aunque estas cariátides no funcionan como tales, ya que no sostienen nada físicamente, para Eric Shanes, no obstante, denotan la conexión de lo humano y tosco, con lo elevado, lo invisible idealizado.[662] El basamento autónomo por excelencia es la *Columna sin fin*. Con esta obra Brancusi llega a la identidad total entre basamento y escultura. La *Columna* fue proyectada como basamento, y de ella realiza diversas versiones anteriores a su concreción monumental en Tîrgu Jiu.[663]



Constantin Brancusi, *Banco con copa* (1914-16)

Un caso especial lo constituyen una serie de piezas procedentes del ámbito del mobiliario que Brancusi elabora para su estudio: los taburetes y bancos, que podemos concebir como basamentos-esculturas autónomos puesto que fueron ocasionales soportes de objetos e individuos, e incluso usados por Brancusi como bases de algunas de sus esculturas. El *Banco* (1914-16) del Museo de arte de Filadelfia aparece en una fotografía de 1915, como basamento de *Taza* (*Coupe*); asimismo Louise y Walter Arensberg lo usaron como basamento de *El beso* y otras esculturas de su colección; y en 1955 funcionó como base para dos esculturas: *Torso de jovencita* y *Prometeo* (bronce) en la exposición del *Solomon R. Guggenheim Museum* (Nueva York). Otro banco de madera más pequeño con brazos y sin respaldo, que Brancusi utilizaba habitualmente como asiento, ha servido como base de esculturas, tal como aparece en algunas fotografías del taller: *Prometeo* (1911, mármol) es situado sobre este banco reposando sobre un cojín en al menos dos fotografías de 1929-1930.[664]



Constantin Brancusi, *Tabouret de téléphone* (h. 1925)

En el ámbito de los muebles, existen además de los bancos varios taburetes de madera tallados, cuatro de ellos son presentados en la exposición del Centro Georges Pompidou (París) en 1995. El conocido como *Tabouret de téléphone* (h. 1925, roble) en origen constituía la parte inferior de la escultura *Madame L. R. [II]*.[665] Otro de ellos (h. 1925, nogal) presenta un asiento circular montado sobre formas arqueadas y un hueco



Constantin Brancusi, *Tabouret* (1928)

[660] *Cariátide* [II] (1914-1926) fue expuesta como basamento de *El gallo* (1924) en la Brummer Gallery de Nueva York en 1926.

[661] Pontus Hulten señala en relación con la *Cariátide* de 1914: «Qui l'integrazione tra scultura e piedistallo è spinta alle estreme conseguenze: la scultura stessa costituisce il piedistallo.» [«Que la integración entre escultura y pedestal es llevada a consecuencias extremas: la escultura misma constituye el pedestal.»] HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *op. cit.*, p. 288.

[662] SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *op. cit.*, p. 107.

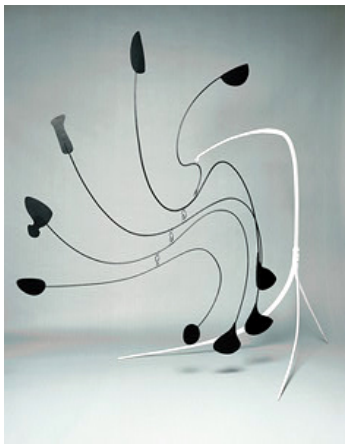
[663] Cfr. Capítulo II.1.

[664] Cfr., las fotografías Ph 79 y Ph 81, reproducidas en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, Paris, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, p. 345 y p. 106 respectivamente.

[665] Cfr. SALZMAN, Gregory, «Brancusi's Woods», Master's Thesis, Courtauld Institute of Arts, London, 1972, pp. 51 *sq*; citado por TEJA BACH, Friedrich, en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, *op. cit.*, p. 210.



Jean Arp, *Inicial de una hoja* (1960)



Alexander Calder, *La araña* (1940)



Alexander Calder, *Tres norayes* (1970)

oval. Otro presenta la parte inferior en forma de L (h. 1925, nogal) y por último el taburete, firmado y fechado en 1928 (teca), cuya forma consiste en dos semicilindros invertidos y superpuestos, probablemente sirvió de inspiración al modelo en madera de los taburetes de la alameda del conjunto de Tîrgu Jiu[666] y recuerda la estructura de los doce taburetes para la *Mesa del Silencio*. La forma de este taburete simple, o multiplicado como si se tratase de un módulo, aparece como basamento o como fragmento de un basamento en combinación con otras piezas. Es el caso de *Torse de jeune fille III* (1925, onyx) o *L'Oiselet* (1925 mármol veteado), donde estas piezas de roble soportan sendos bloques de piedra caliza. «Comme certain de ses socles, ces tabourets-*tabourets* soulèvent la question de leur statut d'oeuvres; s'agit-il de sculptures? L'une des fonctions de l'exposition est d'inciter à la réflexion sur la limite à tracer ou non ici.»,[667] señala Friedrich Teja Bach. Sean o no esculturas, lo que no cabe duda es de que presentan formas muy similares a los basamentos y que pudieron sostener esculturas, y hoy día se contemplan como basamentos autónomos o taburetes-basamentos.

Dentro de esta vía de identidad objetual entre basamento y escultura iniciada por Constantin Brancusi, podemos contemplar algunas obras realizadas por Jean Arp y Alexander Calder. Concebidas como piezas autónomas, presentan características tanto del basamento como de la escultura fundadas en alteraciones de la forma, la función y la disposición respecto a los elementos constitutivos tradicionales.

Así, por ejemplo, Jean Arp, además de incorporar el basamento a la escultura y convertirla en escultura, crea una serie de obras que pueden contemplarse como esculturas = basamentos al cuestionar el emplazamiento permanente y la propia orientación de la pieza en el espacio. Se trata de grandes losas de piedra circulares (que recuerdan algunos basamentos de Brancusi) susceptibles de moverse, como la serie de *Ruedas-bosques* (1961), y otras piezas en bronce que adoptan la forma de plintos perforados, de sinuosas redondeces, susceptibles de colocarse horizontal o verticalmente sobre el suelo. Estas piezas, que realiza en los años sesenta, se desarrollan a partir de las esculturas-relieves, como es el caso de *Umbral ondulante* (1961), o *Inicial de una hoja* (1960), y pueden adoptar varias posiciones, aquéllas en que el grosor o cierta sección plana de la escultura-relieve ofrece estabilidad.[668] En horizontal, estas piezas adquieren el carácter de basamento y, en vertical, el carácter de escultura.

---

[666] Cfr. BREZIANU, Barbu, *Opera lui Constantin Brâncusi în România*, Bucarest, Éd. Academiei R.S.R., 1974 (edición inglesa, *Brancusi in Romania*, 1976, p. 152); citado por TEJA BACH, Friedrich, en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, *op. cit.*, p. 211.

[667] «Como algunos de sus zócalos, estos taburetes-*taburetes* plantean la cuestión de su estatuto como obras de arte; ¿se trata de esculturas? Una de las funciones de la exposición es incitar a la reflexión sobre el límite a trazar o no aquí.» TEJA BACH, Friedrich, en AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, *op. cit.*, pp. 212-213.

[668] Cfr. FAUCHEREAU, Serge, *Arp*, Barcelona, ediciones Polígrafa, S.A., 1988, p. 27.

Por su parte, Alexander Calder construye una serie de piezas que denomina *Stabiles* y que pueden contemplarse como basamentos-esculturas autónomas. Estas piezas pueden entenderse como el desarrollo volumétrico de la parte estable de otras piezas anteriores denominadas *Stabiles-Mobiles*, que mantienen en suspensión las varillas y placas de sus móviles. De este tipo son, por ejemplo, *La araña* (1940) o *Empennage* (1953), donde una estructura de varillas o de planchas metálicas en forma de trípode respectivamente, son integradas en la escultura desempeñando la función de sostén de la estructura móvil. Los *Stabiles* como *Ballena* (1937), *Triángulo esférico* (1939) o *Tres norayes* (1970) construidos con planchas de acero, ensambladas con tornillos o remachadas, se encuentran ancladas al suelo por sus propios pies.[669] Podría decirse, por tanto, que Calder traspone las bases-trípodes de sus *Stabiles-Mobiles*, que ya manifestaban una inversión espacial y una alteración formal respecto al sistema convencional, y los transfigura en las esculturas mismas: el basamento se ha convertido en escultura autónoma; o lo que es lo mismo, el basamento se ha situado en el lugar de la escultura mediante un mecanismo de fusión entre elemento de soporte y elemento soportado, con la consiguiente identidad entre ambos términos.

En la línea emprendida por Constantin Brancusi y ya en la década de los sesenta la escultura minimalista configura asimismo piezas donde escultura y basamento se fusionan en un mismo objeto artístico. En estas piezas el basamento desaparece como objeto físico concreto e independiente o como fragmento de la propia obra integrado en un todo escultórico.

Como consecuencia de la inversión espacial que venimos observando, podemos decir que, los objetos minimalistas ocupan el lugar del basamento dado que se sitúan sobre el suelo sin basamento externo pero, simultáneamente, el basamento ocupa el lugar de la escultura, de manera que ambos se fusionan. El basamento se hace uno con la escultura, ocasionando la identidad entre basamento y escultura, con la consiguiente negación aparente de uno de ellos.

Desde el punto de vista morfológico, los objetos del minimalismo presentan una serie de alteraciones que nos permiten contemplarlos como basamentos, dado que adquieren características de éstos. Su fuerte presencia en el espacio, su carácter masivo e imponente, y sobre todo su aspecto geométrico, se acerca a las configuraciones del basamento. Como señala Jack Burnham:

> In some instances these severely geometrical shapes resemble bases more than sculpture. […] When sculpture is less and less tangible, the base becomes the only aspect which continues to show presence and substantiality. Perhaps an inverse premise is at work. If Brancusi can incorporate the base into his sculptures, what is to prevent the base, in later hands, from becoming sculpture?[670]

Pero, además, el uso de materiales de origen industrial tales como el contrachapado, el hierro galvanizado, el acero laminado en frío, los ladrillos refractarios, los cubos de goma espuma, de poliestireno, las láminas de cobre, o la pintura industrial, y sus procedimientos específicos, así como la producción en serie, permiten eliminar toda huella subjetiva o expresiva en el tratamiento de la obra, al igual

---

669 Cfr. LEMOINE, Serge, et al., «Cadre et Socle dans l'art constructif», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.,* pp. 92-94.

670 «En algunos casos estas formas severamente geométricas parecen más bases que escultura. […] Cuando la escultura es cada vez menos tangible, la base se convierte en el único aspecto que continúa mostrando presencia y sustancialidad. Quizá una premisa inversa se plantea en la obra. Si Brancusi puede incorporar la base en sus esculturas, ¿qué impide a la base, en manos posteriores, llegar a convertirse en escultura?» BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, p. 43.

que su ejecución manual.[671] Y esto la acerca a las cualidades neutrales de configuración de un objeto como el basamento convencional, un producto asimismo industrial o artesanal ajeno a lo subjetivo y a lo gestual del trabajo artístico.[672] En consecuencia, se establece un predominio general de lo objetivo y racional, es decir, del objeto sobre el sujeto, o como ha señalado, Fernando Huici: «…un desplazamiento del foco de atención desde el sujeto al propio objeto, que otorga a éste un mayor potencial de presencia.»,[673] lo que en términos de inversión implica el protagonismo del basamento sobre la escultura o sobre la estatua.

Desde el punto de vista sintáctico, las formas geométricas del minimalismo se disponen sobre el suelo, desde el que se auto-sostienen como el basamento externo, dado que cuentan con una considerable superficie de apoyo; y de este modo, resuelven su problema de asentamiento desde la propia simplicidad estructural. Todo el objeto está sencillamente apoyado en una de sus caras. Pero, además, la disposición sobre el suelo y su aparente supresión del basamento parece consecuencia lógica de su concepción como objeto autónomo. Si la escultura minimalista y sus teóricos, como Robert Morris y Donald Judd, propugnan un todo indiviso o una parte como totalidad,[674] este tipo de objeto unitario no requiere de una base, o lo que es lo mismo de una parte añadida a su todo unitario y autónomo. Son los principios minimalistas los que llevan naturalmente a la supresión del basamento. Existe, asimismo, otro factor esencial que conduce a la independencia de este objeto: el tema de la escala. En nuestra opinión, el uso del gran formato que caracteriza la escultura minimalista, provoca no sólo la inmediatez física de la obra en el espacio del espectador, sino que también se relaciona con la improductividad del basamento. Una pieza de gran tamaño no necesita evidentemente de algo suplementario para hacerlo ganar en altura, en presencia o para «elevarlo», que es la función esencial del basamento tradicional.[675] No obstante, muchas de sus piezas se resuelven en una escala ambigua, entre lo monumental y lo objetual.

La pieza de Tony Smith titulada *Die* (1962, acero) no es ni un monumento ni un objeto, según ha comentado el artista mismo.[676] En realidad se acerca más a un pedestal que a una escultura convencional, tanto por su forma, un cubo, como por sus

---

671 Cfr. HUICI, Fernando, «En torno al minimalismo», *Arte Minimal de la colección Panza*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1988, p. 17.

672 Barbara Rose ha relacionado esta ausencia en la ejecución virtuosa con la negación duchampiana del valor del trabajo artístico. Cfr. ROSE, Barbara, «ABC art», en AA. VV., *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, pp. 33-47 (publicado por primera vez en *Art in America*, Brand Publications, octubre-noviembre, 1965).

673 HUICI, Fernando, *ibidem*.

674 «…la obra ha de ser autónoma en el sentido de ser una unidad autocontinente para la formación de la *gestalt* -el todo indivisible e indisoluble». MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», en *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, p. 57. «No hace falta que en una obra haya muchas cosas para mirar, comparar, analizar una por una, contemplar. Lo que resulta verdaderamente interesante es la cosa considerada como un todo, su cualidad como un todo.» JUDD, Donald, «Objetos específicos», p. 19, reimpreso en *Minimal art*, *op. cit.*, pp. 13-21 [«Specific Objects», publicado por primera vez en *Arts Yearbook* 8, 1965].

675 Robert Morris señala sobre las piezas a gran escala: «Para gran parte de la nueva escultura el gran formato constituye un valor positivo. Se trata de una de las condiciones necesarias para evitar la intimidad. El tamaño superior al cuerpo humano se ha explotado de dos formas: en términos de longitud o de volumen. La crítica que se les ha hecho a las obras actuales de gran volumen, aduciendo que se trata de monolitos, es falsa. Y es falsa no sólo porque se utiliza material hueco identificable, lo cual puede convertirse en uno de los detalles mencionados y una objeción por derecho propio, sino también porque nadie utiliza ya sólidas masas rígidas y todo el mundo lo sabe. Si el objeto tiene que ser mayor que el cuerpo humano para establecer un modo más público, no es cierto que cuanto mayor sea el objeto mejor lo logrará. Si sobrepasa un tamaño determinado el objeto puede resultar aplastante y en ese caso, la escala gigante será el término sobrecargado.» MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», *op. cit.*, p. 56.

676 Respuestas de Tony Smith, a las preguntas acerca de su cubo *Die* (1962):
«P: ¿Por qué no la hizo más grande para que pudiera alzarse 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.», citado por Robert Morris como encabezamiento a sus «Notas sobre escultura», Parte II en *Minimal art*, *op. cit.*, p. 53.

dimensiones (182,88 cm. de lado). Esta pieza, además, como el *Socle du Monde* (1961) de Manzoni, parece erigirse como un basamento ambiguo, entre base sin estatua y base invertida del mundo.



Tony Smith, *Die* (1962, acero)

Por otro lado, desde el punto de vista semántico, la ausencia de significado de estas obras, ya que no hacen referencia a nada sino a sí mismas, las sitúa al mismo nivel semántico del basamento convencional.[677] No obstante, esta estrategia de fusión que planteamos no convierte la escultura-basamento en un basamento real, desde el punto de vista del contenido, como veremos a continuación. Pero, estas piezas que presentan cualidades de la escultura y del basamento se pueden interpretar, en su mayoría, como escultura-basamento.

El escultor Carl Andre inicia sus investigaciones plásticas en torno a la vertical sobre el suelo, como escultura que ocupa el lugar del basamento. Siguiendo el modelo de Brancusi basado en la identidad escultura-basamento construye esculturas autónomas que sugieren, ellas mismas, basamentos soportantes aunque vacíos, como son muchas de sus esculturas talladas en madera de 1959-60. Obras como *Pieza de Madera Tallada con Radial* (1959) o *Último peldaño* (1959) están configuradas como un bloque-pilar dentado, el motivo brancusiano por excelencia, empleado en los basamentos, y en las columnas sin fin.[678] Estas piezas verticales eran realizadas a partir de vigas de madera con procedimientos tradicionales tales como la talla, pero más tarde, empezó a usar otros alternativos como el apilamiento que también había empleado Brancusi en los basamentos, pero utilizando bloques o vigas de madera como unidad básica constructiva, que parecen hacer referencia a Rodchenko:[679] «Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.»[680] En *Pieza de Cedro* (1959/70) (también denominada *Pyramid* o *Square Plan*), esta unidad básica repetida configura de manera explícita la



Carl Andre, *Pieza de Cedro* (1959/70)

[677] En este sentido las piezas minimalistas se plantean, en opinión de José Luis Brea, como fruto de una estrategia de suspensión de la enunciación. Cfr. BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, «Colección Metrópolis», Madrid, Tecnos, 1991, pp. 51, 59-60.

[678] «J'ai commencé par la forme –la taille du bois essentiellement- en Sculpture monolithique dérivée de la figure vivante. Puis, je suis passé à l'empilement brancusien (piédestaux et socles) et aussi aux structures (les bancs et les arches et les tables, comme ceux de Philadelphie) ; j'en suis venu à une sorte de position structurale qui était probablement nouvelle au XXº siècle, mais qui était aussi persistante, et qui avait déjà existé dans les œuvres néolithiques (Stonehenge et Avebury, etc., dont j'ai toujours été un grand admirateur et qui étaient structurales). Puis, je suis passé par ce biais au lieu, qui était aussi une propriété de l'art néolithique…» [«Comencé por la forma –la talla de la madera esencialmente- en escultura monolítica derivada de la figura viva. Después pasé al apilamiento brancusiano (pedestales y zócalos) y también a las estructuras (los bancos y los arcos y las mesas, como los de Filadelfia); he llegado a un tipo de posición estructural que era probablemente nueva en el siglo XX, pero que era también persistente, y que ya había existido en las obras monolíticas (Stonehenge y Avebury, etc., de los que he sido siempre un gran admirador y que eran estructurales). Luego, dando este rodeo, he llegado al lugar, que era también una característica del arte neolítico…»] TUCHMAN, Phyllis, «An Interview with Carl Andre», *Artforum*, June 1970, p. 55. Citado en COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une Question d'espace», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, Nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 79-95.

[679] ROSE, Barbara, «ABC art», *op. cit.*, p. 38.

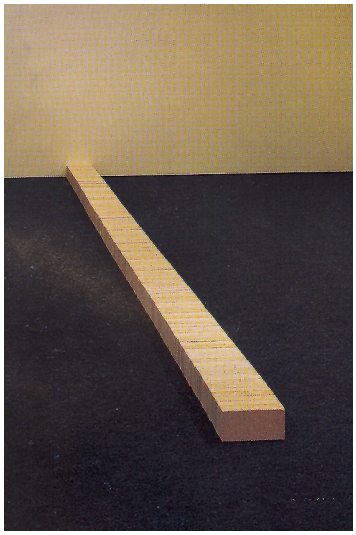
[680] «Hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta que lo que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio.» BOURDON, David, «The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome», *Artforum*, vol. 2, October 1966, p. 15. Reimpreso en BATTCOCK, Gregory (Ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1995 (1ª ed. 1968), p. 104.



Carl Andre, *Objeto de madera* (1964-1970)

forma romboidal de la *Columna sin fin*,[681] y en *Objeto de madera* (o *Well*) (1964-1970, Museo Ludwig, Colonia) los bloques-vigas están estructurados en forma prismática formando un bloque cerrado que es semejante a un basamento. De *Elements Series* podemos destacar la pieza titulada *Herm* (1960-1976) que consiste en un único bloque paralelepípedo de cedro de 91,5 cm. de alto. Se trata de un basamento que es al mismo tiempo una escultura, es decir, una pieza donde escultura y basamento se identifican, puesto que como su título indica hace referencia a los basamentos (o marcadores) columnarios griegos y romanos que soportaban un busto del dios Hermes u otros dioses o ancestros.

Junto al apilamiento y la disposición vertical, Andre empleará otro procedimiento constructivo: la yuxtaposición, en piezas constituidas asimismo por unidades independientes, para conformar piezas horizontales dispuestas directamente en el suelo en hileras o enlosados, y donde el peso o la gravedad es el principal medio de unión o ensamblaje. Por ejemplo, en *Redan* (1964/1970), un conjunto de vigas de madera son apiladas y yuxtapuestas en horizontal sobre el suelo en forma de zig-zag. La dimensión horizontal y, en consecuencia, el problema de la relación de la escultura con el suelo, con el lugar, y la cuestión del basamento, se convierten en argumento central de su obra, hasta el punto que, a partir de 1966, plantea la «escultura como lugar» y viceversa: «Yo comencé generando formas, después generando estructuras, después generando lugares. Un lugar en este sentido es un pedestal para el resto del mundo».[682] Escultura y basamento se fusionan, por tanto, como lugar cuando organiza sus obras de carácter efímero y aleatorio en el espacio mismo de instalación directamente desde el suelo, subrayando la estructura plana del mismo.



Carl Andre, *Lever [Palanca]* (1966)

Carl Andre renuncia así a la verticalidad de la escultura y del pedestal haciendo su obra «…tan lisa como la superficie del agua.»,[683] y con ello se libera del carácter priápico que implicaba, tal como él mismo declaró: «All I'm doing is putting Brancusi's *Endless Column* on the ground instead of in the sky. Most sculpture is priapic with the male organ in the air. In my work, Priapus is down on the floor. The engaged position is to run along the earth.»[684] Lo que Carl Andre desarrolla, por tanto, es la

---

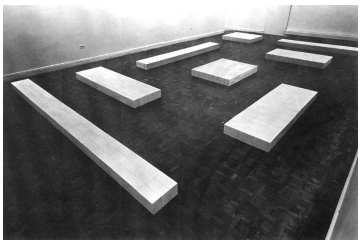
[681] BATCHELOR, David, *Minimalismo*, «Movimientos en el arte moderno», Serie Tate Gallery, (s.l.) Ediciones encuentro, 1999, p. 27.

[682] ANDRE, Carl, *A sculpture, An interview with Carl Andre (Rhonda Cooper)*, The Fine Arts Center, Art Gallery; State University of New York at Stony Brook, 1984, citado en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 80.

[683] David Bourdon relata como Andre experimentó esta revelación mientras iba en canoa por un lago en New Hampshire en el verano de 1965. BOURDON, David, *Carl Andre: Escultura 1959-1977*, New York, 1978, p. 26, citado en AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, 1988, p. 135; y BOURDON, David, «The Razed Sites of Carl Andre…», *op. cit.*, p. 106-107.

[684] [«Lo único que estoy haciendo es poner la *Columna Infinita* de Brancusi sobre el suelo, en vez de levantarla hacia el cielo. La mayoría de la escultura es priápica con el órgano masculino en el aire. En mi obra he tumbado a Príapo en el suelo. La posición adosada debe discurrir a lo largo del suelo.»] ANDRE, Carl, citado en BOURDON, David, «The Razed Sites of Carl Andre…», en BATTCOCK, Gregory (Ed.), *op. cit.*, p. 104.

idea de rotación o inversión del eje escultórico, cuando tomando la vertical infinita de Brancusi la extienda sobre el suelo, «horizontalizándola», por ejemplo, en *Lever [Palanca]* (1966). *Lever* es un basamento, una columna sin fin puesta sobre el suelo. Esta obra que realizó para la exposición *Primary Structures* en el Jewish Museum en 1966, consiste en una larga línea de 137 ladrillos refractarios comerciales, sueltos y colocados uno al lado del otro a lo largo del suelo con una extensión de 91,5 m. *Lever* está limitada en uno de sus extremos adosada a la pared, mientras que el otro extremo podría prolongarse infinitamente en el espacio o detenerse en la pared opuesta. Esta idea de infinitud que hereda de Brancusi continuará presente en toda su obra,[685] y así, por ejemplo en *Arrecife* (1969), emplea sesenta y cinco tablones de poliestireno, cada uno de 51 × 23 × 25 cm. (Galería John Weber, Nueva York) que, tumbados directamente en el suelo podrían repetirse infinitamente en el espacio. Con esta obra construye pues otro equivalente a la *Columna sin fin*.

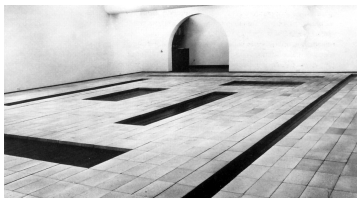


Carl Andre, *Equivalents [1-8]* (1966)



Carl Andre, *Equivalent VIII* (1966)

Estas esculturas de suelo adquieren el carácter de basamento explícito en los *Equivalents [1-8]* exhibidos en la Tibor de Nagy Gallery (Nueva York) en 1966. Esta obra consiste en 8 piezas compuestas por 120 ladrillos de cal y arena cada una, (permutaciones de unidades idénticas) agrupados en dos pisos dispuestos en configuraciones rectangulares diferentes, concretamente en paralelepípedos de superficie 3×20, 4×15, 5×12 y 6×10 ladrillos. Cada formato, además, se compone en dos versiones según los ladrillos sean dispuestos en vertical o en horizontal. El crítico Peter Schjeldahl describe así sus sensaciones ante esta obra durante su visita a la exposición: «Los ladrillos *eran*. Estaban ante mis pies. Recorrí la galería, miré a todas partes, y fui consciente de mí mismo, tanto física como psíquicamente, de una manera desagradable; tenía la sensación de estar siendo revalorizado, de ser yo mismo centro y fin de un experimento».[686] Es decir, que, en cierto modo, parecían elevar simbólicamente al sujeto inmerso en la obra. Desde el punto de vista morfológico, Andre configura, además, estas piezas como plintos y podios compuestos por ladrillos, perceptiva y conceptualmente vacíos de elementos soportados y, por tanto, como esculturas-basamento.



Carl Andre, *8 Cortes* (1967)

Esta instalación está relacionada con la que tuvo lugar un año después en la Galería Dwan (Los Ángeles, 1967) titulada *8 Cortes* y realizada en bloques de hormigón (5,1 × 934,7 × 1300 cm.) que enlosan el suelo y, al mismo tiempo, configuran huecos



Carl Andre, *Steel Magnesium Plain* (1969)

685 En la aparición de la horizontalidad y la infinitud también pudo influir su visión continuada de las largas hileras de vagones de carga y las vías interminables que se extienden hasta el infinito a las que estaba acostumbrado mientras estuvo empleado como ayudante y conductor de los Ferrocarriles de Pensilvania. GABLIK, Suzi, «Minimalismo», pp. 201-209, en STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, «Alianza Forma» 53, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (3ª reimpresión, 1991), p. 205. Su pieza ideal de escultura según afirmó alguna vez es una carretera. Cfr. BOURDON, David, «The Razed Sites of Carl Andre…», *op. cit.*, p. 108. En 1982, construye una avenida de losas de metal en Kassel.

686 SCHJELDAHL, Peter, «Minimalism», en WILSON, Malin (ed.), *The Hydrogen Juke. Selected Writing of Peter Schjeldahl 1978-1990*, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1991, p. 205; citado en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, *op. cit.*, p. 66.

rectangulares donde el espacio mismo es concebido como corte. Los huecos se constituyen pues como «figuras» frente a un «fondo». En ambas instalaciones, las formas escultóricas y su disposición espacial son similares; en la primera *Equivalentes* son formas con masa, en la segunda formas vacías, es el positivo y el negativo respectivamente: «…es una inversión de la relación objeto/espacio de la obra anterior, y por eso un equivalente de ella, aunque esté realizada con materiales diferentes y en otra escala.»[687] Andre reduce progresivamente la altura de su obra y aumenta su extensión espacial, lo cual refuerza la importancia de la relación de la obra con el plano del suelo.

En 1967 comenzó a trabajar con placas cuadradas metálicas (aluminio, cobre, plomo, magnesio, acero, estaño y cinc) que emplea como módulo para configurar enlosados a ras de suelo. En piezas como *64 Steel Square,* su primera obra de este tipo, o *64 Pieces of Copper* de 1969, compuestas por placas de 20 cm. de lado y dispuestas en 8 × 8 unidades, Carl Andre lleva al extremo la planitud del objeto que concebirá como esculturas-basamentos para pisar. Con las series *Plain* y *Alloy Square* (*Steel Magnesium Plain* -36 cuadrados de 30,5 x 30,5 cm. cada uno-, o *Copper-Magnesium Alloy Square*, -100 placas de cobre y magnesio de 0,8 × 200 × 200 cm.-), en 1969 emplea por primera vez combinaciones de metales distintos, con objeto de que el espectador perciba las diferencias de peso entre las placas.[688] En este tipo de piezas de suelo, Andre practica una reducción extrema del volumen de la escultura para hacerla casi bidimensional hasta el punto de que pueden pasar inadvertidas para el espectador ocasional: «The complete horizontality of this pieces effectively eradicated the issue of the base. The object is transformed into a place marker.»[689] Pero, desde un punto de vista formal, y de manera mucho más evidente que en las piezas anteriores, no existe diferencia alguna entre estas placas de Andre y algunos sistemas de soporte de la escultura moderna como las plataformas de chapa delgada de muchas esculturas constructivas, que funcionan como basamento. Si estas piezas concebidas como suelos son para pisar son también la base para el individuo que los pisa. De hecho, Andre percibe estas piezas cuadradas como basamento simbólico cuando señala refiriéndose a ellas: «Je pense que chaque pièce soutient une colonne d'air qui s'étend jusqu'en haut de l'atmosphère. Ce sont des 'zones'. Je les pense à peine plates, pas plus que vous ne considéreriez la campagne comme plate, simplement parce que sur une carte elle vous apparaîtrait telle.»[690] Así pues este objeto puede considerarse, además, como un basamento-escultura.

En definitiva, podemos concluir, que estas piezas de suelo, ya se trate de los ladrillos, bloques o placas, pueden contemplarse como plintos-soportes adheridos al suelo. La diferencia básica entre éstos y los plintos convencionales de estatuas radica en su empleo repetitivo sobre el suelo, es decir, en el uso que se le otorga en ambos casos, su disposición espacial y su funcionalidad.

En una obra más tardía titulada *Portland Regulus* (1973-1974), finalmente Carl Andre transfigura sus ladrillos o baldosas de pavimento explícitamente en escultura-

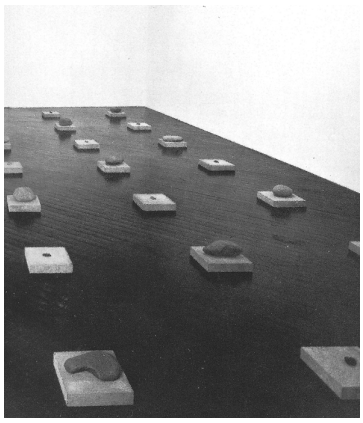
687 BATCHELOR, David, op. cit., p. 61.

688 AA. VV., *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, p. 151.

689 «La horizontalidad completa de estas piezas erradicaba efectivamente el problema de la base. El objeto es transformado en un marcador del lugar.» COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997, p. 39.

690 «Pienso que cada pieza sostiene una columna de aire que se extiende hacia lo alto de la atmósfera. Son 'zonas'. Las concibo apenas planas, no más de lo que vosotros consideraríais el campo como plano, simplemente porque sobre un mapa os aparecería como tal.» TUCHMAN, Phyllis «An Interview with Carl Andre», *Artforum*, June, 1970, p. 61; citado en COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une Question d'espace», *op. cit.*, pp. 90-91.

basamento, al situar 18 piedras de río y 17 ejemplares geológicos sobre 35 bloques de hormigón (cada bloque mide 2 x 12 x 12 in., y el conjunto 2 x 204 x 300 in.). Estos bloques se sitúan espaciados entre sí y sostienen cada uno una piedra, alternándose las de río y las geológicas, como alternan las placas de metales diferentes en sus suelos, como si fueran tableros de ajedrez.



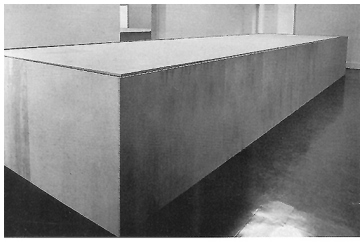
Carl Andre, *Portland Regulus* (1973-1974)

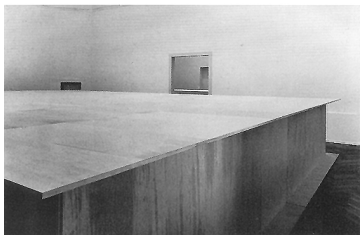
En este sentido cabe señalar la apropiación que opera Silvie Fleury, ya en la postmodernidad, cuando coloca sobre una escultura de suelo de Andre sus zapatos de tacón de Piet Mondrian. De esta manera, la artista aborda la cuestión de la utilidad de esas placas como suelo o apoyo.[691] Si podemos interpretar los suelos de Andre como plintos vacíos, ya se trate de sus planchas delgadas o de sus ladrillos o bloques esta obra de Silvie Fleury confirma la adopción del suelo como base de escultura o como base para pisar, adquiriendo un contenido real de basamento.

Donald Judd (1928-1994) emplea el basamento como un fragmento integrado de la escultura en sus primeras obras tridimensionales. Tanto éstas como sus piezas posteriores de formato caja se asientan en el suelo directamente de manera estable e inerte mediante amplias superficies de apoyo, que no requieren un basamento añadido. Entre los prototipos en madera pintada de estos «objetos específicos», como Judd los denomina, exhibe dos piezas *Sin título* (1963), que consisten en paralelepípedos horizontales. A uno de ellos se le ha superpuesto un cilindro, un objeto de hierro encontrado que es incrustado aproximadamente hasta la mitad, y que es convertido en escultura a la vez que define el paralelepípedo inferior como basamento. El otro paralelepípedo presenta el hueco dejado por un cilindro similar, es el negativo del anterior, un basamento de lo ausente. Aunque esculturas, estas piezas son simultáneamente basamentos, uno real y el otro ficticio, el cual se reafirma como basamento-escultura autónomo precisamente en concomitancia con el primero. Pero será en sus piezas de madurez que consisten en cajas cúbicas o prismáticas situadas sobre el suelo, donde la fusión es completa. Piezas autónomas abiertas como *Straight Single Tube* (1974), y *Untitled* (1973), o cajas cerradas como *Bern Piece nº 1*, (Bern, 1976), *Bern Piece nº 2*, (Bern, 1976), *Bern Piece nº 3*, (Bern, 1976), o *Raised Top Plywood Piece (Lisson 1)* (1974) la escultura y el basamento se identifican en un todo unitario. Lo mismo puede decirse de cada una de las unidades idénticas dispuestas en serie, que componen *Untitled* (1971), o *Eight Hot Rolled Steel Boxes* (1974), pese a que la repetición modular introduce un factor de fragmentación que podría contradecir la unidad. Sin embargo, cada pieza es concebida



Donald Judd, *Sin título* (1963)





Donald Judd, *Bern Piece nº 1*, *nº 2* (1976)

[691] FRIESE, Peter, «Ah! Donald Judd, my favourite! Arte acerca del arte, o la influencia del arte minimal», en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 65.

como autónoma y alineadas en contigüidad como un «simple ordenamiento»[692] implican una subversión de las jerarquías, ya que ningún elemento prevalece sobre otro, ningún elemento soporta o es soportado por otro.

Robert Morris, como Donald Judd y otros escultores minimalistas, se interesa por los volúmenes simples, por las leyes de la percepción y las teorías de la *gestalt*, que transmite a la práctica artística concretadas en sus «formas unitarias» como él las denomina: son poliedros regulares como cubos, pirámides, e irregulares como vigas, planos inclinados o pirámides truncadas que se pueden percibir fácilmente como «un todo».[693] Y para Robert Morris la obra de arte ha de ser autónoma y constituir un todo unitario: «…la obra ha de ser autónoma en el sentido de ser una unidad autocontinente para la formación de la *gestalt* -el todo indivisible e indisoluble».[694] Una obra autónoma contradice en sí misma la presencia de un basamento ya que no necesita de algo exterior a ella misma, es autosuficiente y auto-sustentante. Pero este todo unitario contiene en sí mismo tanto el basamento como la escultura.

La obra *Column* de 1961 es su primera pieza de este tipo: se trata de un prisma cuadrangular de madera contrachapada de 2,40 m. de altura y 60 cm. de lado y, significativamente pintada de color gris, como todas sus esculturas de madera. Se trata de un color neutro que indica para Morris la ausencia de color en la escultura y que es asimismo el color que expresa la neutralidad de la mayoría de los basamentos museísticos convencionales.

Esta columna era realmente un atrezo de escena construido para una *performance* de siete minutos de duración en el *Judson Living Theatre.* Durante la *performance* esta pieza (una sola columna hueca) cambiaba de posición, durante tres minutos y medio se situaba en vertical; y a continuación fue abatida a la posición horizontal hasta el final de la acción.[695] Mas tarde fue exhibida en una galería como escultura. Morris practica una inversión de carácter morfosintáctico, es decir, de la forma y la función, ya que como escultura esta pieza sobre el suelo ha adquirido la configuración formal del prisma o del podio museísticos convencionales ya sea contemplada en su posición vertical u horizontal, y aunque no funciona como tal, de hecho sería susceptible de recibir cualquier elemento soportado o figura. También Colpitt lo ha visto así: «*Column* has the appearance of a base itself, a larger version of the pedestal on which *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) has been displayed.»[696] En consecuencia, esta pieza podría interpretarse como fruto de un mecanismo de fusión que depara la identidad entre basamento y escultura.

En 1965, Robert Morris proyecta *Untitled* (*Grey Plywood*), continuando con las piezas sobre suelo, y en relación con los experimentos perceptivos. Como si hubiera fusionado en una sola pieza esta columna erecta y su réplica horizontal, sitúa varias vigas en forma de L, también de formas sencillas, idénticas entre sí en posiciones

---

692 Para algunos críticos como Suzi Gablik, estos mecanismos no son procedimientos de composición sino como señala también Judd en «Objetos específicos»: «El orden no es racionalista ni fundamental. Es sencillamente un orden, como el de la continuidad, una cosa que llega detrás de otra.» JUDD, Donald, «Objetos específicos», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 17. Cfr. GABLIK, Suzi, «Minimalismo», *op. cit.*, p. 202.

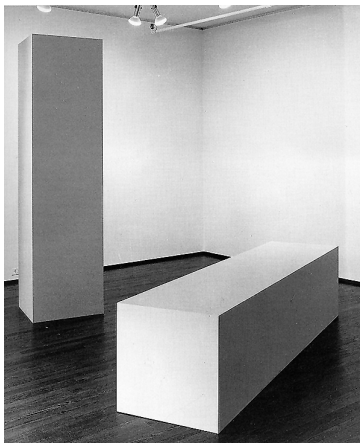
693 MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, pp. 52-53.

694 MORRIS, Robert, «Notas sobre escultura», en AA. VV., *Minimal art*, *op. cit.*, p. 57.

695 Cfr. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal «Arte Contemporáneo 9», 2002, pp. 231-232.
Para Rosalind Krauss: «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 y 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 significado de una figura reside en su condición de abstraíble 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.», KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, p. 233.

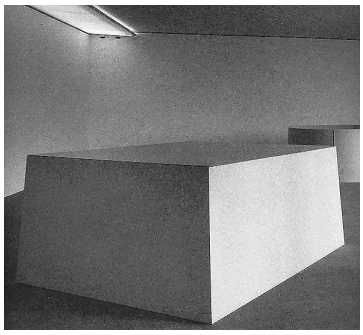
696 «*Column* tiene la apariencia de una base por sí misma, una versión más grande del pedestal en el cual se ha colocado *Box with the Sound of Its Own Making* (1961).» COLPITT, Frances, *op. cit.*, p. 38.

diferentes respecto al suelo: una en vertical, otra tumbada de lado y otra apoyada en sus extremos… Con estas piezas Morris cuestiona la propia percepción del objeto, que varía de tamaño, grosor y dimensiones e incluso de significado, según su posición en el espacio,[697] es decir, que la colocación proporciona percepciones diferentes de una misma forma.[698]



Robert Morris, *Column* (1961)

Aunque en la mayoría de sus piezas situadas sobre el suelo, como las presentadas en la instalación de la Dwan Gallery (Los Ángeles, abril 1964), puede observarse el mecanismo de fusión entre basamento y escultura, existen una serie de piezas que pueden interpretarse más claramente como basamentos, en función de la adopción de características formales semejantes a éstos. Son, por ejemplo, *Battered Cubes* (1965-88, acero pintado) o *Untitled (Piece with battered sides)* (1966, contrachapado pintado de gris) que presentan la forma de una pirámide truncada, ya sea fragmentada en cuatro piezas o en un sólo bloque respectivamente. Adquieren así visualmente el aspecto de un basamento aunque no desempañan ninguna función sustentante. Incluso *Sin título (Mirrored Cubes)* de 1965, que consiste en cuatro cubos de espejos de plexiglás sobre madera (cada uno: 53,5 × 53,5 × 53,5 cm.), remite a la simplicidad del basamento, aunque en ellos se introduce el factor de la reflexión permitiendo que sus superficies absorban el espacio externo a la obra incluido el espectador. Hacia la misma época Michelangelo Pistoletto (1933) realiza *Metrocubo d'Infinito* (1965-66, espejo, cuerda, 120 × 120 × 120 cm.), un cubo muy diferente a los anteriores, pero donde basamento y figura se encuentran igualmente fusionados. Es totalmente su inverso, el espejo no refleja su entorno, sino que situado hacia el interior, refleja su propio espacio multiplicándose infinitamente.



Robert Morris, *Untitled (Piece with battered sides)* (1966)

Además, muchos de estos objetos de Robert Morris a los que semánticamente no se les atribuyen significado alguno, presentan referentes icónicos afines a elementos estructurales arquitectónicos como pedestales, columnas, pilares, podium, como él mismo declara haber empleado.[699] Incluso Barnett Newman hizo referencia a las piezas de Morris como «…those low gray things, all those plinths and boxes and slabs. It's all so

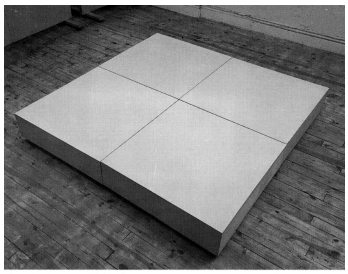


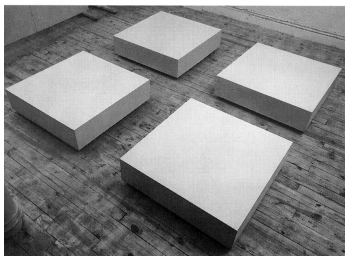
Robert Morris, *Sin título (Mirrored Cubes)* (1965)

[697] Cfr. GABLIK, Suzi, «Minimalismo», *op. cit.*, pp. 207-8.

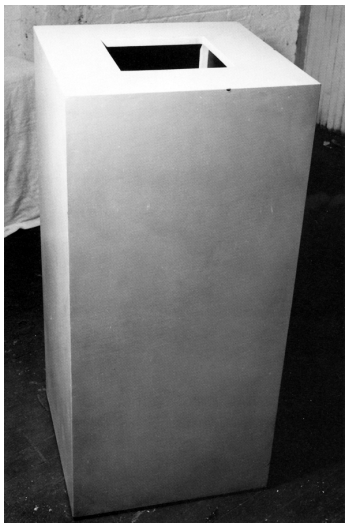
[698] En este sentido Rosalind Krauss señala: «Esta colocación altera visualmente cada una de las formas, agrandando el elemento inferior de la primera unidad o arqueando los lados de la tercera. De manera que, por muy claramente que *entendamos* que las tres eles son idénticas (en estructura y dimensiones), es imposible verlas como la misma. 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; porque en el momento de 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.» KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, *op. cit.*, pp. 260-261.

[699] «In 1961 I made my first works that would later come to be called Minimal sculpture. Those gray columns and slabs I copied directly from the photographs of the ruins of the King Zoser complex at Saqqâra, Egypt.» [«En 1961 hice mis primeros trabajos que posteriormente sería llamados escultura Minimalista. Aquellas columnas y bloques grises que copié directamente de las fotografías de las ruinas del complejo del Rey Zoser en Saqqâra, Egipto.»] MORRIS, Robert, «Three Folds In The Fabric And Four Autobiographical Asides As Allegories (Or Interruptions)», *Art in America*, vol. 77, November 1989, p. 144.

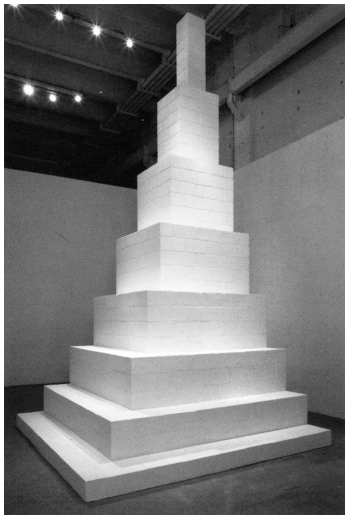




Robert Morris, *Sin título* (1966)



Sol LeWitt, *Floor Structure* (1963)



Sol LeWitt, *Vertical #7* (1990)

low and hugs the ground.»[700] Destaca en este sentido, una obra *Sin título* (1966) realizada en fibra de vidrio, que consta de cuatro elementos de 30,5 × 122 × 122 cm. cada uno, y que exhibe o bien a escasa distancia unos de otros o bien unidos, configurando en ambos casos un cuadrado. Desde el punto de vista formal, pueden contemplarse como cuatro plintos-esculturas que constituyen una sola pieza. Y en otra pieza *Sin título* de 1966 presenta un único bloque, un paralelepípedo horizontal de escasa altura construido en contrachapado y pintado como un plinto museístico convencional, que podría funcionar como basamento externo de escultura. Con estas piezas Robert Morris simula crear literalmente basamentos. Muy similar a estas últimas piezas es la obra *Untitled* (1966-67) de Robert Duran (masonite), que consiste en cuatro plintos rectangulares dispuestos sobre el suelo, casi alineados a excepción de uno de ellos que se encuentra desplazado. En ambos casos pueden definirse como plintos sin estatuas, es decir, como esculturas y basamentos.

Relacionada con su obra minimalista aunque es posterior, Robert Morris crea *Voice* en 1974, donde sitúa formando parte de una instalación más amplia, unos prismas o bases de cuatro tamaños diferentes y en color blanco donde los espectadores podían sentarse. Estas bases desempeñan aquí la función de basamentos sin estatua, bases no permanentes para individuos, es la situación inversa a las bases de Gilbert y Georges, sobre las que ellos mismos se sitúan como estatuas temporales.

Por su parte, el escultor Sol LeWitt no siempre emplea un basamento integrado en relación con la figura que soporta, como hemos visto en un apartado anterior, sino que en su obra son frecuentes también las estructuras directamente sobre el suelo. *Floor Structure* (1963) consiste en un paralelepípedo de 139,7 cm. de altura que se identifica con un basamento prismático convencional cuya superficie soportante ha sido horadada, mostrando su interior vacío. *Standing Open Structure, Black* (1964) parece concebida como réplica de la anterior, frente a su volumen masivo, ésta consiste en un prisma rectangular hueco definido únicamente mediante las aristas por una estructura tubular de sección cuadrada. Estas estructuras prismáticas o cúbicas serán empleadas por LeWitt como figuras aisladas o formando parte de amplios conjuntos reticulares, de repetición rítmica modular, en configuraciones finitas, que expresan operaciones matemáticas, como *Floor Structure (3×3×3)* 1966, *Double Modular Cube* (1966) o *Five modular structures - sequential permutations on the number five-* (1972), entre otras. En ellas un módulo cúbico idéntico se desarrolla en vertical y

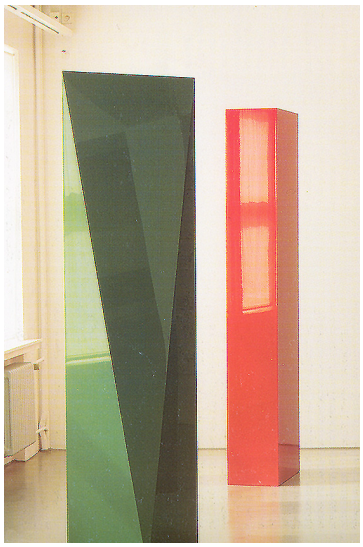
[700] «…esas cosas planas de color gris, todos esos plintos y cajas y losas. Es todo tan plano, está como abrazado al suelo.» MORRIS, Robert, *ibidem.*

horizontal para ofrecer diferentes configuraciones sobre el suelo en el espacio mismo del espectador. Este tipo de estructura con una plataforma en su parte superior ha sido empleada como soporte museístico a modo de síntesis del basamento externo convencional, en múltiples exposiciones desde las últimas décadas del siglo XX.

Pero, serán sus últimas obras de carácter monumental o público, mucho más masivas y rotundas desde el punto de vista del peso y de la masa, donde la escultura adquiere configuraciones de basamento, como si de un pedestal vacío se tratara. Estas piezas se componen de bloques de ladrillo blanco dispuestos en forma cúbica como en *Cube* (1986) o *Block* (1991), o en configuraciones más complejas en progresión, a modo de basamentos yuxtapuestos en horizontal (*Horizontal #4*, 1991; *1 2 3 4 5*, 1992) o superpuestos en vertical cercanos al pedestal monumental (*Maquette for vertical #9*, 1990; *Vertical #7*, 1990; *1 2 3 4 -From The Corner-*, 1992). Basamento y escultura se fusionan en un mismo objeto dispuesto sobre el suelo.

John McCracken (1934) construye asimismo monolitos o «bloques» que se sitúan directamente en el suelo, además de sus característicos *Plant* (tablones de madera pintados con resina y pulidos) situados entre la pared y el suelo, como *Red Plant* (1967). Durante la década de los sesenta y posteriores, construye piezas prismáticas como *Untitled* (1966, fibra de vidrio, laca, madera contrachapada), *Sagittarius* (1988, acero inoxidable) o *Hopi* (1989, madera lacada en bermellón) semejantes a un basamento esbelto, que podrían desempeñar la función de sostén aunque no estén pensadas para ello. *Hopi* es como un pedestal museístico de color rojo que apenas si se diferencia del *Socle de peinture rouge* de Bertrand Lavier; *Pilot* (*Pilar*, 1989, poliéster, resina, fibra de vidrio, contrachapado, color negro) es un basamento atípico a causa de su planta triangular y su extrema esbeltez, pero que puede funcionar como basamento. Normalmente la parte superior se configura como una superficie plana, pero en ocasiones como *Mandrake* (1989, madera lacada en verde y azul), presentan una superficie inclinada, lo cual subraya su concepción como escultura dado que ello dificulta la función de basamento. Como las piezas minimalistas anteriores, en las obras de John McCracken basamento y escultura se fusionan en un único bloque autónomo.

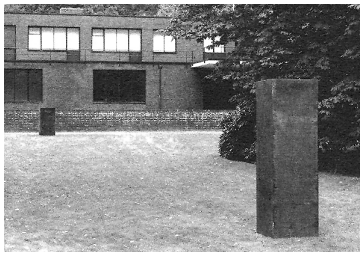
En esta línea de identidad escultura = basamento donde prima la dislocación espacial, la obra sobre el suelo, y donde la alteración morfológica y sintáctica conduce a una asunción o una aproximación a las características del basamento externo, se desarrollan multitud de experiencias artísticas a partir de la década de los sesenta y posteriores hasta la actualidad. Muchas de ellas presentan conexiones con la escultura minimalista, puesto que en ambos casos prima la simplicidad geométrica. Pero después del minimalismo, el cubo o el prisma adquieren en muchos casos un contenido semántico. Este significado se centra ahora, no en algo situado sobre un basamento sino en el basamento mismo, en el elemento tradicionalmente dispuesto en la parte inferior, el soporte. Se trata, por tanto, de una inversión de carácter semántico. La estructura formal auto-referencial que estaba disociada de significado en el minimalismo se carga de contenido externo. Este volumen geométrico se transmuta en basamento y, en algunos casos, en objeto-basamento, como los artículos de consumo empleados por Bertrand Lavier o Juan Luis Moraza, pero en todos ellos, podemos observar que se transfigura en basamento = escultura. Baste pues señalar algunas propuestas que ilustren muestro discurso, entre las que podemos diferenciar, de un lado, aquéllas que, desde el punto de vista morfosintáctico, se configuran como



John McCracken, *Hopi, Mandrake* (1989)



Richard Serra, *Berlin Block for Charles Chaplin* (1977)



Richard Serra, *Elevations for Mies* (1985-1988)

bloques autónomos que semejan en sí mismos basamentos convencionales, en forma de prismas o paralelepípedos y, de otro lado, aquéllas que pese a su configuración geométrica remiten a objetos cotidianos o están constituidas por objetos.

En el primer sentido cabe mencionar una serie de obras que Richard Serra realiza a partir de los años setenta, y que configura como bloques paralelepípedos macizos que nos remiten formalmente a la simplicidad del basamento convencional. Estos cuerpos geométricos pesados se presentan visualmente como basamentos vacíos, es decir, como esculturas = basamentos, donde la pieza escultórica se fusiona con su basamento hasta el límite de la identidad.

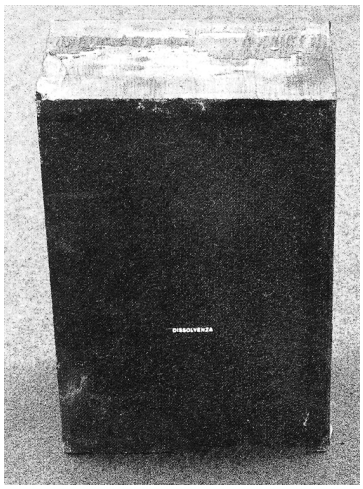
En las primeras piezas de los setenta se presentan parejas a la cuestión de la percepción, como en *Duplicate* (1971, acero laminado, 30,5 × 366 × 66 cm.) y sobre todo en *Different and different Again Unequal Elevations* (1973), que consiste en dos especies de vigas y dos plintos rectangulares de acero laminado en caliente (2 unidades de 12 × 180 × 12 in. y dos unidades de 12 × 14 × 12 in.), que se despliegan en el espacio en parejas disímiles; y en *Unequal Elevations* [*Alturas desiguales*] (1975), que consiste en dos bloques prismáticos también de acero laminado en caliente (12 × 24 × 12 in. y 10 × 24 × 12 in.) y colocadas a 960 in., de distancia entre ellas. En ambos casos Serra confronta piezas de diferente tamaño que juegan con el espacio total de la sala y con la percepción del espectador, el cual podrá establecer parejas de unidades disímiles o idénticas en función de la distancia y su propia disposición en el espacio.

Pero será en obras como *Consequence* (1977, acero forjado, dos bloques: 55 × 55 × 45 cm.), u otras más monumentales como *Berlin Block for Charles Chaplin*, (1977, acero forjado, 2 × 2 × 2 m) *One* (1987-1988, acero forjado, bloque: diámetro 209 cm., altura 180 cm.) y *Elevations for Mies* (1985-1988, acero forjado, 2 bloques: 124 × 65 × 65 cm., 217 × 65 × 65 cm.), donde la escultura al adoptar la configuración formal del cubo o del prisma se asemeja explícitamente al basamento. En estas piezas, a sus preocupaciones por el peso y la exaltación de la propia fisicidad de la materia,[701] se unen las nociones de estabilidad y permanencia del basamento tradicional, para constituir bloques autónomos, donde basamento y escultura se fusionan. En *Philibert et Marguerite* (1986) que consiste en dos bloques de acero enfrentados en la distancia, se alude, además,

[701] «El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción del peso, la concentración del peso, la manipulación del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación de peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso. Tengo más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el procesado del peso del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos.», SERRA, Richard, «Peso», en AA. VV., *Richard Serra*, Madrid, Ministerio de cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 10.

específicamente a dos personajes que a la manera clásica de retratos conmemorativos identifican figura y basamento.

Asimismo, artistas povera como Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti y Luciano Fabro presentan obras donde escultura y basamento se identifican en una única pieza. En *Dissolvenza* (1970), Anselmo proyecta sobre un bloque prismático de hierro la palabra que da título a la obra. Y en *Lampada annuale* (1966), Boetti sitúa en el interior de un prisma una bombilla que será iluminada al azar una vez al año durante once segundos. El espectador permanece en perpetua expectación esperando ser testigo de esta breve y rara transformación de la obra. Esta lámpara es un recordatorio de los innumerables acontecimientos azarosos que ocurren constantemente, pero que al surgir sin previo aviso, pasan normalmente inadvertidos.[702]



Giovanni Anselmo, *Dissolvenza* (1970)

Por su parte, Luciano Fabro construye para una performance titulada *Preparación teatral, cubo de espejos* (1967-75), un cubo recubierto de espejos de 200 × 200 cm., que rodea de sillas y sitúa en el centro de una galería. Una puerta corredera permite acceder al interior donde un actor lee un texto a través de un micrófono que es escuchado por el público sentado alrededor de la obra. El espacio interior y la imagen del actor se multiplican hasta el infinito en el interior del cubo, mientras que en el exterior el espectador se contempla a sí mismo reflejado en la obra. Éste se convierte en testigo de la *performance* de otros individuos, y en parte activa de la obra, al mismo tiempo es actor y espectador. Su configuración como un objeto único sobre el suelo lo asimila al basamento externo y a la escultura al mismo tiempo, y nos remite a los cubos de espejo de Robert Morris, aunque cargado con un contenido específico. Lo mismo puede aplicarse a *In cubo* (1966) construido, a partir de las propias dimensiones del artista en madera y metal para la estructura, y revestido con tela blanca para conformar las superficies. Como el anterior es una pieza para ser utilizada en una *performance*. El espectador debe levantar el cubo y situarse en su interior, con objeto de captar su peso, y la dualidad interior-exterior, percibiendo la pieza como reverso que define un espacio perfectamente finito.[703] Una reducción extrema del basamento = escultura podemos observar en *Pavimento/tautologia* (1967) donde un trozo de suelo cubierto por hojas de periódico debe mantenerse limpio y brillante. Fabro hace referencia a la practica habitual en su ciudad de cubrir el suelo una vez ha sido limpiado, al tiempo que reflexiona sobre lo efímero del trabajo

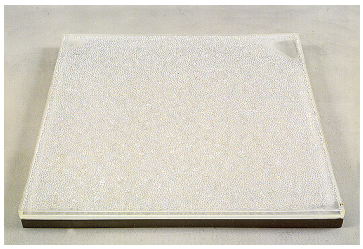

Alighiero Boetti, *Lampada annuale* (1966)


Luciano Fabro, *Preparación teatral, cubo de espejos* (1967-75)

[702] Cfr. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, London, Phaidon Press Limited, 1999, p. 82.

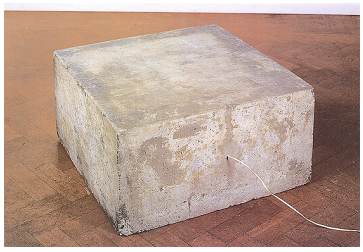
[703] «Je force le spectateur à faire un geste, à soulever le cube; c'est seulement lorsqu'il l'a soulevé qu'il comprend ce que cela signifie de pénétrer à l'intérieur. Le spectateur ne doit pas être seulement un spectateur, mais aussi un spectateur de lui-même, et l'oeuvre est un filtre entre lui et les autres». [«Yo obligo al espectador a hacer un gesto, a levantar el cubo; solamente cuando lo ha levantado comprende lo que significa penetrar en el interior. El espectador no debe ser solamente un espectador, sino también un espectador de sí mismo, y la obra es un filtro entre él y los demás»,] FABRO, Luciano, citado en *Luciano Fabro*, Paris Centre Georges Pompidou, 1996, p. 195.

doméstico, de esta manera centra el interés en el puro mantenimiento de la obra. El suelo como basamento y figura simultáneamente implica la ausencia material casi total de la escultura.



Hans Haacke, *Kondensationsboden* (*Fondo para condensación*) (1970)

En esta vía de identidad entre basamento y escultura, Hans Haacke (1936) configura piezas de carácter geométrico que remiten al lenguaje minimalista. En estos basamentos = escultura prima el contenido frente a las experiencias minimalistas que denotaban una primacía de la forma caracterizada por su ausencia de significado más allá de sí mismas. Hans Haacke aplica en su actividad artística conclusiones de la teoría de sistemas, que desarrolló en colaboración con Jack W. Burnham, y aplicó el término «sistema» a esculturas sometidas a algún tipo de transformación, ya sea de energía, de materia o de información.[704] En *Kondensationsboden* (*Fondo para condensación*) (1970) presenta una caja cerrada de plexiglás formalmente semejante a un plinto estrecho, pero configurado como un plinto hueco, sino fuera por el tornillo que sobresale de una de las superficies laterales, a través del cual la caja se llena de agua. Este plinto deja ver su interior que contiene agua y donde se desarrolla, en tiempo real, un cambio o proceso natural de condensación. Hay que detenerse y observar aunque no pueda percibirse como proceso debido a su lentitud. Esta pieza presenta además de una inversión espacial al ser situada sobre el suelo, una dislocación de lo representado o en este caso presentado, dado que el proceso físico que da sentido a la obra se desarrolla en el interior mismo de su basamento, fusionado en un único objeto.



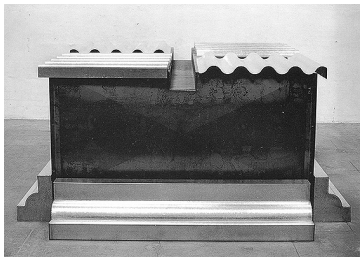
Bruce Nauman, *Concrete Tape Recorder Piece* (1968)

La pieza *Concrete Tape Recorder Piece* (1968) de Bruce Nauman presenta asimismo afinidades formales con el basamento aunque en su contenido se aleja de él. Consiste en un bloque gris de hormigón (60 × 60 × 30 cm.) del cual sobresale un cable con su enchufe. En su centro se ha colocado una grabadora con un bucle de cinta de un grito humano envuelto en una bolsa de plástico que al ser reproducido es inaudible desde el exterior.[705] Esta pieza no es auto-referencial como las obras minimalistas, y así frente a la visibilidad y la presencia inmutable de éstas, *Concrete Tape Recorder Piece* evoca lo que no está, o mejor dicho lo que no se puede percibir aunque está ante nosotros. Pero, además, continente y contenido se fusionan en una sola pieza y, en definitiva, basamento o soporte y escultura constituyen un mismo objeto.



Susana Solano, *Finals dels 90* (1990)

Susana Solano (1946) construye en hierro piezas desde el suelo donde basamento y figura se fusionan en un mismo

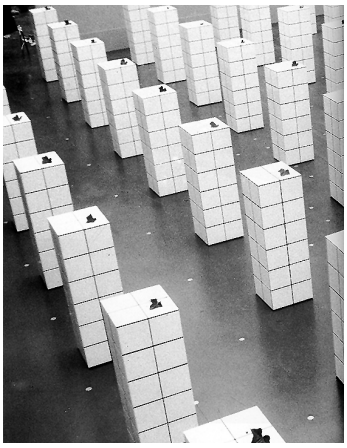


Susana Solano, *Estació Termal nº 1* (1987)

[704] Cfr. SCHWEINEBRADEN, Jürgen, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 134.

[705] Cfr. FRIESE, Peter, «Ah! Donald Judd, my favourite! Arte acerca del arte, o la influencia del arte minimal», en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 63.

objeto. Algunas de ellas por su morfología estrictamente geométrica presentan resonancias del plinto museístico, como el contenedor titulado *No lo sé nº 2* (1988), o piezas como *Maca-ell / Maco-ella* (1989), y *Finals dels 90* (1990), o más específicamente en *Estació Termal nº 1* (1987) donde configura una especie de híbrido entre pedestal clásico, sarcófago y arquitectura definido por la presencia de molduras inferiores y chapas onduladas a modo de tejado. En *Eixut* (1988) la escultura-basamento adquiere explícitamente la configuración de mesa y en *Chicago* (1990), pedestal y marco forman parte de sus enigmáticos contenidos. Esta última obra está constituida por dos partes, pero la superior se introduce literalmente en la inferior con lo que adquiere un aspecto unitario. Esta parte inferior es una caja-basamento bordeada por una moldura cóncava que rememora la de muchos pedestales clásicos, pero visualmente adquiere también el aspecto de una especie de marco, configurándose así como un híbrido entre marco y pedestal. [706]



Jean-Pierre Raynaud, Instalación Grand Palais, París (1983)

Por su parte, Jean-Pierre Raynaud realiza *Stèle* (1980), un prisma de placas cerámicas esmaltadas configurado como un monolito funerario o un basamento convencional vacío, es decir, como basamento-escultura. En 1983, este elemento será multiplicado para ocupar el espacio de una sala completa en el Grand Palais (París) y será aquí donde adquiere un contenido real de basamento, dado que cada uno de los prismas funciona como soporte de una hoja.



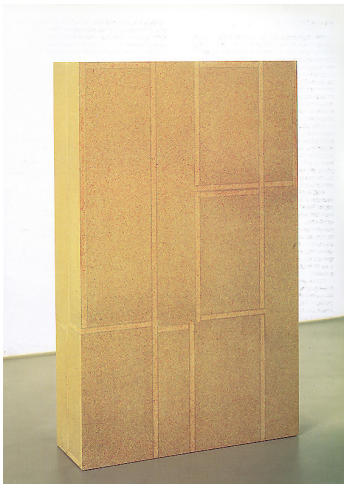
Wolfgang Laib, *Pierre à lait (Milchstein)*, 1988

En un sentido similar a los anteriores, Charles Ray construye piezas que manifiestan asimismo esta identidad basamento = escultura. Obras como *Ink Box* (1986), *Pepto Bismol en un contenedor de mármol* (1988), *7 ½ - Ton Cube* (1990) ó *32 × 33 × 35 = 34 × 33 × 35* (1989) son configuradas en forma de cubo, pero lejos de adquirir una función de soporte juegan con la percepción del espectador. Las dos primeras funcionan como contenedores de tinta y *Pepto Bismol* respectivamente, constituyendo estos productos comunes la superficie que completa el cubo. En *Ink Box*, la tinta provoca la ilusión de tratarse de un sólido, dado que la textura, el color y la reflexión son similares a las de las paredes del cubo. En *Ton Cube* (1990) construido en acero y pintado, la acción de la luz sobre sus superficies provoca una impresión de ligereza que contradice el peso real de la obra, que es mucho más de lo que su título indica. Y en *32 × 33 × 35 = 34 × 33 × 35* (1989) Ray nos hace reparar en la desigualdad dimensional entre el espacio cúbico interior y el exterior delimitado por las superficies de un cubo de aluminio.



Ulrich Rückriem, *Sin título* 1987, Mönchengladbach (RFA)

Por su parte, Wolfgang Laib, realiza desde 1975 una serie de piezas denominadas *Pierre à lait (Milchstein)*, que consisten en



Willi Kopf, *Grüner Kubo* (1990)

[706] Cfr. AA. VV., *Minimal-Maximal*, *op. cit.*, p. 231.

plintos de mármol blanco de Carrara de dimensiones variables cuya cara superior ha sido ligeramente tallada y pulida para obtener una leve concavidad. A continuación el plinto se llena de leche hasta los bordes para reconstruir su volumen inicial. De esta manera, el plinto-basamento situado sobre el suelo incluye en su propia configuración el elemento que soporta o más bien contiene, identificándose de manera formal aunque no material como una pieza autónoma. Pero, esta extraña combinación entre una sustancia noble e inalterable y otra alimenticia y perecedera, adquiere sentido por su característica en común, la blancura, que pone de manifiesto la antigua metáfora del «mármol lechoso» en una simbiosis de identidad no sólo física sino también conceptual, o mejor lingüística, ya que como ha señalado Colette Garraud: «Le langage devient visible, pris au piège de l'objet.»[707]

Ulrich Rückriem, por su parte, construye piezas planas rectangulares que se apoyan en el suelo constituidas por varios fragmentos de piedra que reúne en un único bloque al que le proporciona el aspecto de un plinto museístico bajo, como ocurre en algunas de las obras instaladas en Mönchengladbach (RFA) en 1987 o en Clonegal (Castillo de Huntington, Irlanda) en 1988. Basamento y escultura se fusionan, por tanto, para constituir un todo autónomo.

En esta línea de identidad Willi Kopf (1949) construye una serie de piezas cuyo aspecto formal se acerca asimismo a la configuración del basamento externo. Obras como *Grüner Kubo* (1990) construida en forma de bloque con tablas de contrachapado, presenta numerosas cámaras interiores unidas entre sí, que se advierten en la superficie exterior de la obra, ya que esta muestra el trazado de un motivo geométrico a base de ángulos de 90º que parece una especie de estructura interna de la pieza. Además, Kopf sitúa diversos elementos, como textos, fotografías y dibujos en el interior de este tipo de piezas que de esta manera se convierten en receptáculos artísticos.[708] Una parte de la obra que se encuentra oculta a la mirada del espectador se sitúa, por tanto, en el interior de su propio soporte, de su basamento. Éste sustituye a la escultura, que así se transfigura en escultura él mismo, es decir, en escultura = basamento. Como en casos anteriores, la escultura ocupa el lugar del basamento y simultáneamente, el basamento el lugar de la escultura. Y en este sentido se pronuncia José Luis Brea, cuando comenta en relación con lo que ha definido como «estrategia alegórica de suspensión de la enunciación» que, en la obra de Willi Kopf, entre otros artistas: «…la ocupación del lugar del pedestal es evidente (y, por tanto, la suspensión de la enunciación directa, o su sustitución por la del lugar-virtual en el que ésta acontece)».[709]

Lo mismo podría decirse de los prismas o paralelepípedos que Heimo Zobernig (1958) emplea con cierta intención crítica y deconstructiva de los principios minimalistas,[710] como la pieza *Sin título* (*o.T*) de 1992, que nos recuerda la configuración de mobiliario antifuncional. Asimismo, elabora con medios rudimentarios, de cartón o de poliestireno, piezas como los ocho bloques prismáticos monocromos que forman parte de la instalación *Ein Fernsehstudio für UTV* (1997) en la galería Christian Nagel de

---

[707] «El lenguaje se hace visible, caído en la trampa del objeto.» GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Paris, Flammarion, 1994, p. 151.

[708] FRIESE, Peter, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, *op. cit.*, pp. 164-165.
Willi Kopf declara: «Deposito fotografías, dibujos y textos en las cámaras de madera que se han formado, las encierro e intento que esos contenidos obtengan una correspondencia formal en el exterior. Surge de inmediato la asociación [de mi obra] con una casa, o con el significado de un relicario u otro objeto de culto cuya apariencia externa revela su uso», en BECHTER, Cristina (ed.): *Willi Kopf, Skulpturen 1985-1991*, Ostfildern, 1992, p. 40; citado en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 164.

[709] BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, «Colección Metrópolis», 1991, pp. 60-61.

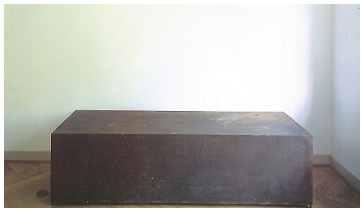
[710] SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, «Olvidar el minimalismo», en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, pp. 73-74

Colonia, y que podrían entenderse como basamentos = esculturas. Estos bloques autónomos situados vertical u horizontalmente sobre el suelo, el lugar del basamento externo, constituyen parte del diseño para un estudio de televisión como plató para la cadena «UTV». El color de los bloques hace referencia al de las líneas de la imagen de prueba de un televisor, el objeto cúbico mediático de consumo más popular[711] y de fabricación seriada como postulaba el minimalismo.

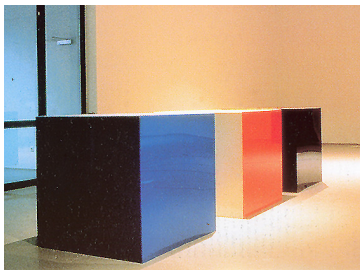


Heimo Zobernig, *Ein Fernsehstudio für UTV* (1997)

Miroslaw Balka (1958) realiza asimismo obras que adquieren la configuración de basamento, como *190 x 60 x 54, Ø 9 x 1* (1992, Acero, latón, metal, ceniza, fieltro) y sobre todo *The situation* que construye para la Documenta IX de Kassel (1992). La primera es una especie de prisma-mesa ya que está tumbado y elevado por pequeños apéndices, de cuyo plano horizontal sobresalen únicamente dos pequeños tubitos que dejan salir gases, líquidos o materia sólida, la sal o la ceniza. Desde el punto de vista morfológico podría contemplarse como un basamento sobre el suelo pero semánticamente hace referencia al cuerpo humano, a actividades humanas como yacer, dormir, el metabolismo, y a aspectos existenciales tales como sobrevivir y morir.[712] Metafóricamente, por tanto, el sujeto se introduce en el lugar del basamento, identificándose con él, en un juego permanente entre presencia y ausencia, y entre lo animado y lo inanimado. En cierto modo recuerda la pieza *Box for standing* (1961) de Robert Morris, una caja construida según las medidas exactas de su propio cuerpo (188 × 63,5 × 26,7 cm.) y en cuyo interior el artista debía permanecer de pie. *The situation* (1992) está basada en las últimas piezas realizadas por su abuelo Wiktor Balka, un escultor de monumentos que erigió más de 400 tumbas en el cementerio de Otwock. Consiste en varias losas de piedra situadas sobre el suelo que podemos contemplar como escultura y basamento al mismo tiempo, es decir, como resultado de un mecanismo de fusión.

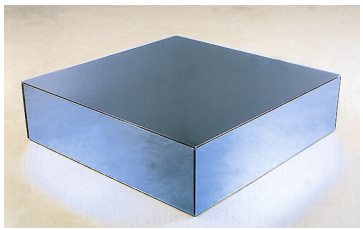


Miroslaw Balka, *190 x 60 x 54, Ø 9 x 1* (1992)



Liam Gillick, Instalación, *Kunstverein* (Hamburgo)

Como piezas autónomas sobre el suelo, donde basamento y escultura se fusionan pueden contemplarse asimismo las tres piezas de plexiglás de 100 × 100 × 100 cm. cada una, que componen la instalación realizada en el *Kunstverein* de Hamburgo por Liam Gillick (1964). Se trata de tres cubos de color azul, naranja y negro, formalmente similares a las piezas de suelo de Judd. O la obra *Sin título* (*Fear*) 1992 de Félix González-Torres (1957-1996), que consiste en un prisma de espejos formalmente idéntico a un plinto de estatua, aunque al igual que los plintos y cubos de espejo de Robert Morris privado de función sustentante. Es, por tanto, una especie de basamento = escultura de lo ausente cuyo significado intrínseco queda indeterminado.



Félix González-Torres, *Sin título* (*Fear*) 1992

[711] Cfr. STANGE, Raimar, en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 267.

[712] Cfr. FRITZ, Jan-Christoph, en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 86.



Richard Artschwager, *Description of Table* (1964)

En el segundo sentido que hemos reseñado con anterioridad, o sea, aquellas piezas que pese a su configuración geométrica remiten a objetos cotidianos o están constituidas por objetos, cabe mencionar una serie de obras de Richard Artschwager que nos recuerdan las del minimalismo por su configuración formal elemental o sintética, pero que se acercan más al pop por su temática objetual.

Artschwager representa de manera sintética una serie de objetos, como mesas, sillas, una cuna... como si se tratara de una pintura construida en tres dimensiones, como él mismo dijo cuando afirmaba de una de sus obras que: «no es escultórica. Es más como un cuadro proyectado en tres dimensiones. Es una imagen de la madera. El mantel es una imagen de un mantel. Se trata de una imagen múltiple».[713] Artschwager funde la tridimensionalidad de la escultura con la imagen bidimensional de la pintura, trasladando los valores pictóricos a la escultura y viceversa,[714] perdiéndose en consecuencia, los límites entre ambos géneros.

Artschwager construye obras como *Description of Table* (*Descripción de una mesa*) (1964) o *Table with Pink Tablecloth (Mesa con mantel rosa)* (1964), en las representa una mesa en el volumen geométrico de un cubo o prisma; o piezas como *Chair (Silla)*, (1963, formica sobre madera) que consiste en una representación geometrizada de una silla victoriana; o piezas donde ambos objetos se combinan como en *Table and chair (Mesa y silla)* (1963-64). Todas ellas son construidas en contrachapado recubierto de formica de diferentes colores, con la finalidad de diferenciar tanto los distintos objetos o las partes entre sí de un mismo objeto, como las partes que corresponden al objeto representado y al espacio inferior entre éste y el suelo. Por ejemplo, en *Table and chair (Mesa y silla)* (1963-64), la formica de color madera define la imagen de las partes de madera y la formica blanca representa partes sólidas y huecas, es decir, el mantel, el respaldo de la silla y los espacios de debajo de la mesa y de debajo de la silla (que en su parte posterior si es realmente espacio vacío). Este espacio bajo los objetos ha sido, por tanto, materializado en forma asimismo geométrica limitado por el propio objeto. De esta manera, el espacio inferior se constituye como basamento figurado del objeto, incluido en la propia configuración geométrica de la obra. Y, en consecuencia, podemos decir que la figura representada y su basamento se han fusionado en un todo.



Richard Artschwager, *Chair* (*Silla*) 1966

En obras posteriores Artschwager renuncia a la descripción pictórica, y en piezas como *Chair* (*Silla*) de 1966

[713] Richard Artschwager, citado en MCDEVITT, Jan, «The Object: Still Life. Interviews with the New Object Makers, Richard Artschwager and Claes oldenburg, on Craftmanship, Art, and Function», *Craft Horizons*, nº 25, September-October 1965, p. 54. Citado en ARMSTRONG, Richard, *Richard Artschwager*, Madrid, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, 1989, p. 24.

[714] ARMSTRONG, Richard, *ibidem*.

(formica sobre madera), ya no figura el objeto pues el recubrimiento de formica marrón jaspeada es homogéneo. No hay elementos interiores que la identifiquen como tal silla, sólo su sintético volumen global, con el que se aproxima al objeto minimalista. En definitiva, tanto en unas obras como en otras, Artschwager emplea una estrategia de fusión que ocasiona la identidad entre escultura y basamento.

Por su parte Jan Vercruysse construye piezas para diversas series que también recu erdan objetos: son las *Atopies* (1985-1988), las *Chambres* (1984-1986) y las *Tombeaux* (1987-1994). En la primera de estas series combina marcos, paneles o cuadros que apoya sobre el suelo o coloca en la pared, con otra pieza que semeja una síntesis de un objeto convencional: la chimenea, un objeto cotidiano que en el interior doméstico puede funcionar como soporte. Las *Chambres*, en cambio, son piezas autónomas, una especie de habitáculos prismáticos donde escultura y basamento se fusionan, como ocurre asimismo en las *Tombeaux*, cuya configuración primordialmente geométrica podría asimilarse tanto a la tumba como al basamento.



Jan Vercruysse, *Chambre (III)* (1985)

Ettore Spalletti construye asimismo volúmenes elementales, como los escultores minimalistas reduciendo su presencia al máximo pero a diferencia de éstos, sus piezas remiten a objetos, como un platillo de balanza, una vasija, o una columna. Son formas geométricas puras monocromas basadas en el cuadrado, el triángulo, el círculo y la elipse,[715] pero adquiridas mediante la abstracción o simplificación de los detalles naturalistas cuya formalización se acerca en muchos casos al basamento.



Ettore Spalletti, *Anfore, bacile, vasi* e coppa, (1982)

En *Colonna di colore* (Columna de color) de 1979, presentada en la galería Pieroni de Roma, parece materializar en objeto geométrico el color que emplea en forma de pigmento en sus conocidas obras de suelo desarrolladas desde 1974. Se trata de una pieza autónoma, una pilastra cilíndrica de color gris, tradicionalmente un elemento plástico de soporte,[716] que atraviesa y sujeta el espacio, al estilo de las *columnas sin fin* de Constantin Brancusi. Es una columna hipotéticamente infinita que va desde el suelo hasta el techo y más allá, como si atravesara el edificio. Se convierte así en columna universal. Pero su relación con Brancusi es más profunda, dado que al



Ettore Spalletti, *Cinema Adriatico*, (1988)

[715] Cfr. CELANT, Germano, «Ettore Spalletti: el paraíso del límite», en CELANT, Germano, *Ettore Spalletti*, Valencia, IVAM, Instituto valenciano de Arte Moderno, Col.lecció Centre del Carme, 1992, pp. 51-52.

[716] Con esta obra se sitúa en la tradición artística renacentista que «…recurría a la columna o a la ascensión vertical para definir una dimensión antigravitacional y sacral de la pintura. Solamente que, en Spalletti, el uso de la columna es laico y material, vive una contemporaneidad que gira sobre la concretización de lo inmaterial y de lo etéreo del color. No llega a una simbología figural, sino que permanece en el ámbito de una primariedad, típica del pragmatismo y del sensualismo actuales. Reconoce una experiencia histórica, aquella de una figura que, según Serlio, eleva de la existencia terrena o celebra la expansión creativa del ser humano, pero no la idealiza. Para él ésta es un conjunto cromático que, además de un sentido simbólico y representativo, puede producir un efecto, una sensación fáctica confiada a la obra y al empaste, a las sugestiones del contorno y de la superficie de contacto.» CELANT, Germano, «Ettore Spalletti: el paraíso del límite», *op. cit.*, p. 57.

igual que éste no establece diferencia entre basamento y escultura fusionándolos en un mismo objeto.[717]

En su serie sobre recipientes, las distintas piezas se presentan como basamentos y plintos vacíos en composiciones diferentes, aunque en cuanto figuras toman referentes de objetos cotidianos: es el caso, por ejemplo de *Anfore, bacile, vasi e coppa* (Ánforas, bacía, vasijas y copa), *Bacile, vasi* e coppa (Bacía, vasijas y copa), y *Anfore, bacile, vasi* (Ánforas, bacía, vasijas) todas de 1982 o *Anfore* (Ánforas) de 1983. La mayoría de estas piezas de diferentes colores (gris, negro, verde, amarillo, blanco) poseen una forma tronco-cónica invertida pero cuya superficie de base circular se va transformando en elipse; aunque también las hay con forma de fragmento de esfera y de plinto circular estrecho y tronco-cónico. En la *Fonte* (Fuente) de 1988 la fusión es triple, a la escultura = basamento con forma tronco-cónica invertida, se une la esbeltez de la columna.

Junto a estas metáforas cerámicas y de contenedores, que paradójicamente no contienen nada y tampoco están vacías, destacan unos enormes plintos que ocupan una habitación entera, y que al igual que las piezas anteriores podemos contemplar como fusión entre basamento y escultura. Es el caso de *Cinema Adriatico* (1988), una estructura roja rectangular que realizó para la planta de la iglesia de Santa Maria ad Nives (Rímini), o *Piano volante* (1999) una pieza similar en azul realizada para la Villa Medici (Roma). Ambas obras materializan su interés por los suelos, preconizados ya en 1976 cuando cubre de polvo de pigmento gris azulado el suelo de la galería *Paola Betti* de Milán.[718] Este suelo es el soporte directo de los pigmentos, un suelo pulverizado que anuncia su transfiguración posterior en objeto concreto conformado como suelo-basamento en las dos piezas mencionadas. Ambos bloques-plintos se sitúan elevados sobre el suelo y, de esta manera, Spalletti subraya al mismo tiempo su carácter de figura o elemento soportado señalando el espacio entre suelo y pieza como un basamento externo ausente.

En este sentido, Spalletti realiza otras piezas como *Scoglio* (*Escollo*) de 1997, un paralelepípedo azul de escala monumental que llega casi a las paredes y al techo de la sala, así como *Sala delle feste* (*Sala de fiestas)* (1998) en el Museo de arte contemporáneo de Estrasburgo, donde la habitación entera puede concebirse como «una obra de arte total».[719] Un enorme paralelepípedo bajo de color celeste que ocupaba el centro de la sala pero que permitía igualmente un recorrido periférico, dialogaba con cuadros rojos y cuadros blancos situados en las paredes y con la propia estancia pintada de azul celeste. En este contexto el paralelepípedo parece perder su percepción y su escala de objeto, lo que al mismo tiempo posibilita su interpretación como un plinto o basamento monumental vacío. Spalletti realizará asimismo otras piezas menos monumentales, como las exhibidas en el Museo de Capodimonte, Nápoles (1999), pero con una configuración similar. Al igual que las obras anteriores podemos contemplarlas como plintos y, en consecuencia, como esculturas = basamentos resultado de una estrategia de fusión.

Tony Tasset (1960) realiza, ya en la década de los ochenta, una serie de piezas donde escultura y basamento se fusionan. Tasset centra su interés en la apropiación y la crítica del mundo del arte. En la línea de sus parodias neo-minimalistas construye *Bench*

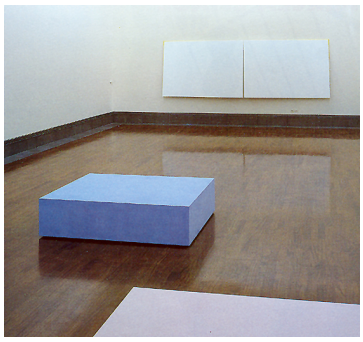
---

[717] Incluso cuando emplea basamentos para esculturas, como en *Senza título* (Sin título) de 1990 (mármol negro de Bélgica), este forma parte de la obra. Y así al estilo de los basamentos de Brancusi superpone varias piezas: sobre un prisma elevado sitúa una de sus ánforas y sobre ésta a su vez una versión de la pieza titulada *Disegno* (*Dibujo*) de 1987.

[718] DI PIETRANTONIO, Giacinto, «Ver, vivir, habitar», en AA. VV., *Ettore Spalletti*, Madrid, Fundación «la Caixa», 2000, p. 25

[719] GARCÍA, Aurora, «Ettore Spalletti: pulsaciones que construyen el espacio», en AA. VV., *Ettore Spalletti*, *op. cit.*, p. 16.

progression (1987) y *Sculpture Bench* (1986), que se encuentran entre la escultura como basamento y el objeto cotidiano como basamento. Pertenecen a una serie en la que piezas del mobiliario del museo, como bancos, sillas y vitrinas se convierten en obras de arte, de alguna manera como Reinhard Mucha, pero fabricando los objetos y transformándolos.



Ettore Spalletti, *Instalación Museo de Capodimonte*, Nápoles (1999)

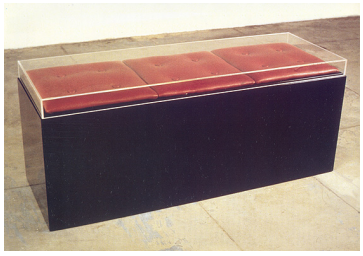
Bench progression (madera, cuero, pintura) consiste en seis piezas realizadas como una progresión geométrica en clara referencia a Donald Judd y sus obras en progresión. Desde un cubo blanco de madera, coronado por un asiento también blanco y cuadrado, las diferentes piezas-bancos van disminuyendo en anchura al mismo tiempo que el espacio entre ellas va aumentando en su disposición alineada sobre el suelo, mientras la altura permanece intacta. En cambio, *Sculpture Bench* (madera pintada de negro, cuero bermellón, plexiglás) es una única pieza autónoma. Cada una de estas piezas hace referencia, desde el punto de vista semántico, a basamentos no escultóricos, es decir, a basamentos para individuos. Se trata de mobiliario para sentarse semejante a los bancos típicos de los museos y salas de exposiciones, para reposo de los espectadores o para una contemplación más atenta de una obra de arte, pero al mismo tiempo este objeto es un basamento autónomo aunque concebido como escultura y, por tanto, puede entenderse como un basamento = escultura. Además, estas piezas se caracterizan por su ambigüedad en cuanto objeto. Por un lado, en cuanto banco tiene una función de uso pero, por otro lado, se presenta como un objeto de arte. *Sculpture Bench* presenta específicamente una cubierta de plexiglás lo que imposibilita su función como objeto de mobiliario. En este sentido Detlef Stein comenta:



Tony Tasset, *Bench progression* (1987)

> Tasset escenifica con mucha ironía una tensión irresoluble en la que la estética minimalista y el diseño de mobiliario parecen unirse, en la que la autonomía de la obra de arte y el aspecto funcional del banco parece fundirse en una contradicción irresoluble y en la que la invitación a sentarse es bloqueada por el mismo *Sculpture Bench*. «¡Quédate aquí!», pero delante del banco y no sobre él.[720]

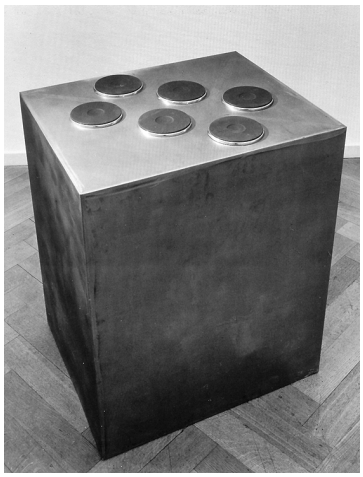
En estas piezas, Tony Tasset nos habla sobre arte, sobre la unicidad de la obra, al posibilitar precisamente su reproducción en serie, y critica el sistema de gestión del arte contemporáneo y su presentación en el contexto del museo,[721] aunque al mismo tiempo parece asumirlo, ya que en él sitúa como arte, un objeto que paradójicamente se parece a un objeto mobiliario del propio museo, provocando una situación de indeterminación en el objeto escultórico en sí y en el espectador que lo contempla.



Tony Tasset, *Sculpture Bench* (1986)

[720] STEIN, Detlef, en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 243.

[721] Cfr. AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, pp. 242-243.



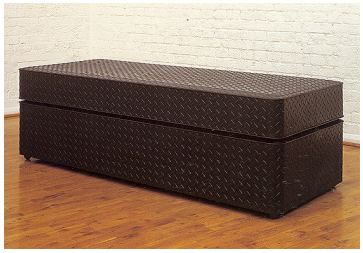
Rosemarie Trockel, *Sin título* 1988 (hierro y acero)

Una fusión en cierto modo similar entre lo geométrico y lo objetual realiza Rosemarie Trockel cuando, en una de sus piezas *Sin título* de 1988 (hierro y acero), combina un volumen esencial, un prisma de hierro, que se transfigura en basamento, y una cocina doméstica que consiste en una plataforma cuadrada con seis placas eléctricas dispuestas en dos hileras en diagonal. Se trata de objetos contrapuestos que situados en superposición provocan asociaciones propias del surrealismo: lo frío, rígido del basamento frente al fuego, la energía, el «calor del hogar» representado por los hornillos. Este objeto con apariencia de cocina aunque sin función real es un paralelepípedo industrial semejante a una escultura minimalista.[722] Trockel se apropia así del lenguaje minimalista, poniendo su acento en el basamento, y estableciendo una estrecha interrelación entre minimalismo, basamento y objeto. Basamento y escultura están fusionados en un bloque, ambos elementos constituyen una pieza única.

Varias piezas similares a ésta habían aparecido ya en obras realizadas en 1987, como *Sin título* y *Pennsylvania Station*. La primera consiste igualmente en un prisma realizado en yeso de 68,75 × 48,75 × 48,75 cm. con tres placas de hornillo en acero. En ella, basamento y cocina-escultura se encuentran fusionados, pero esta pieza también es basamento, a su vez, de la reproducción de una especie de cabeza animalesca. En *Pennsylvania Station*, la cocina-prisma-basamento forma parte de un conjunto de varias piezas, constituido por un cajón de embalaje con una especie de sirena en su interior (una figura en parte humana con una cola de pez y un rostro como momificado en actitud de gritar).[723] Ambos elementos, cocina y embalaje, están situados sobre una plataforma de acero dando unidad al conjunto. En opinión de Sidra Stich, Trockel establece «…un vínculo entre el ámbito femenino de la devaluada productividad cotidiana y el masculino, donde el trabajo y el arte sí están valorados.»[724]



Mona Hatoum, *Pin Carpet* (*Alfombra de alfileres*) 1995



Mona Hatoum, *Divan Bed* (1996)

Una fusión similar entre basamento y escultura se observa en algunas piezas de Mona Hatoum (1952), en las que la síntesis geométrica se define mediante objetos que hacen referencia a lo corporal, a lo emocional,[725] y al mismo tiempo a la estética minimalista de la que se distancia semánticamente. En 1995, realiza *Pin Carpet* (*Alfombra de alfileres*) (Alfileres inoxidables, lienzo y cola), una alfombra de miles de alfileres colocados de punta, impregnada de connotaciones y sensaciones sobre el

[722] Para Elisabeth Sussman esta obra representa una parodia de la escultura minimalista y por extensión del mundo del arte. SUSSMAN, Elisabeth, «El Inventario Corporal - lo Exótico y lo Mundano en la Obra de Rosemarie Trockel», en STICH, Sidra, (ed.), *Rosemarie Trockel*, Madrid, Ministerio de cultura, MNRS, 1992 (separata en español), p. 22.

[723] Cfr. STICH, Sidra, «La Afirmación de la Diferencia en el Arte de Rosemarie Trockel», en STICH, Sidra, (ed.), *op. cit.*, p. 8.

[724] STICH, Sidra, *ibidem*.

[725] Mona Hatoum declaró en una entrevista: «La realización de un obra de arte, a mi entender, pertenece al ámbito de lo corporal. El cuerpo es el eje de nuestra percepción. ¿Cómo puede permitirse el arte no tomarlo como punto de partida?», Mona Hatoum, Entrevista con Michael Archer en: *Art from the U.K.*, Colección Goetz, Munich, 1997, p. 98; citado en AA. VV., *Minimal-Maximal, op. cit.*, p. 141.

dolor y el peligro hacia el propio objeto, antes que de especulaciones minimalistas sobre el emplazamiento en el suelo o las cualidades de presencia y lugar, que nos llevarían a rememorar en relación con ella las piezas de suelo de Andre. Sensaciones similares se obtienen con la observación de *Marbles Carpet* (1996), una alfombra compuesta por 500 Kg. de bolas de cristal de 14 mm de diámetro de superficie variable. Hatoum realiza algunas variantes de estas obras dotándolas de un carácter más específicamente narrativo: una alfombra similar a *Pin Carpet* de 1996 titulada *Doormat* (1996), en la que usando alfileres más cortos se formaba la palabra *welcome*, y una variante de *Marbles Carpet* titulada *Map* (1998), que representa una parte del mapamundi.

Muchas de sus piezas como *Divan Bed* (1996) semejan objetos útiles que narran historias. Se trata de una especie de cama turca construida en chapa de acero de revestimiento para suelos,[726] cuya simplicidad geométrica alude a la rigidez del sarcófago y del basamento, más que la confortabilidad del mobiliario doméstico.

II.2.2.3.2. El basamento como concepto: identidad semántica

En esta línea de identidad escultura = basamento que venimos abordando, podemos plantear una segunda vía que se caracteriza, junto a la dislocación morfosintáctica de la vía anterior, por la presencia de una inversión de carácter semántico donde el significado se centra en el basamento, es decir, que éste constituye el concepto mismo de la obra. En muchos casos estas piezas pueden entenderse como derivaciones o apropiaciones del Minimalismo que adquieren contenidos explícitos de basamento.

Estas piezas que se desarrollarán a partir del minimalismo y paralelamente a él se incluyen en un contexto más general donde el concepto de basamento se constituye como idea o tema que da sentido a la obra. Es decir, piezas que incluían el basamento en el interior de la obra, como hemos visto en un apartado anterior,[727] en las que el significado de la obra se centra en gran parte en el basamento aunque la escultura o estatua no desaparece totalmente, o bien piezas que son basamento ellas mismas, y que veremos a continuación. Aunque en ambos casos el basamento es al mismo tiempo escultura, y se erige desde el suelo, en estas últimas que son fruto de la fusión escultura-basamento, desaparece uno de los elementos del sistema. La dislocación o inversión del sistema escultura/basamento en estos casos radica en la presencia conceptual del basamento.

En este sentido Piero Manzoni representa el inicio de esta vía. Entre 1961 y 1962 realiza una serie de piezas autónomas cuyo tema es el basamento: son las «Bases

[726] «La forma en relieve característica de esa chapa metálica es un equivalente frío, rígido, del material suave y acolchado que suele cubrir un diván …En un principio iba a titular la pieza 'sarcophagus'. Esto te da una idea de en qué estaba pensando.», «Mona Hatoum entrevistada por Janine Antoni», Nueva York, primavera de 1998; citado en AA. VV., *Mona Hatoum*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 126-127.

[727] Cfr. el apartado II.2.2.2.3. El basamento como concepto: estrategia semántica.

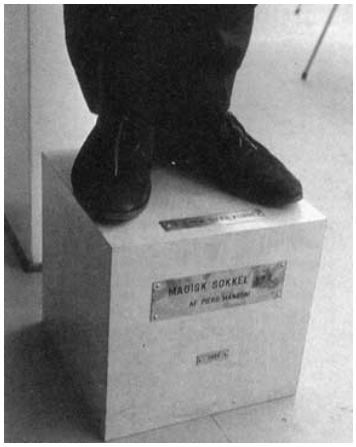


Piero Manzoni, *Base Mágica* 1961

mágicas», formalmente emparentadas con los cubos o cajas minimalistas, a los que se encuentra próximos también temporalmente. Manzoni buscaba un mecanismo que pudiera transformar lo que pretende ser arte. Y para ello emplea un recurso que se encuentra implicado en la concepción y la definición misma de obra de arte: el basamento.[728]

La primera *Base Mágica* consiste en una pirámide truncada de 80 × 80 × 60 cm. realizada en madera, con una placa y una inscripción: «Piero Manzoni, Escultura viviente». En esta primera base, Manzoni sitúa las huellas de los pies para representar la idea de escultura o monumento vivientes, pero también como medio de invitación y explicación para su uso correcto al espectador. La segunda *Base mágica* de 30 × 30 × 30 cm., construida en madera, y realizada en Copenhague, presenta la inscripción «Sta her du er Kunst», en la cara superior, y en una lateral: «MAGISK SOKKEL N.2 Piero Manzoni 1961». En ambos casos las inscripciones señalan la función que estos basamentos-escultura desempeñan y hacen referencia a lo que a través de ellos está «Em-Pedestal-izado» [*Aufge-sockel-tes*][729] y encumbrado, lo cual tiene que ser completado por el espectador, pues los basamentos están vacíos.

De esta manera, Manzoni define la base mágica como mecanismo de transubstanciación de sujetos o cosas en obra de arte: «…cualquier persona, cualquier objeto, que se colocara encima de ella, mientras permaneciera allí, sería una obra de arte.»,[730] empleando la semántica propia del basamento en el sistema tradicional basamento/escultura. Como señala Nena Dimitrijevic, con este «pedestal a todos» Manzoni desestabiliza todo signo autoritario y, en consecuencia, todo el orden jerárquico que el basamento implica con su presencia.[731] Pero además, Manzoni construye un basamento que es una escultura con el cual cuestiona el estatuto mismo del arte, tanto de la escultura como de su basamento. De un lado, se establece que ya se trate de objeto o de sujeto, la realidad misma y no su representación es una obra de arte. Manzoni da un paso más que Duchamp y del objeto real, como éste proponía con el *ready-made*, sitúa al sujeto real -el artista mismo como artífice de la obra o cualquier individuo- como arte, entrando de lleno en la esfera identidad arte-vida. Y de otro lado, declara explícitamente



Piero Manzoni, *Base Mágica* 1961

728 Cfr. CELANT, Germano, «Piero Manzoni: The Body Infinite», en CELANT, Germano, *Piero Manzoni*, London, Serpentine Gallery / Milan, Charta, 1998, p. 33.

729 SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, p. 365.

730 MANZONI, Piero, «Alcune realizzazione. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti», *Evoluzione delle Lettere e delle Arti.* Nº 1, Milán, enero, 1963. Reimpreso en SAN MARTÍN, Fco. Javier, *Piero Manzoni*, «Arte hoy», Madrid, Nerea, p. 100.

731 «Una estatua ecuestre, o la estatuaria en general, es una decoración obligada para cualquier poblado occidental; el pedestal es una condición para su funcionamiento como signo autoritario. La visión de ojo de pez asegura la condición perceptiva y psicológica de obediencia y conformidad con el orden jerárquico. Manzoni buscó desorientar este proceso ofreciendo un pedestal a todos. Cualquiera podía ser el sujeto de una provisional monumentalización y subsecuentemente firmado por el artista como una escultura viviente.» DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art*, nº 134, Milán, Mayo 1987, p. 44, citado en MORAZA, Juan Luis, *op. cit.*, p. 741.

no sólo que el basamento define lo soportado como obra de arte, sino también que el basamento mismo es una obra de arte.

En un sentido similar estaban trabajando asimismo otros artistas. El accionista japonés Saburo Murakami realiza *Work: Box* (1956-1981) un cubo de madera que se convertirá en basamento cuando el espectador se siente sobre él, lo que le confiere el estatuto de escultura-basamento vacío mientras la acción que completa la obra no se lleve a cabo. Desde finales de los años 60, Gilbert & George realizan acciones en las que se convierten en esculturas vivientes y cantantes colocados de pie sobre una mesa, y con la cara y las manos pintadas de bronce (*Performance -Underneath the Arches - Singing Sculpture-* 1970). En estas piezas, el individuo vivo, real es elevado sobre una mesa también como obra de arte. En este caso es un objeto cotidiano el que se emplea como basamento. Claes Oldenburg se fotografía de pie en pose de estatua sobre un pedestal monumental urbano en *Proposed Living Sculpture*.[732] Jannis Kounellis realiza también bases geométricas de metal con forma de paralelepípedo para esculturas vivas,[733] como en *Sin título* (1970) donde una mujer envuelta en una manta se encuentra tumbada sobre una base de hierro, y un soplete encendido de gas propano es atado a uno de sus pies. Basamento y esculturas vivientes son inseparables en su discurso sobre la ausencia de fronteras entre el arte y la vida. Y así, al mismo tiempo que se cuestiona todo sistema de representación, se reabre la polémica sobre la función del basamento como elemento tradicional que encumbra lo real en artístico, que iniciara Manzoni. En todos los casos la escultura se materializa como basamento, ya permanezca o no la estatua sobre él, como estatua viva, real, o como estatua ausente y, en consecuencia, como basamento-escultura. En relación con estas obras puede mencionarse asimismo la pieza de Bruce Nauman (1941) titulada *Piece in Which One Can Stand* (1966) que consiste, como se deduce de su propio título, en una especie de basamento donde una persona puede permanecer de pie, aunque en realidad por su forma inclinada, lo más probable es que cualquiera que lo intentase resbalaría hacia abajo, poniendo así en cuestión la permanencia tanto de la estatua o elemento soportado como la estabilidad de su propio soporte. Nauman propone una escultura que asume una incoherencia funcional en relación con el basamento convencional.

Pero la inversión total tanto sintáctica como semántica del concepto de escultura y de basamento que estas piezas implican, se hará explicita en la tercera y última de las bases mágicas de Manzoni de 1961: *Base del Mundo*, un basamento invertido como



Gilbert & George, *Singing Sculpture* (1970)



Jannis Kounellis, *Sin título* (1970)



Piero Manzoni, *Base del Mundo*, 1961

[732] Cfr. Capítulo II.1. Basamento como monumento conmemorativo

[733] El tema de la escultura viviente ha sido tratado por artistas como Gino de Dominicis y Oscar Bony, entre otros.

su inscripción asimismo invertida indica: *SOCLE DU MONDE / SOCLE MAGIC Nº 3 DE / PIERO MANZONI -1961- / HOMMAGE A GALILEO*.[734] Con este basamento-escultura el mundo entero se convierte en escultura: «Sobre la tercera [base mágica], de hierro y de grandes dimensiones, [...] descansa la tierra: es la *Base del mundo*.»[735] Esta base dedicada a Galileo, es un monumento conceptual al principio de la dialéctica, como bien ha señalado Nena Dimitrijevic.[736]



Marcel Broodthaers, *Socle* 1967

En definitiva, en los años sesenta y frente a la escultura minimalista eminentemente formalista, Manzoni abrió con sus bases mágicas una vía de identidad conceptual entre basamento y escultura donde el basamento es el contenido de la escultura y la escultura se resuelve como basamento, aunque siempre en estrecha dependencia con una estatua o figura temporalmente ausente.

La inversión practicada por Manzoni será llevada a los límites de la identidad, tanto desde el punto de vista morfosintáctico como semántico, en relación con el cuestionamiento del estatuto y las convenciones de la obra de arte. Así, en 1967, Marcel Broodthaers realiza *Socle*, una obra cuyo contenido es el de basamento, y que consiste en un prisma rectangular de madera (100 × 30 × 30 cm) pintado y firmado por el artista: «M. B. 1967». Sus iniciales M. B. se repiten, además, numerosas veces en una de las caras laterales para reafirmar su estatuto como obra de arte frente al basamento convencional, que instalado en el museo cumplía únicamente una función de soporte ajena al valor artístico. Se trata de un basamento sin estatua, vacío y autónomo. Broodthaers concibe, por tanto, una pieza que es un basamento y una escultura simultáneamente y, en consecuencia, existe una identidad entre ambos términos. Pero con una excepción, en la exposición *Oeuvres anciennes et modernes* (1971) el artista presentará el *Bocal de Moule [Tarro de Mejillón]* de 1966 sobre esta escultura = basamento.



Ian Hamilton Finlay, *Cinq colonnes pour le Kröller-Müller* (1980-1982)

Ian Hamilton Finlay emplea asimismo el basamento como elemento conceptual en su jardín privado de *Little Sparta* en Stonypath (Escocia), donde junto a obras como *See Poussin* (1975), o *Claude Landscape* (1979) -piedras grabadas instaladas en el paisaje como soporte o basamento para firmas de autor- aparecen auténticos pedestales como el *Monumento a la primera batalla de Little Sparta,* un pedestal clásico vacío de estatua, como tema de la conmemoración.

[734] Sobre esta obra, Cfr. capítulo. II.1.

[735] MANZONI, Piero, «Algunas realizaciones, Algunos Experimentos, Algunos Proyectos», *op. cit.*, p. 100.

[736] «El *Socle du Monde* (1961) en el parque Herning en Dinamarca, un bloque de mármol con una inscripción escrita invertidamente, es un pedestal para todo el cambiante mundo. Dedicada a Galileo, que defendió la teoría heliocéntrica contra la Inquisición, la obra es un monumento conceptual al principio de la dialéctica.», DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *op. cit.*, p. 44, citado en MORAZA, Juan Luis, *op. cit.*, p. 743.

Posteriormente, en el parque de esculturas del museo *Kröller-Müller*, Finlay sitúa la obra *Cinq colonnes pour le Kröller-Müller* (1980-1982) consistente en basamentos de estilo neoclásico que envuelven a medias el pie de cinco árboles. Finlay juega con la analogía entre árbol y columna conmemorativa como homenaje a algunas figuras de su panteón personal: Lycurgue, Rousseau, Robespierre, Michelet, Corot.[737] Para ello sitúa cinco elementos de piedra de dimensiones variadas de 40 × 86 × 44 cm (Corot) a 200 × 128 × 60 cm (Robespierre), configurados como pedestales de columnas, con plintos y basa en dos de ellos y con pedestal completo los demás, uno de los cuales sigue fielmente el modelo clásico. La escultura es morfológicamente un basamento y éste es, además, el tema de la escultura, la conmemoración a través de un basamento ficticio ya que solamente desde el punto de vista perceptivo parecen desempeñar una función de sostén. La inversión es completa, no existe disociación entre basamento y escultura, dado que el basamento se ha situado en el lugar de la escultura y la escultura en el del basamento, aunque el árbol real funcione como figura de la conmemoración.

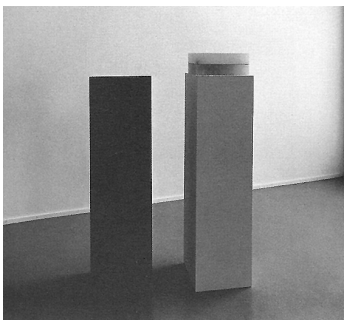


Mona Hatoum, *Socle du Monde* (1992-93)

Por su parte, Mona Hatoum construye para la exposición titulada *Pour la Suite du Monde* (Montreal) un basamento-escultura que conceptualmente se define como pedestal: es el *Socle du Monde* (1992-93, estructura de madera, planchas de acero, imanes, limaduras de hierro) concebido como homenaje a la pieza homónima, ya comentada, de Piero Manzoni, un basamento invertido que soporta el mundo, y una extensión de su proposición irónica de que todo lo que sea colocado sobre un basamento deviene una obra de arte. La pieza presenta, además, su doble exacto en cuanto a proporciones (164 × 200 × 200 cm). El *Socle du Monde* es una referencia a la forma arquetípica preferida por el minimalismo, el cubo, como la artista misma ha indicado.[738] Pero frente a la configuración impoluta, mecánica y artificial de sus superficies, Hatoum introduce lo orgánico, como inversión de esos mismos principios, al cubrir las superficies del cubo con limaduras de hierro adheridas mediante imanes ocultos que les confieren el aspecto de vísceras, como los intestinos o el cerebro: «So I decided to make this piece which referred to the world put on a pedestal, but a pedestal that might have been eroded by some kind of disease and so had lost its stability. At the same time it was an excuse to play with this intriguing and beautiful material.»[739] El resultado es una especie de fusión de lo



Jan Vercruysse, *Eventail I* (1986)



Ettore Spalletti, *Base di colore (Base de color)* (1991)

[737] Cfr. GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Paris, Flammarion, 1994, p. 118.

[738] HATOUM, Mona, «Interview. Michel Archer in conversation with Mona Hatoum», en ARCHER, Michel; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de, *Mona Hatoum*, London, Phaidon Press Limited, 1997, p. 17.

[739] «Así que decidí hacer esta pieza que aludía al mundo colocado sobre un pedestal, pero un pedestal que podría haber sido erosionado por algún tipo de enfermedad y por eso hubiera perdido su estabilidad. Al mismo tiempo era una excusa para jugar con este material intrigante y bello.» HATOUM, Mona, «Interview. Michel Archer in conversation with Mona Hatoum», *op. cit.*, p. 18.

corporal y lo racional, del sujeto y el objeto, y al mismo tiempo de escultura y basamento.

Jan Vercruysse emplea asimismo el basamento como concepto de la escultura en su serie *Eventails* (1986-1988). Dentro de esta serie en obras como *Eventail I* (1986) o *Eventail VIII*, emplea conjuntos de plintos o peanas vacíos de elementos soportados en combinación con marcos asimismo vacíos; o como en *Eventail X* (1987) donde dos plintos altos simulan sostener yuxtapuestos otros plintos idénticos, puesto que en realidad constituyen una sola pieza. Vercruysse plantea en estas piezas una reflexión sobre la función del museo y sus elementos de mobiliario característicos, convirtiendo en obra de arte, marcos y basamentos. Algunos de estos basamentos recubiertos de pan de oro como ocurre en *Eventail I* adquieren cualidades que nos remiten al marco dorado característico del Barroco, pero también de la estatuaria religiosa, estableciéndose un diálogo entre pasado y presente así como entre estatua o escultura y basamento o soporte, al mismo tiempo que les imprimen un aura de sacralidad y trascendencia, que en estos casos como sugiere Pilar Ribal: «adquieren así una singular apariencia de altares de iglesias, de zonas sagradas en las que se consuma un misterio.»[740]

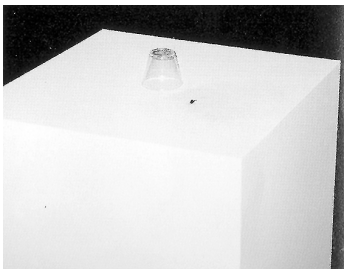
Pepe Romero presenta en *Modos de ver* (IVAM) una obra titulada *5 socles* (1987), que consta de cinco piezas de hierro que representan los basamentos dentados entre dos bloques de obras de Brancusi como *El gallo* o *Maïastra*,... y que rememoran igualmente la *columna sin fin*. Se trata de esculturas cuyo contenido y configuración formal se funda en una apropiación de otros basamentos-esculturas, y que, en consecuencia, son tanto esculturas como basamentos. Romero introduce, además, un cambio de material en relación con sus homónimos de Brancusi, adquiriendo con el pulimento la brillantez característica de muchos de los bronces brancusianos, con lo que estas piezas, adquieren cualidades tanto de los basamentos como de las figuras que soportan, identificándose en un todo escultórico.

En esta misma vía de identidad en la que el basamento constituye el concepto de la escultura, podemos señalar una obra de Ettore Spalletti titulada *Base di colore* (Base de color) (1991, empaste de color sobre tabla): un plinto elevado o prisma negro de proporciones similares al prisma-base de *Scatola di colore* (Caja de color) también de 1991, junto a la que es exhibida. El artista configura esta pieza como un basamento vacío cuya presencia como tal viene reforzada precisamente por la proximidad de otra pieza similar que funciona como basamento. Se trata, por tanto, de un basamento = escultura que por su configuración y concepción nos recuerda el *Socle de peinture rouge* (1986) de Bertrand Lavier, que consiste en un prisma recubierto de pintura roja que semánticamente se define también como basamento, como revela el título de la obra. En ambos casos, podemos observar, además, que se ponen en cuestión las convenciones del arte, sobre qué puede considerarse o no, como escultura o como basamento. Mediante un intercambio de funciones entre estos dos elementos y su inversión espacial, tanto uno como otro concluyen con la identidad: un basamento = escultura.

Tom Friedman realiza una serie de piezas donde emplea tanto el cubo como el prisma blanco en su función de basamento convencional y al mismo tiempo como escultura en sí mismo. En *Untitled* (1992) sitúa una esfera de medio milímetro de diámetro de excrementos del artista en el centro de la cara superior de un basamento

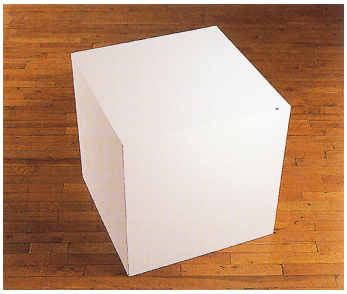
[740] RIBAL, Pilar, «Jan Vercruysse. El artista y su reflejo», *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, nº 192, abril 2003, p. 48.

cúbico de 51 cm. de lado. Pese a que el basamento desempeña una función de sostén, Tom Friedman juega con la imperceptibilidad del elemento que soporta para crear un basamento = escultura que visualmente es un pedestal vacío, ya que normalmente la diminuta bola de excrementos pasa inadvertida. Según comenta el artista mismo, el origen de esta obra se encuentra en la reflexión sobre la posibilidad de presentar la mínima cantidad de material con la máxima significación,[741] en cierto modo, en correspondencia con el principio «menos es más» del minimalismo, al mismo tiempo que configura el cubo minimalista como basamento explícito en una asociación irónico-crítica sobre la mierda elevada a categoría de arte y el arte como mierda.



Tom Friedman, *Untitled* (1992)

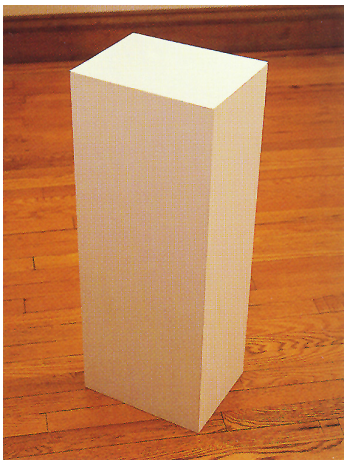
> I presented it on this pristine white cube/pedestal, because I wanted to draw a relationship between this minimalist icon and the shit. I really wanted the size of the shit almost to create some sort of bridge between the idea of it and its physical presence, to kind of merge the two together. Also I wanted to use the size to draw one's focus towards an idea, a very potent idea. I saw the cube and the shit contrast each other but become similar, both requesting a similar experience.[742]



Tom Friedman, *Untitled* (1995)

En relación con esta pieza realiza más tarde *Untitled* (1995), un cubo-basamento aparentemente vacío a pesar de que una mosca se encuentra posada sobre uno de sus bordes.[743] La transitoriedad de la experiencia parece indicar de nuevo que la escultura es el pedestal, aunque la mosca no es real sino una representación mimética. En *Untitled* (1997), elabora una libélula que coloca en una esquina de un pedestal prismático convencional volcado sobre el suelo. En ambos casos el basamento juega el papel central semánticamente transfigurado en escultura, al utilizar estos insectos como figuras no permanentes de una eventual estrategia de sustentación.

No obstante, será en dos piezas de 1992 donde continúa sus investigaciones sobre lo material y lo inmaterial, lo que está visible y simultáneamente no visible como un engaño al ojo y al entendimiento, en figuras de presencia y ausencia, y en términos de desaparición y de apariencia, que determinan configuraciones de basamentos = esculturas vacíos. En *A Piece of Paper* (1992)



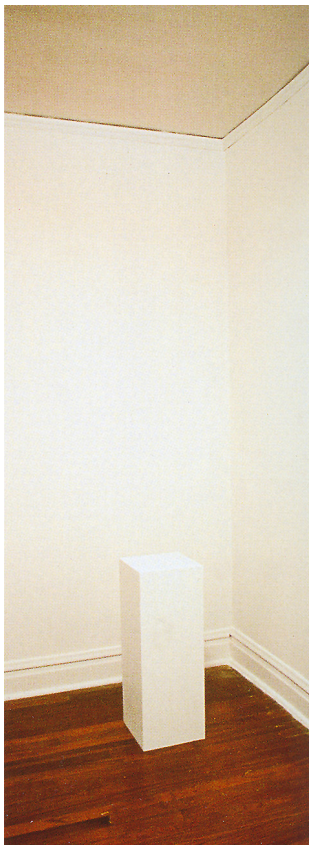
Tom Friedman, *A Piece of Paper* (1992)

---

[741] «I was still thinking about scale and fragility, which led to thinking about the smallest amount of material to present that would have the most significance. So I thought that I would use my faeces, and rolled some of it into a ball. I wanted it to be spherical, I wanted it to have a shape, not just be the material.» [«Estaba todavía pensando en la escala y la fragilidad cuando comencé a reflexionar sobre la posibilidad de exponer la mínima cantidad de material con la máxima significación. Así que pensé en utilizar mis heces y hacer una bola con una parte. Quería que fuera esférica, quería que tuviera una forma y no fuera simplemente materia.»] FRIEDMAN, Tom, «Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman», HAINLEY, Bruce; COOPER, Dennis; SEARLE, Adrian, *Tom Friedman*, London, Phaidon Press Limited, 2001, pp. 20, 22.

[742] «Lo presenté sobre este prístino pedestal blanco en forma de cubo, porque quería trazar una relación entre el icono minimalista y la mierda. Me interesaba el tamaño del excremento más bien para establecer un puente entre la idea de mierda y su presencia física, una especie de fusión de ambos. También quise utilizar el tamaño para concentrar todo el interés en una idea, una idea muy potente. Observé el contraste entre el cubo y el excremento, pero se habían vuelto muy parecidos, ambos respondían a una experiencia similar.», FRIEDMAN, Tom, «Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman», HAINLEY, Bruce; COOPER, Dennis; SEARLE, Adrian, *op. cit.*, p. 22.

[743] Esta pieza surgió a raíz de una fotografía de *Untitled* (1992) que el artista y *curator* Charles Long le envió de la exposición *Critical Mass*, en la que aparecía la esfera de excrementos cubierta por una taza, y a su lado una mosca que había estado revoloteando a su alrededor. Cfr. HAINLEY, Bruce; COOPER, Dennis; SEARLE, Adrian, *op. cit.*, p. 31.



Tom Friedman, *Untitled (A Curse)* (1992)

sitúa un pliego de papel de tamaño estándar 28 × 21,5 cm. sobre un pedestal con el mismo color y tamaño que el papel, de manera que éste pasa desapercibido confundiéndose con su basamento. En *Untitled (A Curse)* (1992), la identidad basamento = escultura es patente al erigir un basamento prismático vacío como soporte de «nada» ya que en esta obra el artista define un espacio esférico de 28 cm., maldicho por una bruja, y situado a 28 cm. por encima de un pedestal, el único elemento perceptible. Aunque con proposiciones conceptuales de partida diferentes esta pieza conforma, como *Untitled* (1992), un basamento = escultura que cuestiona e ironiza la dignificación de lo soportado al elevar sobre un pedestal lo que ni siquiera se ve, ya se trate de un espacio maldito o una pizca de mierda.

Yuji Takeoka (1946) formulará la cuestión del pedestal como problema y de esta forma se convierte en elemento central de una parte de su obra, es decir, emplea el basamento como concepto. Retomando el lenguaje purista del minimalismo crea piezas que varían desde el cubo blanco a otras que semejan elementos de mobiliario, simulando una utilidad que de hecho no existe.[744] Entre ellas nos interesa destacar una serie de piezas que presentan contenidos de pedestal.

En varias obras *Sin título* (1996, 1999) (vitrina, piedra artificial) presenta un prisma blanco dentro de una vitrina transparente también prismática de plexiglás. Este prisma es un basamento preparado para sostener una escultura y también es una escultura, ligeramente elevada sobre un plinto más pequeño del mismo material. El conjunto tiene las dimensiones adecuadas para la presentación de objetos a un espectador de altura media. Takeoka juega en estas obras con la posibilidad de contemplar el prisma blanco como pedestal o como escultura, o como ambas cosas a la vez, puesto que el pedestal no ocupa el espacio completo de la vitrina, sino que existe un espacio vacío que correspondería a una estatua ausente y que nos hace comprender el prisma como basamento, como objeto que podría sostener, y al mismo tiempo es presentado como figura o escultura. Este basamento vacío se presenta a sí mismo. En opinión de Peter Friese: «Takeoka no ve el vacío como una ausencia de alguna cosa, sino como un espacio mental que él mismo o bien el espectador puede llenar de ideas, o como un espacio que es necesario soportar.»[745] Por lo demás, la vitrina asegura su protección estética, su consideración como objeto artístico, es decir, su validación como arte; pero ella misma puede contemplarse, además, como objeto mobiliario de



Yuji Takeoka, *Sin título* (1996)

[744] Al igual que los minimalista las esculturas de Takeoka no presentan rastros de huellas personales, son realizadas en madera barnizada, metal y coriano, un mármol sintético blanco que admite diferentes grados de pulido. La obra *Showcase* (1996) es una caja blanca y geométrica, colgada y abierta por delante que se parece a un estante o vitrina, o a una escultura de Judd.

[745] FRIESE, Peter, en AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 237.

presentación, y como escultura en sí misma. Takeoka emplea pues un doble mecanismo de fusión tanto para el basamento como para la vitrina, ya que ambos se identifican con la escultura.



Philippe Cazal, *Collection* (1990)

II.3. EL OBJETO COTIDIANO COMO BASAMENTO

La inversión del concepto tradicional de basamento implicaba toda alteración o trastorno de los elementos que constituyen el sistema escultura/basamento, o del orden que ocupan en dicho sistema. Esta inversión del basamento que planteábamos, a nivel físico y a nivel conceptual, presenta de forma paralela a las alteraciones de orden espacial (o dislocación del lugar), una alteración fundamental en el aspecto morfológico que consiste en la aparición de nuevas unidades constitutivas utilizadas como basamento: el objeto cotidiano, un objeto ajeno al contexto artístico, cuyo principal artífice fue Marcel Duchamp. Esta transformación implica una dislocación espacial y funcional de los elementos constitutivos y, como consecuencia, se produce una modificación del significado (inversión semántica), tanto de esas nuevas unidades al adquirir la función de basamento como del sistema tradicional escultura/basamento.

El uso del objeto cotidiano en el contexto del arte constituye una aproximación al espectador, a lo real, lo que supone un acercamiento a la noción de fusión arte-vida; puesto que, en origen, el objeto pertenece a la realidad del espectador y no a la esfera artística. Gran parte de estos objetos se presentan en el campo del arte como escultura independiente y autónoma, que prescinde de todo basamento externo convencional y se dispone directamente sobre el suelo. Esta ausencia de basamento es, precisamente, como hemos visto en el capítulo anterior, fruto de esa dislocación espacial que sitúa la escultura en el lugar del basamento y, en el caso que ahora nos ocupa, la inversión se produce mediante una estrategia de sustitución, es decir, que el objeto cotidiano sustituye al basamento externo, pero también a la escultura que éste soportaba. Es así como la escultura se acerca al ámbito del espectador, máxime cuando el basamento es, además, un objeto común que forma parte de la vida cotidiana del público. En consecuencia, el límite entre arte y realidad desaparece. En este sentido, Albert E. Elsen señala que la destitución del pedestal y de la base, incluso sin la influencia de los ready-mades de Duchamp, sirvió para certificar la modesta naturaleza de la nueva escultura, que el efecto era democratizar y objetivar la escultura, y afirmar el deseo del artista, y, en consecuencia, la nueva vida de la escultura dentro del mundo de los objetos hizo académico el argumento crítico contemporáneo sobre lo que era la escultura y sobre lo que era un objeto de arte en los Salones.[747]

En la realidad cotidiana se mantiene una radical diferenciación entre objeto natural y objeto artificial. Este último ha sido construido con técnicas industriales o artesanales para desempeñar una función concreta, por ello: «…todo objeto hecho, todo producto, apunta necesariamente a un uso, y hay que realizar esfuerzos

[747] Cfr. ELSEN, Albert E., *Origins of Modern sculpture: pioneers and premises,* New York, G. Braziller, 1974, p. 120.

considerables para contemplarlo sólo en su existencia objetiva y su significado estético, independientemente de todas las funciones prácticas.»[748] Cuando el objeto cotidiano abandona su cualidad utilitaria o funcional se eleva a otra categoría de objeto: se convierte en «objeto artístico». Pero, a diferencia del objeto cotidiano, el basamento convencional, que también es un objeto, no pierde su función de sostén para ser considerado artístico, puesto que pertenece de antemano al contexto del arte. Sin embargo, cuando el basamento es un objeto común, éste pierde su función utilitaria habitual para adquirir una nueva: la de soporte.

Por lo demás, aunque el objeto cotidiano adopte la función de basamento, no se prescinde del basamento convencional externo en todos los casos. Éste proporciona con su presencia la elevación del objeto, sea cotidiano o artístico, a la categoría de arte, al igual que en el *ready-made* la elección particular del artista transforma en artístico el objeto des-funcionalizado y extraído de su contexto cotidiano. Es esencialmente el basamento externo situado dentro de ese ámbito expositivo el que desempeña esta función de descontextualización.

El objeto cotidiano ya funcione como basamento o como escultura, puede presentarse de manera directa, extraído tal cual de su contexto habitual, o puede ser tratado, transfigurado, y representado o reproducido. Este hecho permite la posibilidad de establecer una diferencia básica entre presentación y representación del objeto. Pero lo que nos interesa en este capítulo no es tanto la paradójica relación entre el basamento externo y el objeto, que logra la transfiguración del objeto cotidiano en artístico (que no obstante comentaremos brevemente), sino destacar el uso del objeto cotidiano como basamento, ya se trate de un objeto presentado o de un objeto representado, así como sus implicaciones para el sistema escultura/basamento.

[748] ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, p. 102.

II.3.1. La «transmutación» del objeto

II.3.1.1. Basamento convencional y objeto cotidiano

La introducción del objeto cotidiano en el sistema escultura/basamento implica una dislocación morfológica y funcional de sus elementos constitutivos dado que estos no pertenecen al ámbito artístico y, como consecuencia, se produce una modificación del significado, tanto dentro del sistema tradicional, como dentro del ámbito de la realidad cotidiana del espectador.

La mayoría de los objetos reales se presentan sobre basamentos externos convencionales con objeto de subrayar su valor artístico, lo que implica una ausencia de relación con el suelo.

II.3.1.1.1. El *ready-made*: Marcel Duchamp

El objeto cotidiano aparece en el contexto artístico con el *ready-made* de Marcel Duchamp. La realidad misma se presenta como tal, mediante la apropiación del objeto real frente a la representación figurativa. Con ello se obtiene una identificación total entre lo representado y lo real (tautología).

Como su propio nombre indica *ready-made* significa «ya hecho» o fabricado. El *collage* cubista ya extrajo elementos de la realidad y los situó en el plano pictórico, de ahí al objeto real autónomo como obra de arte sólo hay un paso: el que dio Duchamp al designar como «obra de arte» a un objeto común.[749] Dos consecuencias fundamentales para el arte del siglo XX se extraen de esta noción planteada por Duchamp.

Por un lado, se cuestiona la dialéctica realidad/representación con una especie de enunciado tautológico: con el *ready made* Duchamp presenta el propio objeto, apoyado en la ley de la teoría de la identidad, según la cual X = X; es decir, toda cosa es igual a sí

[749] El *Diccionario abreviado del surrealismo* lo define como: «objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista». BRETON, André; ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003, p. 86.

misma.[750] Este objeto real queda descontextualizado de su situación original y se presenta en un nuevo contexto: el artístico. El carácter artístico del objeto encontrado radica en la pérdida de la funcionalidad real del propio objeto.

Por otro lado, el ready-made cuestiona la propia definición de obra de arte, es decir, el estatuto del arte, a través del objeto real presentado como tal, lo que conlleva una desmitificación o desacralización del arte mismo. La razón de esa desacralización se hallaba en el deseo de acercar el arte a la vida. Pese a la opinión generalizada, manifestada incluso por el mismo Duchamp,[751] de que la elección de estos objetos (anónimos y vulgares) no se basaba en una cuestión de buen o mal gusto o de deleite estético, sino que obedecía a una total indiferencia, Juan Antonio Ramírez afirma que muchos de tales objetos tuvieron en su origen «una intencionalidad estética».[752] Duchamp cuestiona los criterios de juicio estético tradicionales ya que se basan en un condicionamiento cultural, es decir, que un objeto es artístico si de antemano estamos predispuestos a aceptar dicho objeto como perteneciente a una categoría especial de objetos, es decir, como objeto artístico.

Lo que nos interesa de todo este cuestionamiento que plantea el *ready-made* es el debate suscitado acerca de la función del basamento que deriva de la peculiaridad de su presentación, o lo que es lo mismo, el emplazamiento y la instalación de la obra. El *ready-made* contribuye a la definición de un problema que no sólo afecta a este tipo de obras en cuanto objeto de uso transportable, sino que afecta de manera global a cualquier objeto escultórico, que a inicios del siglo XX se encuentra desarraigado de su lugar.[753] El fenómeno de la descontextualización del objeto influye en gran parte de la escultura contemporánea y causa el cuestionamiento del basamento mismo, como hemos visto en el capítulo anterior.

A pesar de la situación nómada del objeto, Duchamp no prescinde del basamento en todas sus obras, como señala Maguy François: «Pour M. Duchamp, tout est possible: cadre ou sans cadre, socle ou sans socle; mais il est toutefois le premier à s'en affranchir.»[754] De cualquier forma, la mayoría de objetos se caracteriza por la ausencia de un lugar específico, ya que puede colocarse en diversos entornos y posiciones sin base que le confiera una orientación concreta y, además, puede retornar a la vida cotidiana, como ya señaló Picasso.[755] Así, con la *Fuente* (1917) Marcel Duchamp se centra en el objeto-escultura, pero no prescinde del basamento museístico, el clásico prisma neutro. Duchamp presenta la *Fuente*, un urinario masculino de porcelana firmado como «R. Mutt/1917», en la primera exposición pública de la *Society of Independent Artist* que se inauguró el 9 de abril de 1917, aunque finalmente no se expuso.[756] El asunto había sido una provocación.

---

[750] MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 48.

[751] «Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de lo ready-made está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto.» CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1984, p. 72.

[752] RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 29.

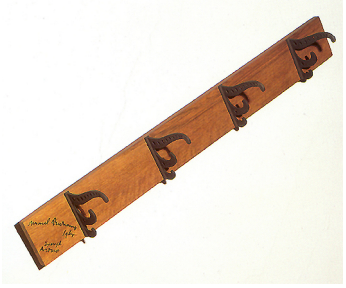
[753] Sobre esta cuestión cfr. KRAUSS, Rosalind E., «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal; et al., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (4º ed. 1998), pp. 59-74.

[754] «Para M. Duchamp, todo es posible: marco o sin marco, zócalo o sin zócalo, mas él es sin embargo el primero en librarse de ellos.» FRANÇOIS, Maguy, «Cadre et socle dans le mouvement Dada», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Université de Bourgogne, Dijon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1987, p. 69.

[755] ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 128.

[756] El editorial de *The Blind Man*, que se atribuye a Duchamp aunque no iba firmado, señala las razones por las que fue rechazada esta obra: / «He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: / 1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. / 2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. / Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros. / Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento

Con esta obra Duchamp plantea nuevas relaciones del objeto con el espacio, que tendrán amplias repercusiones en la práctica artística posterior. En la obra *Fuente*, un objeto mural, un urinario, es girado noventa grados respecto a su posición habitual y es colocado en un plano horizontal sobre un elevado basamento convencional. Así aparece en una fotografía de Alfred Stieglitz, publicada en la revista *The Blind Man*, nº 2. Se trata de una inversión o dislocación espacial, puesto que el plano vertical de la pared se hace horizontal, representado en el típico basamento funcional prismático, que, de esta manera, adquiere el contenido propio del muro original: «La partie habituellement scellée au mur est ici posée sur un socle, elle devient sculpture.»[757] Duchamp recurre a la función convencional del basamento como instrumento de atribución del valor artístico y, de esta manera, aparece implicado en el significado de la obra. El basamento tradicional adquiere así, una gran carga semántica pareja a la de la figura que soporta. Este mecanismo de inversión espacial del objeto, junto al de inversión semántica del basamento, define la pieza como escultura sobre el suelo.



Marcel Duchamp, *Trébuchet* (1917)

La *Fuente*, no obstante, fue también objeto de otra dislocación espacial dado que podía colgarse, tal como aparece en una fotografía del estudio-apartamento de Duchamp hacia 1917, sobre el fondo de una puerta junto a otros *ready-mades* colgantes a modo de instalación. Asimismo aparece colgada en el dintel de una puerta en la exposición de la *Sidney Janis Gallery* de Nueva York (1953).[758] Con ello Duchamp nos muestra las distintas posiciones en el espacio de este objeto que, colocado sobre un basamento, se convierte en escultura; pero, una vez ratificado como objeto de arte, su instalación - prescindiendo de la base ya sea retornando a su lugar en la pared o ya sea presentándolo colgado- entronca con las manipulaciones que se desarrollan en la escultura como ausencia de relación con el suelo, contribuyendo al debate sobre el desbordamiento de los límites de la escultura para acercarla al espacio cotidiano.[759]



Marcel Duchamp, *Fuente* (1917)

Esta inversión espacial del objeto respecto a su plano habitual, se produce también en *Trébuchet* (1917) una percha clavada en el suelo, que es trasladada desde la pared y por ello privada de su función original. Se trata de una *Trampa*, como también se la denomina, para tropezar.

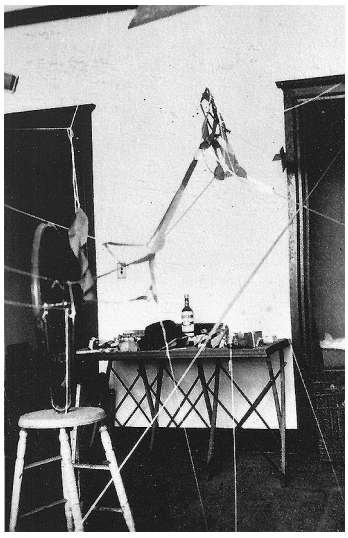
Estos juegos de dislocación espacial de los objetos ponían en cuestión la inmovilidad de la escultura sobre su base estática e

nuevo para ese objeto. / En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes.», Reproducido en CAMFIELD, William A., *Marcel Duchamp Fountain*, Houston Fine Arts Press, 1989, pp. 37-38. Citado en RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 54.

[757] «La parte habitualmente fijada al muro está aquí colocada sobre un zócalo, y el objeto se convierte en escultura.» FRANÇOIS, Maguy, «Cadre et socle dans le mouvement Dada», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.*, p. 64.

[758] Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 57-58.

[759] Cfr., *supra* II.2.1.2.


Marcel Duchamp, *Escultura de viaje* (1918)

invalidaba el basamento, debido a su ausencia, como objeto de atribución de valor artístico. Idéntica reflexión puede hacerse para los *ready-made* suspendidos en el aire: *Percha* (1917) evoca una araña (femenina) suspendida en el vacío; *Ready-made malheureux* (1919), un libro de geometría que debía ser colgado en el exterior de una ventana; una ampolla sellada de vidrio que contiene *Aire de París* (1919) se convierte en otro objeto para colgar. Todos estos objetos adquieren posiciones nada habituales, ni para la escultura ni para el objeto cotidiano. En este tipo de obras el basamento clásico ha desaparecido y con él se desvanece la estabilidad que había sido inherente a la escultura.

Escultura de viaje (1918), que consiste en tiras de goma de colores de gorros de baño y cuerda, puede tomar posiciones diferentes según donde sea enganchada, puesto que no dispone de un lugar fijo. Para Maguy François, Duchamp nos propone en esta obra: «…le premier exemple d'une sculpture qui ne soit pas statique et posée sur un socle.»[760] El propio título de la obra pone de manifiesto que la escultura ha perdido la inmovilidad que va pareja al basamento tradicional del que ha prescindido. De este modo, los hilos de cuerda cumplen la función sustentante propia del basamento.

En la exposición internacional del surrealismo de 1938, en la Galería de Bellas Artes de París, Duchamp crea todo un ambiente invertido de objetos y del espacio arquitectónico en el que éstos se hallan incluidos: 1200 sacos de carbón se cuelgan del techo y un tonel del que sale luz representa un foco al invertir el suelo en el techo.

II.3.1.1.2. El *objet trouvé*


Exposición Internacional del Surrealismo (1938), Galería de Bellas Artes, París

Asumidas las formulaciones objetuales duchampianas, el *objet trouvé* surrealista se concentra en los objetos mismos y en sus combinaciones poéticas y conceptuales. Estos objetos se extraen del mundo cotidiano industrial y, en algunas ocasiones, del mundo natural. En cuanto objetos privados se plantean como esculturas sin basamento externo, es decir, como experimentaciones plásticas y semánticas ajenas a la localización o disposición espacial del objeto mismo. No obstante, los

[760] «…el primer ejemplo de una escultura que no esté estática y colocada sobre un zócalo.» FRANÇOIS, Maguy, «Cadre et socle dans le mouvement Dada», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.*, p. 65.

espacios de exhibición procuran su aislamiento mediante basamentos y vitrinas, que refuerzan su estatus de obra de arte.

René Magritte utiliza el objeto real en sus juegos de lenguaje, en ocasiones en combinación con la pintura. Estas esculturas-objetos se sitúan, a diferencia de Duchamp sobre bases internas, sin prescindir del basamento clásico. En *Esto es un trozo de queso* (1936) utiliza una quesera de cristal como recipiente de un cuadro, con marco incluido, que representa un trozo de queso. Las relaciones con *Esto no es una pipa* (1928-29) son evidentes, aunque Magritte afirma en su obra lo contrario: una imagen, una representación pictórica de la realidad se confunde con la presentación de lo real. Se halla, pues, entre la presentación y la representación. La quesera, un objeto real se sitúa como base de un objeto artístico: una pintura. Con esta desigualdad entre los objetos constitutivos Magritte cuestiona, mediante un enunciado irónico, la noción de representación frente a la de realidad, que se halla en el origen de posteriores estrategias de inversión asociativa, como veremos más adelante, al ser sustituido el basamento externo por un objeto común.



René Magritte, *Esto es un trozo de queso* (1936)

En *El corcho espantoso* (1966) o *Botellas* (1937, 1950, 1963),[761] la base interna es configurada como un plinto al estilo convencional. *El corcho espantoso* muestra un bombín que lleva una etiqueta: *Usage externe, Magritte 1966*, colocado sobre un plinto y encerrado en una caja transparente, en la que Magritte parece establecer un paralelismo irónico entre el sombrero como objeto que cubre la cabeza de un individuo y el corcho que cubre una botella.

Por su parte, Salvador Dalí, en *Teléfono Langosta* (1936) emplea un objeto real como base interna y como figura, al que superpone la representación mimética de una langosta, sin prescindir del basamento convencional externo. En definitiva, la mayor parte de estos objetos surrealistas se sitúan como esculturas sobre basamentos museísticos, como ocurrirá asimismo en los movimientos artísticos objetuales posteriores durante la segunda mitad del siglo XX, desde las piezas del *Nouveau Réalisme* a las de Antoni Tàpies, como *Pila de platos* (1970) o *Huevera y periódico* (1970).



Salvador Dalí, *Teléfono Langosta* (1936)

[761] Cfr. MEURIS, Jacques, *René Magritte 1898-1967*, Köln (Alemania), Benedikt Taschen, 1993, p. 198.

II.3.1.1.3. Base interna en el lugar de la escultura: la inversión del basamento externo

La experimentación en el arte con los objetos de consumo cotidiano, con el objeto manufacturado, se desarrolla simultáneamente en Europa y EEUU por parte de los artistas de la vanguardia de los años sesenta. De un lado, tenemos la línea objetual de los *Nuevos realistas* europeos,[762] que se mantuvo en la emprendida por Marcel Duchamp con un carácter más conceptual; y, de otro lado, la del *Pop Art* que era más prosaico y pragmático.

Los *Nuevos realistas* franceses se apropian del gesto de Duchamp al convertir un objeto encontrado en una escultura, por el mero hecho de que así lo decida o lo presente el artista. Este constituye el principal fundamento de su producción y ha sido definido por Pierre Restany, teórico del grupo, como: «el recurso al proceso de transmutación»,[763] siguiendo las palabras del propio Duchamp:

> El proceso de creación toma un aspecto muy diferente cuando ese espectador se ve en presencia del fenómeno de la transmutación; con la transformación de la materia inerte en obra de arte tiene lugar una verdadera transubstanciación y el importante papel del espectador es el de determinar el peso de la obra en la báscula estética.[764]

Los nuevos realistas se interesan por los objetos de la realidad común, objetos irrelevantes y materiales de desecho que recuperan e introducen en la obra mediante acumulaciones o fragmentaciones (*assemblages*) a las que dotan de cualidades estéticas formales, tanto visuales como táctiles.[765] Según Pierre Restany, a través de la apropiación directa de lo real estos artistas desarrollan un lenguaje poético: «El hombre, si logra reintegrarse en lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y, en definitiva, hasta poesía.»[766] Pero, además, reinician el debate sobre la ambigüedad de lo artístico, la definición del arte, la relación realidad-representación y, por último, como de soslayo, el cuestionamiento de la realidad del objeto industrial y el mundo del consumo.

Por regla general estos objetos no se presentan en el contexto artístico por sí mismos sobre el suelo o como basamentos autónomos, sino en conjunción con un basamento externo convencional, o situados sobre la pared a modo de cuadro-relieve,

---

762 El grupo de los *Nouveaux Réalistes* fue fundado por el crítico Pierre Restany en París en 1960. En 1962 fueron presentados en la en la esfera internacional como tal grupo en la *Sidney Janis Gallery* de Nueva York, entre otros, los artistas César, Arman, Tinguely, Christo y Spoerri. Cfr. JANIS, Sydney, *The New Realist*, Sidney Janis Gallery, New York, 1962 [catálogo exposición].

763 RESTANY, Pierre, «El espíritu europeo y la otra cara del arte», *Comentario sobre Europa 1994*, Valencia, Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 1994, p. 26. Cfr. También RESTANY, Pierre, *L'Autre face de l'art*, Milan, Domus, 1979 [*La otra cara del arte*, Buenos Aires, Rina-Rosenberg, 1982 (versión española resumida)].

764 Extractos de la intervención de Marcel Duchamp en la reunión de la *American Federation of Art* en Houston (abril 1957) [Texto original publicado en *Art News*, Vol. 56, nº 4, New York, summer 1957]. Citado en RESTANY, Pierre, *ibidem*.

765 COUDERC, Sylvie, «Los Ensamblistas de París y Nueva York de 1958 a 1962» en *Colección Sonnabend*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1988, p. 151.

766 1º manifiesto, mayo 1960. Citado en COUDERC, Sylvie, «Los nuevos realistas» en *op. cit.*, p. 153.

invirtiendo su disposición habitual en el espacio cotidiano. Por ejemplo, César sitúa sus compresiones objetuales de chatarra metálica (*El Buick amarillo*, 1961) sobre basamentos prismáticos convencionales. En cambio, en las acumulaciones de Arman los objetos pueden aparecer reunidos en un soporte común y colocados en posición vertical sobre la pared a modo de cuadro, como en *Soyeux Temps Modernes: Accumulation d'Engranages* (1965), o bien se muestran aprisionados en el interior de un recipiente transparente de plexiglás, como en *Jim Dine's Poubelle* (1961), prescindiendo del objeto cotidiano como basamento.



César, *El Buick amarillo*, (1961)

En la línea norteamericana Claes Oldenburg, al igual que otros artistas *pop*,[767] emplea el objeto utilitario como referente dentro de su obra, pero también el objeto real. En ambos casos se trata de objetos banales fácilmente reemplazables y sometidos a su valor de uso como mercancías, caracterizados por su caducidad frente a lo perdurable de la obra de arte tradicional.

En un principio, Oldenburg combina el objeto real como base interna y como basamento, y la representación del objeto como figura soportada. En *The Store (La tienda)* (1961)[768] vende objetos construidos por él mismo, en concreto reproducciones en yeso, como si fuesen productos aptos para el consumo. En este entorno emplea como basamentos el mobiliario habitual del comerciante: estantes y vitrinas, pero también basamentos prismáticos convencionales, o directamente el suelo o la pared, de modo que convierte el espacio de exhibición en una tienda-galería tan familiar a la realidad cotidiana del consumidor como a la del espectador de arte. Así pues, Oldenburg fusiona contexto artístico y contexto cotidiano.



Arman, *Jim Dine's Poubelle* (1961)

En piezas concretas de productos alimenticios, como *Salmon Mayonnaise* (*Mayonesa con salmón*, 1964), los diferentes trozos de salmón se han colocado sobre una bandeja metálica, que, al igual que en la vida real, sirve de soporte al alimento representado en yeso. En *Pan y queso* (1964) emplea también una bandeja de loza. En ambos casos se hace uso de un objeto real como base interna que se encuentra implicada en el significado representativo de la escultura. Son objetos, además, no desfuncionalizados, dado que estos objetos de uso doméstico cumplen su función de soporte habitual, ya se trate de platos, bandejas o copas…, de otros objetos aunque sean



Claes Oldenburg, *The Store (La tienda)* (1961-63)

[767] Esta tendencia que surge con el desgaste del expresionismo abstracto y el Informalismo europeo y dentro de un contexto cultural dominado por los *mass media*, centra su interés en el objeto común como resultado de la investigación sobre la relación entre arte y producción industrial, retomando, una vez más, los planteamientos iniciados por Duchamp. El gesto duchampiano de apropiación del objeto (*ready-made*), es reutilizado por los artistas pop al extraer del contexto urbano el objeto manufacturado, el cartel publicitario y la imagen periodística. Sin embargo, se diferencian de Duchamp en que se apropian de las representaciones de objetos más que del objeto mismo y, en general, de las imágenes reproducibles y banales del lenguaje de los estereotipos, de las imágenes del cine, de la televisión y de la prensa. Cfr. COUDERC, Sylvie, «1962-1963: Los dos años históricos del Pop Art», y «La imagen reproducible» en *op. cit.,* pp. 131-132.

[768] *The Store (La tienda)* fue concebida por Oldenburg como instalación de un entorno, inaugurada en diciembre de 1961 en el estudio-espacio expositivo del artista en el 107 de la *East Second Street* de Nueva York, que denominó *Ray Gun Manufacturing Company*. La instalación reunía productos típicos de las pequeñas tiendas de su vecindario, la comida de las cafeterías, ropa barata, señales, utensilios, maniquíes. NASH, Steven A., «Catálogo», AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, 1988, p. 180.

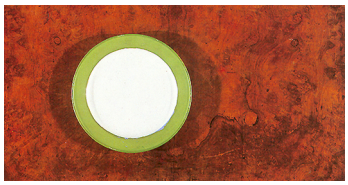
representados. En estos casos, no se prescinde del basamento convencional prismático, que separa la pieza del suelo, mientras que en otras ocasiones figuras similares se sitúan en expositores comerciales, como en *Pastry Case* (*Vitrina de* pasteles, 1961-62).



Claes Oldenburg, *Pastry Case* (*Vitrina de pasteles*, 1961-62)

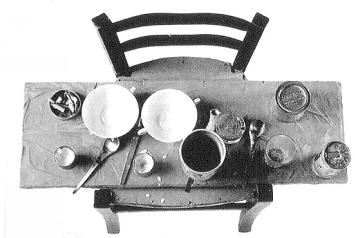
II.3.1.1.4. Inversión como ausencia de relación con el suelo

Junto al basamento convencional externo, el objeto cotidiano inserto en el contexto artístico, será el elemento central de una serie de inversiones que conducen a la ausencia de relación con el suelo, dando lugar a una serie de piezas cuya base interna se sitúa sobre la pared. En este sentido, Marcel Duchamp había cuestionado ya la disposición espacial de los objetos y del basamento, mediante las dislocaciones espaciales a las que somete algunos de sus *ready-made*, como hemos visto con anterioridad.[769] Una contribución paralela a dichas concepciones la constituye la obra de Ivan Puni *Relieve con plato* (1915-1919). Se trata de un montaje que consiste en una lámina recortada en su mesa con un plato encolado encima. Puni cuelga el conjunto en la pared. Así pues, estamos ante una muestra de escultura-objeto donde se ha modificado la ordenación espacial lógica del objeto mismo, la colocación habitual horizontal por la vertical. Su base es el tablero de mesa, un objeto real, para un objeto-escultura real.



Ivan Puni, *Relieve con plato* (1915-1919)

Otro caso de inversión similar realizado con objetos de uso común es el que lleva a cabo Daniel Spoerri del grupo de los nuevos realistas quien, junto a la inversión espacial del basamento introduce una alteración morfológica del mismo al presentar el objeto cotidiano como basamento y fijarlo sobre la pared, con objeto de modificar la percepción de lo real. Se trata de los *tableaux-piège (cuadros trampa)*, construidos con objetos comunes de su entorno próximo para captar momentos concretos de la cotidianidad. Spoerri superpone los objetos sobre otros objetos que en la vida diaria funcionan también como basamento de cosas o personas, es decir, mesas, sillas o cajas, haciendo que sea el azar el que los disponga. Con ello consigue una perfecta adecuación entre el soporte y los objetos soportados.[770] A la manera de bodegones pictóricos, los fija sobre la pared e invierte la situación habitual de dichos objetos



Daniel Spoerri, *El desayuno de Kichka I* (1960)

[769] Cfr. Capítulo II.2.

[770] COUDERC, Sylvie, *op. cit.*, p. 153.

sobre el suelo, ya que lo horizontal se hace vertical. Es el procedimiento contrario al adoptado por Duchamp en la *Fuente* (1917) o por Robert Rauschenberg en *Monogram* (1955-1959). Spoerri describe así el método empleado: «Las situaciones descubiertas por casualidad en orden o en desorden son fijadas (interpoladas) exactamente como se presentan sobre su base en aquel momento determinado (silla, mesa, caja, etcétera), sólo se altera la orientación respecto al espectador. El resultado es definido como obra de arte».[771] En *El desayuno de Kichka I* (1960), los restos de una comida colocados sobre una bandeja y posada en una silla, se fijan en sus posiciones, y todo el conjunto se pone sobre la pared, de manera que la silla funciona como su basamento aunque invertido. También situará sus platos con comida, directamente sobre las paredes y suspendidos del techo (Pabellón de Suiza en la Expo 92 de Sevilla) eliminando todo basamento intermedio.

Aunque este tipo de inversión espacial nos remite a las anteriores dislocaciones de Duchamp, se hallan más cercanas a otras posteriores como las de Stephan Huber, que en *Ich Liebe Dich* (1983) reproduce un plano de suelo, junto con el mobiliario, sobre una pared. En la exposición *München Aktuell*, Huber presentó esta obra que se fundamenta en la inversión: en el suelo aparece representado el techo mediante una moldura de escayola para lámparas y, junto a él, se halla un sillón de oficina que nos devuelve la realidad de la situación espacial. Al mismo tiempo en la pared lateral vertical se ha representado un suelo de parquet sobre el que se ha colocado un sillón, lo que establece una relación paradójica entre ambos planos.

[771] Declaración del catálogo de la exposición de Daniel Spoerri en el CNAC (París), 1972. Citado en LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 178.

II.3.1.2. El objeto presentado y el objeto representado como basamento

En 1913 tuve la feliz idea de atar una rueda de bicicleta a un taburete de cocina y verla rodar…

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp será el primero en introducir el objeto cotidiano real en sí como basamento en el contexto del *ready-made*, cuando en 1913 emplea un taburete como soporte de una rueda de bicicleta.[772] No obstante, el objeto real se presenta como base interna en el espacio de la escultura en algunas obras que podemos considerar antecedentes, aunque sin la radical inversión espacial practicada por Duchamp, al situar su obra sobre el suelo.

II.3.1.2.1. Los inicios

Edgar Degas introduce un objeto real como base interna en la obra *The Tub* (*La bañera,* 1886) que muestra una mujer bañándose en una tina parcialmente llena de agua, ya que utiliza el objeto como parte de la composición figurativa, sin prescindir del basamento externo. La inversión morfológica se realiza dentro del ámbito de la representación, es decir, del espacio figurativo. En opinión de Jack Burnham, Degas concibe la bañera como la verdadera base de esta obra, y no el plinto de textura rugosa, con el que habitualmente se la conoce. Parece ser que este plinto no existía en la obra original. Si tenemos en cuenta la diferencia de modelado entre ambas piezas y las fotografías de John Rewald[773] del original en cera, se puede apreciar que el plinto aparece como un elemento posterior al moldeado.[774] Sin embargo, lo más significativo

[772] El mobiliario doméstico se ha utilizado con frecuencia como soporte de escultura, ejemplos históricos tenemos en los armarios romanos, las repisas, la chimenea-peana,... aunque concebido con independencia de la obra figurativa.

[773] Cfr. REWALD, John, *Degas: Works in Sculpture*, New York, Pantheon Books, 1944, pp. 78-79.

[774] Cfr. BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968, p. 23.

en este caso es el uso de un objeto real: la utilización de un recipiente de cinc como base de la figura, tal como aparece en la matriz o modelo original de cera;[775] es decir, que esta base es el resultado de un vaciado a partir de un objeto real. Se trata, por tanto, de una reproducción del objeto en un material distinto. Es una copia del objeto, un doble sin ser él mismo ni tampoco su representación. De cualquier forma en el modelo para la fundición de 1919 el recipiente aparece de nuevo sobre un plinto, envuelto de un tejido y recubierto de yeso. *The Tub* puede contemplarse como antecedente del uso del objeto cotidiano como base, tanto representado como presentado; puesto que el modelo original en cera y la bañera constituyen de por sí una escultura, aunque no fueran consideradas de este modo en la época, donde se trataba más bien de un paso transitorio hacia la obra definitiva. Como señala Burnham: «If a bathtub can function as a base, what prevents us from considering the bathtub as pure sculpture in itself? Degas was breaking ground for such a line of reasoning.»[776] En esta obra el objeto real, la bañera, es escultura y base.



Edgar Degas, *The Tub* (1886)

Incluso en una obra más temprana de este mismo escultor *La pequeña bailarina de catorce años* (1876), ya se observaba esta inversión morfológica hacia el espacio de la figura y, en consecuencia, un principio de integración de la base en la obra escultórica misma. Degas sitúa una plataforma de madera bajo los pies de la estatua. Esta base desempeña la función de plinto pero, desde un punto de vista semántico, representa también la pista de ballet, o sea un elemento de la vida cotidiana. Y ello debido a que existe una equivalencia entre la materia, ya que la madera es el elemento empleado para el suelo real, y el objeto «pista de baile» representado. Esta base podría considerarse, al igual que lo es la vestimenta y otros accesorios de la estatua, como un elemento real del ambiente o del entorno y, en consecuencia, al igual que la pieza anterior, como un incipiente intento de acercar la obra a la realidad vital.[777]



Edgar Degas, *La pequeña bailarina de catorce años* (1876)

Posteriormente, y también como objeto representado el objeto cotidiano aparece en algunas de las *Guitarras* de Pablo Picasso (*Guitarra y Botella* -1913-, *Guitarra* -1924) en las que la parte inferior de la obra se configura como una especie de representación de una mesa, que semánticamente simboliza una base interna.[778] Pero será Constantin Brancusi quien empleará de manera más explícita y como objetos autónomos una serie de cojines o almohadas como base también interna para algunas de

[775] Cfr. AA. VV., *Degas scultore*, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1986, p. 186

[776] «Si una bañera puede funcionar como base, ¿Qué nos impide considerar la bañera como pura escultura en sí misma? Degas estaba rompiendo moldes con tal línea de razonamiento.» BURNHAM, Jack, *op. cit.*, p. 23.

[777] Cfr. BURNHAM, Jack, *op. cit.*, pp. 21-22, y RELIN, Lois, «La 'Ballerina di quattordici anni', il suo tutù e la sua parrucca», en AA. VV., *Degas scultore, op. cit.*, pp. 57-61.

[778] Cfr. Capítulo II.2.



Constantin Brancusi, *Prometeo* (1911). Vista del taller -detalle- (1929-30)

sus obras como se aprecia en la *Musa dormida* (1910) o en *Prometeo* (1911). Estos objetos, que pertenecen a la realidad cotidiana, encierran un contenido de reposo e inmovilidad en sentido orgánico. En esta última obra, además, la cabeza sobre el taller, como puede observarse en las fotografías tomadas por el mismo Brancusi (1929-30). Este banco es un objeto de mobiliario construido por Brancusi originariamente como asiento, que se constituye como escultura y como basamento, y que está ocupando el lugar del basamento externo convencional. Se trata, por tanto, del antecedente más directo del objeto cotidiano real como basamento de escultura.

II.3.1.2.2. Marcel Duchamp

Frente a estos precedentes que emplean el objeto real o representado como soporte de figuras o estatuas, Marcel Duchamp inserta el objeto real como basamento de otro objeto real en *La Rueda de bicicleta* (1913), su primer *ready-made* montado en Neuilly. En esta obra el artista sitúa un fragmento de realidad, una rueda delantera sin llanta y la horquilla de una bicicleta,[779] sobre un taburete de cocina o de dibujo.[780] El taburete adquiere la función del basamento externo y se sitúa sobre el suelo como soporte de la escultura-objeto «rueda de bicicleta»: «…es como un soporte, una especie de pedestal sobre el cual se alza 'triunfante' ese modesto símbolo de la era de la máquina, como si fuera un monumento privado a las obras maravillosas de la civilización industrial.» [781]



Marcel Duchamp, *La Rueda de bicicleta* (1913)

Junto a esta dislocación espacial y al mismo tiempo funcional, Duchamp emplea también una inversión semántica, dado que el taburete-basamento es un soporte significante. Nos encontramos ante un objeto cotidiano que, transfigurado en basamento, representa simbólicamente, a su vez, a otro objeto: el sillín de la bicicleta al que remite como hipotético referente. En relación con esta inversión semántica, se produce, en

[779] En opinión de Juan Antonio Ramírez: «La parte superior de esta obra podría considerarse, casi, como un autorretrato subliminal del artista en tanto que 'soltero'», RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, 2ª ed, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 33.

[780] Juan Antonio Ramírez señala como fuentes concretas de inspiración, las siguientes: En el caso del taburete al tratarse de uno alto, semeja los empleados en los estudios de dibujo técnico, más que un taburete de cocina como se viene diciendo. Éste enlaza mejor según Ramírez con las preocupaciones duchampianas de aquel momento (la 'pintura de precisión') que con el gusto por la yuxtaposición heterogénea que caracterizará después el surrealismo. El otro elemento, la horquilla y la rueda, pudo estar inspirado en los podómetros, o aparatos para medir distancias empleados por los dibujantes técnicos y topógrafos. RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 31-32.

[781] RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 31.

consecuencia, una doble dislocación espacial en el interior mismo de la obra. Por un lado, tenemos un fragmento de bicicleta (la rueda), que completa constituye un soporte humano móvil. Duchamp subvierte su posición habitual para transformarla en escultura-objeto. Y, por otro lado, se muestra el taburete-base real de la obra que, desde el punto de vista semántico, hace referencia al sillín. El asiento, de forma habitual situado sobre la rueda, se halla en este caso debajo de la misma. En definitiva, la rueda-soporte se sitúa en el lugar de la escultura-figura y el sillín trasmutado en taburete se sitúa en el lugar del basamento. Como señala Reinhold Hohl: «Desde entonces, se advierte que Duchamp ha colocado el mundo cabeza abajo: el sillín en la parte inferior, y la rueda arriba. La rueda se mueve sin desplazarse de lugar.»[782] Este movimiento inmóvil es el que reproduce también Wolf Vostell en su monumento invertido *Tortuga*.[783]

Esta situación de inversión espacial implica que el objeto cotidiano se sitúa en el lugar del basamento externo y un objeto similar, es decir, de la misma naturaleza, se sitúa como figura soportada. No existe distinción conceptual entre ambos elementos, es decir, entre el objeto que funciona como basamento y el que funciona como figura o elemento soportado, incluso podrían intercambiar sus posiciones. La distinción es sólo funcional. En consecuencia, no existe disociación escultura/basamento, pudiéndose concebir la obra como un todo. No obstante, el taburete presenta ciertas características morfológicas derivadas de su funcionalidad en el contexto cotidiano, tales como su estaticidad o su capacidad de soportar, que nos permiten interpretarlo como basamento; y éste, a su vez, es índice de la inmovilidad canónica de la escultura, cualidad que le aporta el taburete.[784] Establecido, por tanto, el taburete como basamento, podemos señalar que Duchamp plantea la relación elemento soportante/elemento soportado en sentido convencional, aunque en el interior de la obra.[785] Además, probablemente quiso mantener la distinción entre basamento y figura; puesto que, incluso, la diferencia de color aplicado a cada uno de dichos objetos acentúa la separación: la parte superior (la horquilla y, a veces, también la rueda) está pintada de negro, y el taburete es blanco. Esta divergencia cromática puede interpretarse, además, como ha señalado J. A. Ramírez, como una posible referencia a la diferencia de los sexos:[786] la horquilla negra se introduce en el taburete blanco perforado.

Al igual que ocurre con la *Rueda de bicicleta,* al *Porta botellas* (1914) también pueden atribuirse connotaciones sexuales evidentes en los hierros erectos destinados a insertarse en las botellas vacías.[787] Éste es el primer *ready-made* «no modificado» de Duchamp. El *Porta botellas* puede interpretarse como un basamento, pese a la opinión generalizada de que se trata de un objeto-escultura que ha prescindido del soporte,[788]

---

[782] HOHL, Reinhold, «Una nueva técnica: el montaje», en LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette; et al., *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, «Historia de un arte», Barcelona, Skira-Carroggio, S. A. de Ediciones, 1986, p. 142.

[783] Sobre esta obra, cfr. Capítulo II.1.

[784] Frente a esta inmovilidad del basamento-taburete, Duchamp introduce el movimiento real accionado por el espectador. Un movimiento rotatorio de la rueda sobre su propio eje y giratorio de la horquilla sobre el agujero del taburete que pueden desarrollarse simultáneamente, generando una esfera. Los radios-líneas desaparecen, así, en el movimiento real. Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 31-33.

[785] Algunos autores como Maguy François, señalan que: «Il ne semble pas avoir envisagé ici l'idée de sculpture (roue de bicyclette) fixée sur un socle (tabouret).» [«No parece haber contemplado aquí la idea de escultura (rueda de bicicleta) fijada sobre un zócalo (taburete).»] FRANÇOIS, Maguy, «Cadre et socle dans le mouvement Dada», en AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, *op. cit.*, p. 64. Para Albert E. Elsen, sin embargo, el basamento que define una obra de arte tridimensional, en cuanto objeto inanimado, podía ser reemplazado plausiblemente por un taburete como soporte. Cfr. ELSEN, Albert E., *Origins of Modern sculpture: pioneers and premises*, New York, G. Braziller, 1974, p. 120.

[786] RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 34.

[787] RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 37.

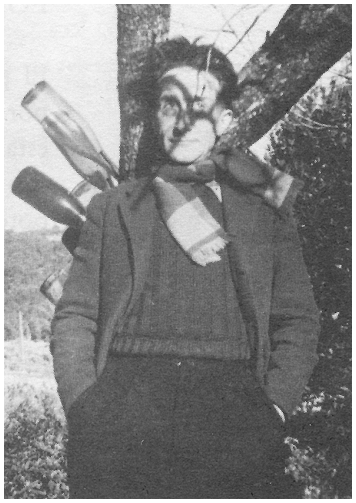
[788] Cfr. Por ejemplo, ELSEN, Albert E., *Origins of Modern sculpture: pioneers and premises, op. cit.*, p. 120.



Marcel Duchamp, *Porta botellas* (1914)

ya que por su significado en cuanto objeto real es un portador o sostenedor de botellas. Así pues, estamos ante una base que carece de estatua para que pueda ser completada por el espectador, que debe poner las botellas a secar para que así pueda cumplirse la función de este objeto-basamento. El hecho de elevarlo a categoría de arte, a través de su instalación en el contexto artístico, anula su primitiva función de soporte que, no obstante, queda latente aludiendo al significado «basamento». Soporte de botellas o soporte de objeto artístico, es indiferente; soporte, en definitiva y, por tanto, basamento autónomo. Constituye, pues, el primer basamento presentado como tal, en su pura esencia.

Una versión «naturalista» del botellero en la que se completa la supuesta acción del espectador, puede observarse en un retrato fotográfico de Marcel Duchamp, donde éste aparece ante un árbol en cuyo tronco se han hundido grandes clavos y sobre ellos se han colocado varias botellas a secar. Para J. A. Ramírez esta obra puede entenderse como «…una prueba suplementaria de que puede existir para el utensilio un uso lógico, coincidente (aunque no necesariamente en el significado) con el previsto por el fabricante inicial originario.»,[789] es decir, de soporte o basamento.



Retrato de Marcel Duchamp (Fotografía anónima)

Cuando el objeto cotidiano empleado como basamento es una representación y no un objeto real, la situación es diferente, no es un objeto extraído de la vida cotidiana, sino un objeto del contexto artístico, es decir, una escultura, que funciona como basamento, es decir, una escultura-basamento situada en el lugar del basamento externo. El uso del basamento como objeto representado implica que esa figura o escultura se sitúa en el lugar del basamento externo y que una escultura similar (es decir, que también representa un objeto) se sitúa como figura soportada. En consecuencia, una escultura que soporta otra escultura. No existe distinción conceptual entre ambos elementos que son de la misma naturaleza artística, aunque sí una diferencia funcional. No hay pues disociación escultura/basamento, dado que predomina la igualdad o equivalencia entre el soporte y lo soportado como estrategia de inversión y, en consecuencia, la superación de la dicotomía, es decir, del concepto clásico de obra artística.

[789] RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 37.

II.3.2. Estrategias de inversión

El objeto cotidiano ya existente como tal y concebido como objeto-escultura (*ready-made*), se ha utilizado con profusión a partir de Marcel Duchamp, por tanto, la innovación de las aportaciones que veremos radica en su uso como basamento de escultura; es decir, se centrará en las alteraciones de la sintaxis (función) del basamento en relación con el sistema tradicional escultura/basamento y en las diferentes estrategias de inversión (semántica o conceptual) empleadas, que tienen asimismo su origen en los planteamientos de Duchamp.

El arte de la segunda mitad del siglo XX, plantea propuestas de un arte total, donde la actividad artística reflexiona sobre las fronteras entre el arte y la vida. Se trata de un paso más hacia la fusión arte-vida desde la disolución de los límites entre los géneros artísticos, que comenzó a desarrollarse a inicios del siglo, fruto de diversas estrategias de inversión. La confluencia entre esta idea de fusión arte-vida latente en el uso de objetos y la investigación sobre el soporte, sobre el basamento y, en general, sobre la colocación de la obra en el espacio conduce a la utilización de diferentes estrategias de inversión asociativa tanto a nivel físico, material, como conceptual, que veremos a continuación.

II.3.2.1. Equivalencia: objeto sobre objeto



Marcel Broodthaers, *Table blanche* (1965)

Entre las diversas estrategias de inversión empleadas en la asociación entre basamento y figura en este contexto de objetos, hemos de distinguir dos líneas básicas: una estrategia de equivalencia y su opuesta, una estrategia de desigualdad o divergencia.

Un nutrido grupo de artistas se apropiaron del gesto de Duchamp al convertir un objeto encontrado en una escultura, por el mero hecho de que así lo decida o lo presente el artista; pero además, como éste en la *Rueda de bicicleta*, emplearán en su obra el objeto común en sustitución del basamento convencional. Un objeto-basamento que soportará, a su vez, a otro objeto real. A esta estrategia de inversión la hemos denominado de equivalencia, dado que ambos elementos del sistema son objetos reales. Como resultado de ello, en la mayoría de estas piezas el basamento presenta un carácter ambiguo que admite distintas lecturas, lo cual permitirá que la obra se interprete, o bien como escultura más basamento, o bien como un todo escultórico. Esta ambigüedad o ausencia de límite entre las partes constitutivas del sistema escultura/basamento, nos conduce a considerar el basamento como idéntico a la escultura, dado que no existe distinción conceptual entre el objeto que funciona como basamento y el que funciona como escultura, fruto de la igualdad entre ambos elementos.

Marcel Broodthaers empleará en varias obras un objeto de mobiliario doméstico, la mesa, como basamento; pero a diferencia de Duchamp y como otros artistas del grupo de los nuevos realistas franceses, se interesa asimismo por los objetos irrelevantes y los materiales de desecho a los que confiere un carácter estético. Con este tipo de objetos Broodthaers introduce cierto factor de desigualdad o desequilibrio dado que éstos son objetos residuales de naturaleza orgánica, es decir, basura, y no objetos artificiales fabricados con una funcionalidad específica. Emplea una mesa blanca que funciona como basamento de una acumulación de cáscaras de huevo pintadas también de blanco en *Table blanche* (1965), o una mesa de escritorio como basamento de conchas de mejillón en *Bureau de moule* (1966). En ocasiones sustituye la mesa por otro objeto cotidiano, la cacerola, como en el caso de *Triomphe de Moule I*



Marcel Broodthaers, *Triomphe de Moule I (Moules Casserole)* (1965)

(Moules Casserole) (1965) o *Grande casserole de moules* (1966), donde el recipiente desempeña la función de soporte y contenedor de las conchas de mejillón. Parafraseando a Marcel Broodthaers, Luigi Mainolfi emplea en *Nacchere* (1988-89), la mesa como basamento de conchas de mejillón pero, en este caso, no son reales sino representaciones de conchas en hierro.

Marcel Broodthaers emplea asimismo el objeto silla en sustitución del basamento externo. En la obra *Papa* (1963) media silla sirve de basamento a cáscaras de huevo pintadas. Esta obra se completa con un espejo pintado de 16 lados (diámetro 49 cm.) colgado de una cuerda, con las inscripciones PAPA y en tiza (en parte borrado): «1. de l'eau chaude 2. du savon 3. de la barbe». Marcel Broodthaers opone el objeto artificial frente al natural, pero elevando este último a la categoría de «Arte», al situarse sobre su basamento-objeto. Esto implica un paso más hacia la subversión o desestabilización total del sistema escultura/basamento. Y, en este sentido, pueden comentarse asimismo una serie de piezas *Sin título* de José Pedro Croft, realizadas entre 1995 y 1996, que consisten en fragmentos de sillas y espejos que duplican y reconstruyen un objeto nuevo. En ocasiones, como en *Sin título VIII* (1995) y *Sin título X* (1995), las sillas funcionan como basamento del espejo.



Marcel Broodthaers, *Papa* (1963)

Richard Artschwager, cuya obra podría decirse que se halla entre el minimalismo y el pop, emplea asimismo esta estrategia de equivalencia en una de sus primeras piezas. En *Portrait I* (*Retrato I,* 1962, acrílico sobre madera y celotex) emplea un objeto cotidiano real que ocupa el lugar del basamento, es decir, que funciona como basamento. Para ello utiliza una cómoda corriente de cajones con ruedas que pinta en blanco y negro siguiendo la veta o imagen de la madera de debajo, y sobre él sitúa lo que parece ser un autorretrato (sobre celotex)[790] rectangular enmarcado, es decir, un objeto pictórico artístico de diferente naturaleza, pero que también es pintado de la misma manera. Este objeto cotidiano funciona pues como basamento del cuadro, a la manera en que podría colocarse un retrato fotográfico o un espejo en un interior doméstico. Pero ambos objetos son enmascarados por la pintura, por lo que el objeto real desaparece en ambos casos, para convertirse en objetos pictóricos. Este mecanismo de ocultamiento hace por tanto homogéneos ambos objetos, ya que al ser recubiertos con la pintura se convierten por igual en objetos representados.[791]



Richard Artschwager, *Portrait I* (1962)

Tampoco Christo establece distinción entre el objeto de soporte y el objeto soportado en *Package in Shopping Cart* (*Paquete en un carro de la compra*, 1964), pero éste utiliza una inversión

[790] Cfr. ARMSTRONG, Richard, *Richard Artschwager*, Madrid, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, 1989, p. 19.

[791] En esta línea emprendida por Richard Artschwager se encuentra una parte de la obra de Bertrand Lavier como veremos en la tercera parte de esta tesis.



Antoni Tàpies, *Silla y ropa* (1970)



Michael Craig-Martin, *Sobre la mesa* (1970)



Michelangelo Pistoletto, *Muebles al revés* (1976)

espacial para situar ambos objetos en el mismo espacio de presentación, al emplear un carro desnudo de tela, es decir, sólo el armazón metálico como basamento y contenedor de un objeto envuelto en plástico. En *Mesa empaquetada* (1961) emplea una mesa real parcialmente oculta como basamento de un conjunto de objetos envueltos por una tela, en una especie de negación del objeto soportado.

Asociaciones similares configura Antoni Tàpies en obras como *Taburete con papier maché* (1970), y *Mesa de despacho con paja* (1970) donde un taburete y una mesa respectivamente funcionan como basamento en yuxtaposiciones de objetos cotidianos pero de realidades muy diferentes, que le imprimen cierto carácter surrealista al establecer nuevas relaciones entre ellos.[792] Materiales banales y depreciados como el papel o la paja adquieren un nuevo estatus elevados sobre objetos de mobiliario. Su revalorización fue señalada por el artista mismo:

> Lo que estaba sucio y estropeado me parecía a menudo más digno que todas las asepsias y todas las higienes burguesas […] Y, muy especialmente, la valoración de todo lo que es menospreciado, que en años posteriores incluso se concentrará en la imagen de la paja, de los estiércoles, de los calcetines sucios, del casi nada…[793]

En otras piezas como *Silla y ropa* (1970) destaca, sin embargo, una evidente proximidad contextual entre los objetos empleados, dado que consiste en una silla que soporta un montón desordenado de ropa usada. Esta imagen que es factible en el interior doméstico le proporciona el aspecto de una especie de «expresionismo gestual en tres dimensiones»[794] muy distinto al carácter irónico y cómico de las piezas con ropa del artista pop Claes Oldenburg.

Esta estrategia de igualdad puede observarse también en la obra de Michael Craig-Martin. En *Sobre la mesa* (1970) juega con la noción de basamento al situar un tablero de mesa flotante, en lugar de una mesa completa apoyada en el suelo, con cuatro cubos que se sujetan al techo.[795] La mesa completa habría ofrecido una imagen estable próxima al basamento, por ello el artista introduce una inversión espacial que convierte el tablero en la base ficticia de los cubos, cuando el soporte real del

---

[792] Gloria Moure señala sobre estas combinaciones de objetos reales: «En otras ocasiones, el mero contraste de cualidades materiales o la sublimación cruda de éstas, propicia un choque sensible difícil de definir pero fácil de percibir, que nos hace patente que la emoción intuitiva es conocimiento total y de articulación imposible.» MOURE, Gloria, «Antoni Tàpies: Los objetos como concreciones del devenir», en AA. VV., *Tàpies. Extensiones de la realidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pp. 21-22. Sobre las conexiones de Tàpies con el Surrealismo cfr. también BORJA-VILLEL, Manuel J., «Arte y transgresión en la obra de Antoni Tàpies», en AA. VV., *Tàpies*…, *op. cit.*, pp. 33 y ss.

[793] TÀPIES, Antoni, *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 337.

[794] BORJA-VILLEL, Manuel J., «Arte y transgresión en la obra de Antoni Tàpies», en AA. VV., *Tàpies*…, *op. cit.*, p. 31.

[795] En octubre de 1985 Craig-Martin comenta sobre esta obra: «Al poco tiempo tuvimos que plantearnos el problema de cómo resolver la obra titulada *Sobre la mesa*, después de un mes de intentos de hacer flotar una mesa en cuatro cubos de agua, una pata en cada cubo.» CRAIG-MARTIN, Michael, citado en AA. VV., *Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1986, p. 62.

conjunto es el techo.[796] Craig-Martin emplea asimismo dos objetos reales como elemento de soporte y elemento soportado cuando coloca un vaso de agua sobre una repisa de cristal, que es su base, y lo denomina *Un roble* (1973). Este objeto-base anclado a la pared, no ha sufrido inversión espacial respecto a su función habitual, aunque como escultura ha sustituido el basamento sobre el suelo o el suelo mismo por el muro. Como el *ready-made* de Duchamp el objeto ha sufrido una transubstanciación pero llevada al extremo, ya que se ha convertido en otra cosa, en aquello que el artista ha pensado.[797] Mientras Magritte afirma de la representación de una pipa que *Esto no es una pipa*, porque no es el objeto real pipa, Craig-Martin presenta *Un roble*, que tampoco es un roble, sino una combinación de objetos reales a los que atribuye el significado roble. La identidad del objeto consigo mismo es cuestionada en ambos casos.

El artista povera Michelangelo Pistoletto aplica una inversión espacial a los objetos que emplea. En *Muebles al revés* (1976) sitúa varios muebles de manera invertida sobre el suelo: un sofá, dos sillones, una mesa y dos sillas, un aparador. Estos muebles invertidos funcionan paradójicamente como basamentos de espejos, cubriendo la parte posterior de los muebles que en el contexto doméstico permanece habitualmente oculta. El espacio de la habitación penetra de esta manera en el interior del objeto, para funcionar como soporte virtual del ambiente. Varias son, pues, las inversiones que pueden observarse, junto a la estrategia de equivalencia: objeto sobre objeto. De un lado, el objeto cotidiano sustituye al basamento externo (inversión morfológica), pero además, éste se sitúa asimismo invertido dislocando el espacio de la escultura y el del espectador. En un sentido de des-estructuración similar realiza la obra *Las tablas del juicio* (1980), en la que dispone un gran número de mesas cuyos tableros son forrados de espejo, agrupadas de maneras diferentes según el lugar de instalación de la obra. Unas aparecen volcadas sobre el suelo apoyadas en un lateral del tablero (MOMA de Oxford, 1999), mientras que en otros casos se disponen erguidas como basamentos vacíos de figura.

Por su parte Reinhard Mucha aplica esta estrategia de equivalencia junto con la dislocación espacial del basamento-objeto, pero a diferencia de Pistoletto, invierte asimismo el plano horizontal del suelo por el vertical del muro. Así en *Viento y torres demasiado elevadas* (1982, Instalación Saatchi Collection, London) sitúa cuatro sillas invertidas y adosadas a un pilar de la galería como basamento de sendos ventiladores, con objeto de lograr la des-estructuración total, tanto de las coordenadas espaciales como del sistema convencional escultura-basamento. No obstante, el basamento-soporte real es el pilar.

También Joseph Beuys juega con el mobiliario doméstico para cuestionar el uso lógico de los objetos. En una pieza que forma parte de la instalación *Palazzo Regale* (1985), sitúa frascos de vidrio que sostienen una mesa. Al invertir la situación espacial habitual de estos objetos, los frascos deben ir sobre la mesa o deben ser soportados por la mesa, se produce un intercambio de funciones que procura la equivalencia entre ellos, al mismo tiempo que se subraya la paradoja de una superposición tan precaria como ilógica en lo cotidiano.

---

[796] Para Lewis Biggs «*Sobre la mesa* parece una comprobación científica de la gravedad y la mecánica. No aporta nada a nuestro conocimiento; al contrario, su objetivo consiste en devolvernos el asombro ante el hecho ordinario que la percepción directa nos puede suministrar cuando nuestro conocimiento sobre las imágenes y el lenguaje queda momentáneamente en suspenso (al igual que la mesa).» BIGGS, Lewis, «Entre el objeto y la imagen», AA. VV., *Entre el objeto y la imagen… op. cit.*, p. 16.

[797] Y en este sentido, Lewis Biggs comenta: «…aquí el lenguaje y la percepción sensorial están directamente confrontados. Creamos o no en el acto de transustanciación del artista, no nos puede quedar ninguna duda sobre su visión de la ambición y poder del arte, ni de que no deba expresar nada que no sea el objeto, que, a su vez, es el sujeto.» *Ibidem.*



Tony Cragg, *Gazelle* (1992)



Huang Yong Ping, *100 Arms of Guan-yin* (1997) –maqueta-



Barry Flanagan, *After Bell* (1982)

Tony Cragg, como los artistas anteriores, emplea objetos reales que funcionan como basamento y como escultura. En *Stool with Blocks* (1972) emplea un taburete en evidente alusión a Marcel Duchamp, para mantener erguido un marco construido con bloques de madera. En este caso, dos objetos disímiles, uno real y otro construido como objeto artístico, se combinan fundidos en un mismo espacio, de manera que el elemento de soporte y el soportado presentan una doble inversión espacial al introducirse el elemento superior en el inferior o basamento y éste, a su vez, en el espacio de la figura. En *Gazelle* (1992) elabora una especie de réplica a Marcel Duchamp, al materializar las botellas ausentes del *Porta botellas* y situarlas en posición invertida sobre una bicicleta que deviene su basamento. El mismo Duchamp había completado su obra, en la versión naturalista del porta-botellas como se mostraba en una fotografía del mismo. La bicicleta completa se transfigura en porta-botellas duchampiano. Cragg fusiona la *Rueda de bicicleta* y el *Porta botellas* de Duchamp reinvirtiendo el objeto cotidiano «artístico» a su lugar sobre el suelo, y señalándolo como basamento.[798]

También Huang Yong Ping completa la función de soporte a que alude el *Porta botellas* y parafraseando a Duchamp, emplea, en *100 Arms of Guan-yin* (1997), una réplica del porta-botellas a escala gigante como soporte de los 1000 brazos de Buda, que situará elevado a su vez sobre cuatro columnas en un espacio público.[799] Huang Yong Ping reproduce el objeto real transfigurado en artístico, es decir, representa un objeto artístico y lo emplea como basamento de figuras representadas y como escultura en sí mismo. Su estrategia de asociación se funda pues en un tipo de equivalencia paradójica entre objeto y sujeto, fundada en el lenguaje mimético que ambos elementos presentan.

Objetos de un mismo contexto, el de la empresa, emplea Philippe Cazal (1948) en *Collection* (1990), en la que una típica silla de oficina funciona como basamento de un rótulo prismático a semejanza de los empleados como identificación personal de cualquier empresa privada o pública, donde figura el nombre del artista y el título de la obra. Cazal utiliza su propio nombre en repetidas ocasiones como logotipo tipográfico comercial, que ha inscrito como marca registrada. De esta manera, el rótulo sobre la silla simboliza al sujeto artista, que se ha convertido a sí mismo en un producto de mercado y aparece

[798] Una bicicleta aparece asimismo como escultura al ser sostenida por los dadaístas parisinos en una fotografía de 1921 sobre una escalera que actúa como basamento, para divertimento de los retratados. Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 34.

[799] Cfr. *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Westfälisches Landesmuseum, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 223-224.

como imagen corporativa.[800] Así pues, a la sustitución del basamento externo por el objeto cotidiano se une la del sujeto por el objeto en esta dislocación total del sistema convencional que es sintomática de la postmodernidad, y que Cazal resuelve mediante la equivalencia contextual entre los elementos que superpone como basamento y figura.

Dentro de esta estrategia de igualdad o equivalencia, Barry Flanagan hace uso asimismo del objeto cotidiano en sustitución del basamento convencional, el cual configura como un fragmento de la pieza escultórica. Pero este artista se halla en la línea de la representación de objetos, se interesa por las asociaciones metafóricas de éstos, y, más que producirlos o representarlos, los reproduce. En este sentido, utiliza el objeto no como referente o como *ready-made*, sino que lo «esculturiza» al mismo tiempo que lo presenta como basamento.

En *After Bell* (1982, bronce policromado), Barry Flanagan emplea una campana como basamento de un yunque y un martillo donde la reproducción en bronce a partir del vaciado de un objeto real se verifica tanto en el basamento-campana como en los elementos soportados: yunque con martillo. Aunque la campana es el basamento, el yunque alude metafóricamente a la parte superior de donde esta cuelga, de manera que el soporte en sentido figurado sería el yunque colgado. La asociación entre los dos objetos se realiza asimismo en relación con el sonido que ambos producen al tañer la campana o golpear el yunque. Y es aquí donde Flanagan introduce la equivalencia entre elemento de soporte y soportado, eliminado la disociación tradicional estatua/basamento. Pero, sobre todo, en *Double Bell* (1980, bronce) donde la campana aparece como basamento de otra campana. En esta obra sitúa una campana invertida sobre otra casi como una imagen especular, si no fuera por el ligero desplazamiento de la campana superior. Ese deslizamiento trasmite una precariedad visual ajena a la rotunda simetría y estabilidad del sistema convencional.

Consecuencia de la equivalencia o ausencia de distinción conceptual entre el objeto cotidiano que funciona como basamento y el que funciona como escultura, será la creación de una serie de obras constituidas por elementos (o unidades) independientes, dispuestos en superposición que configuran una totalidad escultórica. Esta igualdad entre el objeto-basamento y el objeto-escultura acarrea una ambigüedad característica, al percibirse cada elemento como escultura o parte de la escultura y, al mismo tiempo, como basamento de otras partes o unidades. Este mecanismo configurador nos permite, además, contemplar la escultura como una superposición de basamentos que ocupan el lugar de la escultura misma, y que prescinde del basamento convencional museístico para situar la pieza sobre el suelo.

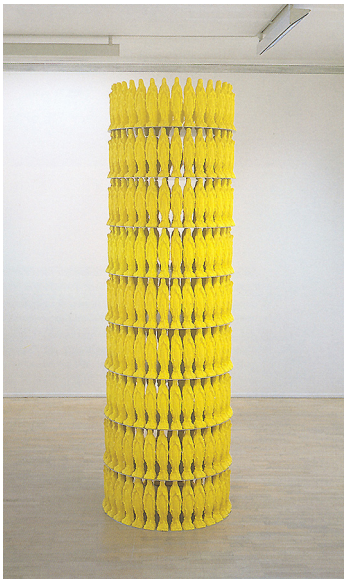
Será en la esfera artística neoyorquina durante la década de los sesenta en el ámbito del *Pop Art*, donde Andy Warhol utiliza el objeto cotidiano como basamento en superposiciones de elementos idénticos o disímiles entre sí. Ya consten de dos o más piezas, como en los casos de *Del Monte Boxes* (1964, serigrafía sobre madera) o de *White Brillo Boxes* (1964, serigrafía sobre madera) no se trata de objetos reales sino de la representación de típicas cajas de embalaje de cartón que al ser apiladas podemos contemplar como basamentos sucesivos, ya que cada una de ellas constituye la base de la caja situada encima. La equivalencia conceptual que Andy Warhol emplea como

[800] Cfr. KLINGER, Nina, «Philippe Cazal», en *Minimal-Maximal*…, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 110. Cfr. También COLLADO, Gloria, «El objeto y su imagen», *Impresiones múltiples. Colección Caisse des dépôts. Impressions multiples. Collection Caisse des dépôts* / Paris - Madrid, Caisse Des Dépôts et Consignations - Centro cultural del Conde Duque, 1993, pp. 32, 43.



Andy Warhol, *White Brillo Boxes* (1964)


Reinhard Mucha, *Standard (*1982)


Katharina Fritsch, *Warengestell mit Madonnen* (1987-89)

estrategia de inversión asociativa entre dos objetos representados concebidos uno como basamento y otro similar como escultura, propicia la superposición posterior del objeto representado sobre sí mismo, dado lugar a elevadas columnas de cajas «sin fin». Si un objeto puede ser basamento de otro objeto idéntico a sí mismo, éste puede serlo de otro también idéntico a él, estableciendo, pese a su contenido en relación con la cultura pop y los medios de consumo, una estructura repetitiva que parece evocar en último término, los basamentos superpuestos de Constantin Brancusi o las cajas minimalistas de Donald Judd. Sin embargo, hay que precisar que, en algunas variantes de *White Brillo Boxes*, la última de las cajas se encuentra bocabajo como si estuviera cerrando la superposición o apilamiento sin fin.

Warhol juega, además, con la apariencia y la realidad del objeto cotidiano al reproducir fielmente la imagen de las cajas, mediante la reproducción serigráfica, la misma técnica empleada para la fabricación industrial de estos productos. De esta manera, les proporciona una apariencia tan real que parecen auténticas cajas de envases, provocando la confusión en el espectador; cuando, sin embargo, se trata de simulacros, en el sentido definido por Jean Baudrillard,[801] que cuestionan realidad y representación, ya desempeñen la función de basamento o de figura.[802]

A partir de la década de los ochenta, esta estrategia de inversión que equipara los objetos en superposiciones desde el suelo se difunde con profusión, como síntoma de la des-estructuración de lo moderno. Reinhard Mucha emplea con frecuencia objetos comunes, con los que quiere devolverle a la vida una dimensión estética y que dispone en apilamientos como mecanismo de cuestionamiento. En *Chicago* (1982) sitúa tres mesas superpuestas, y calza una de las patas de la mesa inferior con tres libros, que confieren una imagen de elevada inestabilidad. Introduce, pues, un basamento atípico para poner en cuestión la estabilidad del basamento convencional y de la escultura-mesas que soporta. En esta estructura, además, cada objeto es base del objeto que soporta y, a su vez, es elemento soportado o figura del inmediatamente inferior, atribuyendo de esta manera a cada objeto una doble función ajena a su uso originario, que pone de manifiesto la superación de la disociación clásica entre el soporte y lo soportado. A diferencia de Duchamp y muchos de sus seguidores, Mucha no

[801] «Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo 'verdadero' y de lo 'falso', de lo 'real' y de lo 'imaginario'. […] Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.» BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978 (6º ed ., 2002), p. 12, 17-18.

[802] Incluso antes que Andy Warhol, a principios de los sesenta, Robert Rauschenberg realizó algunas obras objetuales, como *Art Box* (1962-63) en madera pintada, que simula una caja de embalaje, con los signos y rótulos típicos de este objeto de uso. Se trata pues de un prisma o caja (76'9 × 41,5 × 31'9 cm.) de gran ambigüedad, ya que plantea a priori una indeterminación entre objeto real u objeto construido como obra de arte, pero que además recuerda por su simplicidad el prisma minimalista y como éste remite al basamento-escultura.

descontextualiza los objetos, sino que emplea muebles del mismo lugar expositivo, que una vez finalizada la exposición vuelven a su lugar y su función, para perder su valor artístico. En *Standard* (1982), por ejemplo, sitúa un montón de sillas de plástico y sillas metálicas superpuestas en pilas, que temporalmente son transfiguradas en basamentos-esculturas.

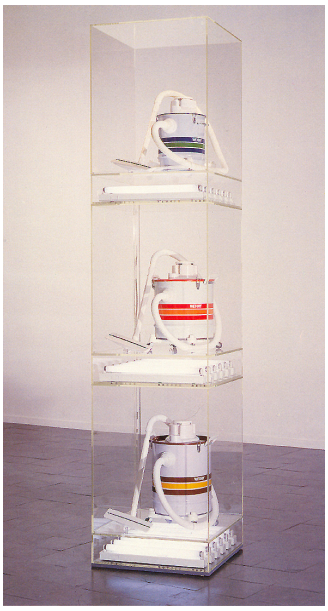
Por su parte, Katharina Fritsch como otros artistas de su generación, extrae los objetos de su contexto y función habitual para transformarlos en objetos representados, adquiriendo nuevos significados, pero con los que evoca también el mundo del consumo masivo y la publicidad.[803] En *Warengestell mit Madonnen* (1987-89) emplea una acumulación de vírgenes de pequeño tamaño realizadas en escayola y pintadas de amarillo que dispone sobre planchas de aluminio superpuestas en varios pisos a modo de torre circular (270 × 82 Ø cm). En esta obra las estatuillas mismas funcionan como basamento de los aros y de las figuras de los pisos superiores, planteando una situación espacial extraña al objeto original: el típico *souvenir* religioso procedente de cualquier lugar de culto, que emplea con frecuencia a partir de 1981. La nueva ubicación espacial con que la artista dispone las estatuillas refuerza el contenido crítico en relación con estas imágenes devocionales, convertidas en objetos de consumo masivo, en mercancía.



Tony Cragg, *¡Taxi!* (1983)

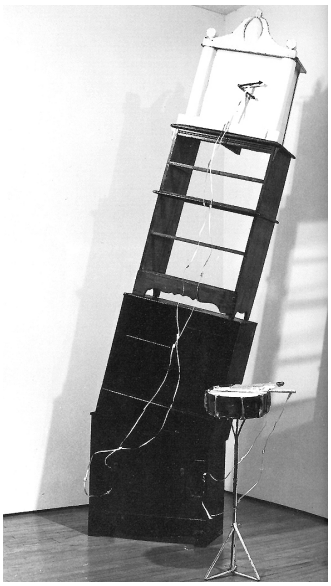
Otro manipulador de objetos cotidianos como es Tony Cragg emplea la superposición de objetos sobre objetos como técnica constructiva en numerosas piezas como *¡Taxi!* (1983), *Waiting* (1984), o *Bosque de Birnam* (1985), donde un objeto es base del siguiente. Pero esta estrategia de superposiciones junto a la fragmentación, a la precariedad de los materiales y la estabilidad de los objetos interesaba a Cragg ya desde sus primeras obras, como puede observarse en los *Stacks* que realiza desde mediados de los años setenta, y donde amontona fragmentos de basura adoptando la forma ortogonal de basamento; hasta series más recientes como *Eroded Lanscape* (1991-1998), o piezas como *Cumulus* (1998), *Clear Glass Stack* (1999) o *Bromide Figures* (1992) donde apila objetos de vidrio que funcionan como basamentos y figuras simultáneamente. En *Larder* (*Despensa*) (1999), superpone una serie de botes de conserva que contienen vegetales formado una estructura piramidal.

En esta línea de apropiacionismo o simulacionismo de la realidad, trabajan asimismo artistas como Jeff Koons, Ange Leccia o Bill Woodrow, entre otros, que emplean objetos cotidianos en sustitución del basamento externo convencional y, con frecuencia, en superposiciones de dos o más elementos.



Jeff Koons, *New Shelton Wet/Dry Tripledecker* (1981)

[803] Cfr. LEBRERO STALS, José, «Desfiguraciones contemporáneas. Señor profesor... ¿es la historia, como decía Faulkner, una fábula contada por un imbécil?» *Artificial. Figuracions contemporànies*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998, p. 80

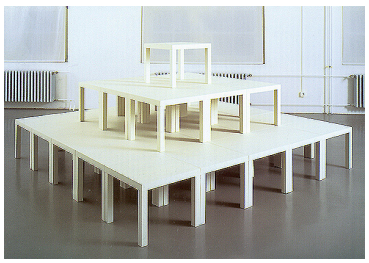


Bill Woodrow, *Tiempo y lugar para nada* (1985)

Jeff Koons emplea aspiradoras o/y pulidoras y tubos fluorescentes encerrados en cajas de plexiglás y apilados en superposición. Estos objetos de consumo son dispuestos en vitrinas protegidos como objetos artísticos lo que refuerza la atención sobre la seducción fetichista de la mercancía, al mismo tiempo que hace posible su apilamiento en ensamblajes repetitivos, como en *New Shelton Wet/Dry Doubledecker* (1981), *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Shelton Wet/Dry 5-Gallon Displaced Quadradecker* (1981-1987), o en *New Hoover Convertibles, New Shelthon Wet/Dry Displaced Double-decker* (1981-1987). De esta manera, adquieren no sólo la función de objeto-escultura sino también la de basamento. No obstante, la luz fluorescente, frente a las aspiradoras o pulidoras, se percibe como un plinto de luz interno para cada una de las figuras-aparatos domésticos que, en todos los casos y a causa del apilamiento, parecen formar unidades independientes dentro de la totalidad. Así, estas obras se conforman como una especie de estructura modular, que se hace más evidente en *New Shelton Wet/Dry Tripledecker* (1981), ya que consta de tres aspiradoras protegidas por vitrinas de idéntico tamaño, que parecen evocar desde lejos la *Columna sin fin* de Constantin Brancusi. Koons rememora así la tradición escultórica como crítica al objeto artístico degenerado en objeto banal.

En la misma línea de apropiación y seducción del objeto, Ange Leccia construye una columna en uno de sus *Arrangement* (1987) superponiendo los cuatro embalajes de cuatro radiocasetes que sitúa a sus pies y que rememoran las cajas pop de Andy Warhol, aunque a diferencia de éste Leccia emplea objetos reales.

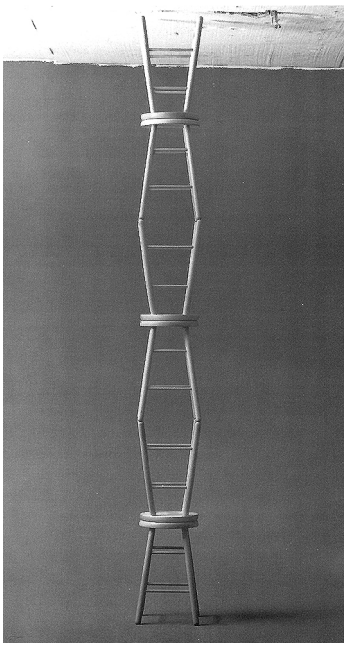
Con un sentido más narrativo en el uso del objeto, Bill Woodrow sitúa sobre una cubeta invertida que funciona como basamento, una nevera portátil que soporta, a su vez, un crucifijo, en *Picnic* (1984); y en *Tiempo y lugar para nada* (1985), utiliza varios muebles asimismo apilados (3 vestidores, archivero) que sirven de basamento unos a otros. Estas asociaciones de objetos como ocurre en las piezas anteriores ponen de manifiesto no sólo la sustitución del basamento externo por el objeto, es decir, la inversión del basamento sino también la dislocación total del sistema basamento-escultura, dado que la escultura se confunde o se hace idéntica a su basamento.



Christian Philipp Müller, *Sin título* (*Warenpyramide*) (1998)

Christian Philipp Müller emplea asimismo la superposición de objetos idénticos como basamento y figura en la obra *Sin título* (*Warenpyramide*) (1998). Se trata de un apilamiento en forma de pirámide escalonada constituido por 35 mesas de IKEA modelo «Lack», acabadas en blanco de 55 × 55 × 45 cm. cada una, donde la mesa aparece como módulo al estilo de los cubos-

módulo de Sol LeWitt, al mismo tiempo que funciona como basamento de otras piezas idénticas a sí misma. 25 de estas mesas están dispuestas en la parte inferior a la manera de una plataforma cuadrada, nueve en el segundo escalonamiento y otra más corona el conjunto. Esta pirámide blanca puede contemplarse como escultura autónoma, auto-referencial, pero cuando se observa que está constituida por mesas, la obra se carga de un contenido crítico hacia los objetos decorativos y de mobiliario de fabricación en serie, artículos de consumo, a los que parangona con la escultura minimalista, haciendo hincapié en la creciente recepción de la estética minimal en el ámbito de la mercancía.[804]



Gérard Collin-Thiébaut, *Marcel Brancusi, Démultiple, Marcel* (1987)

En una línea más crítica de cuestionamiento de las convenciones del arte, Gérard Collin-Thiébaut se apropia del objeto cotidiano transmutado en artístico, para hablar de la historia reciente de la escultura y del objeto, como escultura y como basamento. Y así, en la obra titulada *Marcel Brancusi, Démultiple, Marcel* (1987), presenta seis taburetes similares al de Marcel Duchamp en la *Rueda de bicicleta* y los superpone a semejanza de los módulos romboidales de la *Columna sin fin* de Constantin Brancusi. Parafraseando a ambos, Collin-Thiébaut multiplica el basamento para convertirlo en «Basamento sin fin».

Con un sentido similar, Jean-Pierre Raynaud realiza *Colonne* (1980) que consiste en una superposición de tiestos de maceta a modo de columna sin fin, pero a diferencia del anterior con un plinto forrado de sus característicos azulejos blancos. De esta manera, la parte «fabricada» o más escultórica -podría decirse así- se desplaza del elemento soportado propio del sistema tradicional al elemento que soporta: el basamento.



Jean-Pierre Raynaud, *Colonne* (1980)

En este ámbito de superposiciones se enclava asimismo una parte de la obra de Félix González Torres. Se trata de las *Stack pieces*, consistentes en apilamientos de objetos como papel o caramelos. Nos interesa sobre todo destacar sus amontonamientos de carteles y folletos como en *Sin título* (*Republican Years*) (1992), los cuales formalmente constituyen bloques geométricos que nos recuerdan la simplicidad tanto de la escultura minimal como del basamento convencional. En estas piezas donde no hay distinción entre escultura y basamento, el artista introduce un factor de negación de la obra de arte al propiciar su desaparición, dado que se incita al espectador a retirar los objetos apilados durante el transcurso de la exposición. Mediante esta acción González Torres pone en tela de juicio las normas de comportamiento del visitante en el museo y la autonomía de la obra de arte.[805] Y más aún, esta estrategia de inversión conduce de la fusión basamento-escultura a la ausencia extrema que conlleva su disolución, su conversión en absoluto vacío, en nada.

[804] Cfr. FRIESE, Peter, «Christian Philipp Müller» en *Minimal-Maximal*, *op. cit.*, pp. 188-189.

[805] BREHM, Margrit, «¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿A dónde nos vamos de vacaciones?», en *Minimal-Maximal*, *op. cit.*, p. 51.

II.3.2.2. Divergencia

Frente a la equivalencia como estrategia de inversión, nos encontramos con otra serie de obras donde prima la desigualdad o divergencia entre sus elementos constitutivos como resultado de diferentes mecanismos de actuación, que acentuarán la disociación entre basamento y escultura. Pero se trata de una disociación muy diferente a la que rige el sistema tradicional escultura-basamento, dado que en estas piezas el objeto cotidiano sustituye al basamento y en ellas, además, todo es escultura.

Esta estrategia de divergencia entre el elemento que soporta y el elemento soportado se funda, de un lado, en la combinación de objeto y sujeto, ya sea real o representado y, de otro lado, en la introducción de objetos de diferente naturaleza. Pero, en cualquier caso, estas asociaciones ponen de manifiesto una serie de mecanismos conceptuales, que nos permiten agruparlas en varias categorías permeables, tales como: estrategia de cuestionamiento crítico, estrategia de desigualdad paradójica (objeto real y objeto representado) y estrategia de identidad simbólica (o metafórica).

II.3.2.2.1. Estrategia de cuestionamiento crítico

Esta estrategia de divergencia que permite la asociación de objeto y sujeto es empleada, por ejemplo, por Gilbert y George en el ámbito de la *Performance* para cuestionar la representación y el papel del basamento como elemento tradicional que «eleva» lo real en artístico. En la acción *Underneath the Arches - Singing Sculpture* (1970) los propios artistas se convierten en estatuas vivientes colocadas sobre una mesa. En esta pieza la frontera entre el arte y la vida desaparece: el individuo vivo, real, no su representación ilusoria, es elevado sobre una mesa, también real, como obra de arte.

En este sentido se pueden mencionar las acciones de Piero Manzoni y sus bases mágicas ya comentadas,[806] y algunas obras de Claes Oldenburg. En *Proposed Living Sculpture* (*Propuesta para una Escultura Viviente*), Oldenburg se hace fotografiar de pie en pose de estatua sobre un pedestal vacío cerca de Grosvenor Square (Londres) en 1966, como crítica al monumento tradicional puesto que al presentarse como estatua se convierte en «monumento» irónico de sí mismo.[807] Y, en *Lipstick Ascending on Caterpillar*

[806] Cfr. Capítulos II.1 y II.2.

[807] OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Köln (Germany), Benedikt Taschen, 1992, p. 55.

Tracks (*Barra de labios sobre orugas*) de 1969, representa un objeto, las orugas de un tanque como basamento para el individuo, ya que éste constituía una especie de tribuna para discursos estudiantiles.[808] Pero esta obra como las estatuas cantantes de Gilbert y George muestran una dislocación también a nivel morfológico al emplear un objeto utilitario como parodia del basamento convencional.



Gilbert y George, *Singing Sculpture* (1971) Galería Sonnabend, Nueva York

Al igual que Gilbert y George, Stephan Balkenhol emplea el objeto mesa de manera irónico-crítica al funcionar como basamento en una escultura concebida para la exposición *Jenisch-Park* celebrada en Hamburgo (1986), y ubicada en el jardín paisajista diseñado por Kaufmann Johann Caspar Voght en 1797. Balkenhol presenta un jinete y un caballo de madera de juguete sobre una mesa que sustituye al pedestal monumental, con el fin de desestabilizar el concepto clásico de monumento ecuestre. Esta alteración o inversión del sistema monumental se denota, tanto en las figuras que sitúa como estatuas, como en su basamento. En *Ángel, diablo, mundo* (1994), otros objetos domésticos como los taburetes que el mismo construye como parte de la escultura, desempeñan el papel de basamento de las estatuas que representan un diablo y un ángel. Junto a estas piezas, un pedestal convencional, un paralelepípedo pintado de negro, constituye la parte inferior y el basamento de una representación del mundo, que parece una recreación del *Socle du Monde* de Piero Manzoni, aunque en clave ingenua.



Stephan Balkenhol, *Ángel, diablo, mundo* (1994)

Balkenhol recurre a la figura humana y al clásico basamento en sus asociaciones de elementos divergentes con los que parece reactualizar el sistema tradicional disociando figura y basamento y manteniendo el distanciamiento con el espectador. Pero de hecho, la adopción del basamento convertido en objeto común, invierte la situación convencional para acercarse, introducido en la propia obra como un todo, a la realidad del espectador. A esto contribuye, además, la unidad que el uso del material y la técnica empleados otorga a la obra, o sea la madera tallada a partir de un solo bloque para los basamentos y las figuras, pese a que el color aplicado al estilo expresionista, parece separar ambas partes.[809]

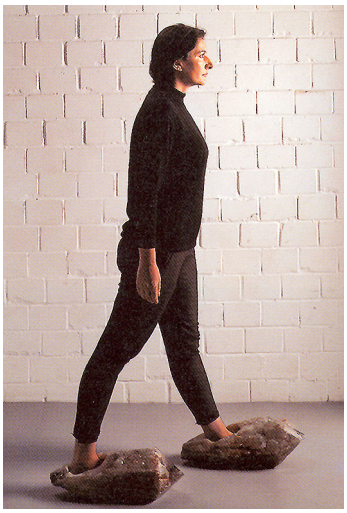
Elementos disímiles son también los empleados por Barry Flanagan en obras como *Hare on Bell* (1980) o *Hare and Bell* (1981), donde utiliza unas campanas como basamento de estatuas de liebres. En *Hare and Bell* la campana se sitúa, a su vez, sobre unos apéndices curvilíneos que elevan el conjunto separándolo del suelo, al mismo tiempo que introducen un factor de superposición. Sin embargo, esto ocasiona una gran



Barry Flanagan, *Hare and Bell* (1981)

[808] Tilman Osterwold señala sobre esta obra: «La idea que asociamos con la barra de labios como instrumento de belleza está muy alejada de la máquina de guerra. Sin embargo, combinadas ponen en evidencia el poder de la agresión como lazo de unión, también la agresión sexual […]. Máquina impersonal y lujo privado parecen crecer juntos como un arma.», OSTERWOLD, Tilman, *op. cit.*, p. 194.

[809] Cfr. MONTORNÉS, Frederic, «Stephan Balkenhol», en AA. VV., *La realitat i el desig*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1999, p. 111.



Marina Abramovic, *Shoes for Departure* (1990)



Marina Abramovic, *Waiting Room* (1994)



Tony Cragg, *Element Plane* (1983)



Marina Abramovic, *Becoming Visible* (1992)

ambigüedad visual entre los elementos de soporte y los soportados pues la campana constituye el basamento de la liebre como en otras de sus obras, pero además, aquí es un elemento soportado. Flanagan cuestiona la función del basamento que él mismo emplea dado que el objeto campana funciona como basamento y figura.

En esta línea de combinación de objeto y sujeto, Marina Abramovic introduce el objeto representado directamente situado sobre el suelo en *Shoes for Departure* (1990, amatista), una obra que sólo eventualmente requiere la intervención del individuo. Se trata de seis pares de zapatos de piedra, para ser calzados por la propia artista o el espectador, el cual permanece con ellos firmemente unido al suelo, impidiéndole el movimiento, como funcionaría un basamento respecto a su estatua. Son esculturas y, al mismo tiempo, basamentos para el usuario del calzado, pues pueden contemplarse por sí mismos o como soporte.

En este mismo sentido la artista desarrolla una serie de obras donde confronta objetos de diferente naturaleza: lo artificial frente a lo natural, con objetos (sillas y mesas) que son también esculturas y basamentos tanto de objetos naturales como de individuos. En *Wounded Geode* (1994), construye una mesa que funciona como basamento de una geoda de amatista y dos sillas de hierro que presentan una altura anormal y que pueden funcionar como base de individuos enfrentados a ambos lados de la mesa. Una mesa similar también de hierro es usada como basamento de dos minerales, cuarzo rosa y cuarzo verde en *Mineral Table* (1994). Cuatro mesas acompañadas de sus respectivas sillas construidas también en hierro, sirven de base cada una de ellas a sendos trozos de minerales, cuarzo negro, cuarzo cristalino, lapislázuli, y crisocola, en *Waiting Room* (1994). Esta pieza puede completarse con el individuo real sentado en los taburetes. Ambos objetos, mesas y sillas, son, por tanto, basamentos. En *Bed* de *Mineral Room* (1994), una mesa de madera con las proporciones de una cama funciona como basamento de un trozo de cuarzo negro, situado en un extremo como si se tratara de una almohada. Y, en *Chair* de *Mineral Room* (1994), una silla construida en madera y de esbeltas patas es usada como basamento de un trozo de cuarzo cristalino, que se halla encajado en el respaldo.

En un sentido similar, Tony Cragg realiza algunas obras que consisten en sillas, o bien en mesas, que soportan piedras y, al mismo tiempo, otras piedras sustituyen algún fragmento del objeto, como en *Trembling Shore, Terremoto*, y varias piezas de la serie *Plane*, todas de 1983. De esta manera, sillas y mesas adoptan la función de basamentos, mientras que las piedras se convierten tanto en soportes como en objetos soportados.

Esta asociación entre el objeto artificial y el natural, nos remite asimismo a la obra *Silla con grasa* (*Stuhl mit Fett*) (1964) de Joseph Beuys, que forma parte de su serie *Ángulos grasos*, donde combina la energía de la grasa con la regularidad y el orden del ángulo recto.[810] La silla que funciona como basamento de la pila de grasa simboliza la estabilidad y permanencia del objeto frente a la masa más o menos informe de materia orgánica que sostiene a modo de figura: lo artificial frente a lo natural, el orden frente al caos.[811] Pero la silla representa también su propio cuerpo, que adquiere así cualidades figurativas; y de esta manera alude a su experiencia directa con la grasa animal, la cual fue empleada por unos tártaros nómadas para curar sus heridas tras el accidente aéreo que sufrió en 1943.[812]

Junto a las sillas antes mencionadas, Marina Abramovic emplea otras formando parte de instalaciones y siempre como soporte humano. En la video instalación *Becoming Visible* (1992), el individuo puede sentarse sobre una silla de asiento elevado (*7 diamond cutters' chairs from Brazil*) para contemplar los monitores que se hallan situados sobre mesas a su vez sobre minerales, uno para cada una de las patas. También utiliza un taburete, en la que el observador puede situarse para contemplar una pieza de cuarzo cristalino, en *Crystal Cinema I* (1990); o en *Crystal Cinema II* (1990), en la que emplea cuatro taburetes que parecen encontrados. En *Chair for Departure for Man and his Spirit* (1993) construye en hierro dos sillas, una a escala humana y otra de elevadas patas. En definitiva, todas estas piezas de mobiliario doméstico, esté o no presente el individuo que completa la acción, constituyen esculturas que funcionan asimismo como basamentos.

Dentro de esta estrategia de cuestionamiento crítico, el segundo de los mecanismos de divergencia, que consiste en la introducción de objetos de diferente naturaleza, es empleado por Giovanni Anselmo al utilizar lienzos como objetos que, agrupados en gran número y situados en vertical apoyados sobre la pared, sirven de basamento a pesadas piedras. El trastorno funcional de estos soportes de la pintura, permite establecer un paralelismo crítico entre basamento pictórico y basamento de la escultura, para realizar un intercambio asimismo morfológico y semántico. O también puede observarse en varias obras *Senza titolo* realizadas entre 1982 y 1992, al utilizar lienzos individuales que, situados entre dos piedras atadas mediante un cable de acero, parecen funcionar visualmente como soportes. Anselmo confronta el objeto artificial con el natural aunque introduce un factor de similitud puesto que se trata de objetos en bruto: lienzos sin pintar y piedras sin tallar. Así, el artista cuestiona los sistemas de representación para ensalzar la materia y el soporte transfigurado en obra de arte, al tiempo que invierte el uso lógico de basamento y figura encarnado en la dislocación espacial y funcional de los objetos empleados, naturales o artificiales.

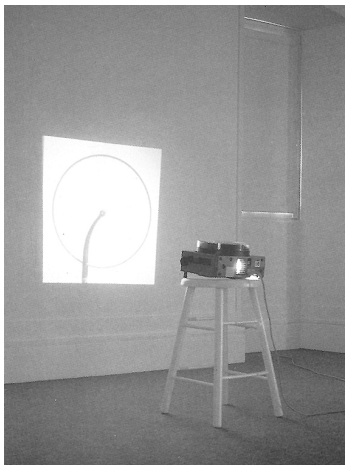
También de diferente naturaleza son los objetos que Gérard Collin-Thiébaut utiliza en la obra titulada *Vélodie amoureuse* (1987), en la que sobre un taburete similar al de Marcel Duchamp en la *Rueda de bicicleta*, sitúa un aparato que proyecta la imagen de la rueda y la horquilla, es decir, la parte superior o figura de la obra de Duchamp. El artista se apropia de esta obra para poner en cuestión la afirmación de Duchamp cuando sitúa un objeto sobre otro objeto, introduciendo únicamente la imagen del

---

[810] Cfr. LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1983, p. 441.

[811] Sobre esta sustancia Joseph Beuys comentó: «La grasa […] toma el camino que va de de una forma caóticamente dispersa, de energía no dirigida, hacia una forma. Entonces aparece el famoso rincón de grasa». BEUYS, Joseph, citado en STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990, p. 83.

[812] Cfr. STACHELHAUS, Heiner, *op. cit.*, pp. 23-24.



Gérard Collin-Thiébaut, *Vélodie amoureuse* (1987)



Robert Rauschenberg, *Odalisca* (1955-1958)



Arman, *Condition of woman I* (1960)

objeto soportado como crítica de la imagen mediatizada en el museo o en el contexto artístico.

Dentro de esta línea de cuestionamiento crítico podemos destacar una serie de actuaciones que denotan asimismo una estrategia divergente al presentar en sus asociaciones un tipo especial de objeto como basamento: un objeto artístico que asociado a otro objeto o cualquier otro elemento, nos habla sobre la escultura misma para poner en cuestión las convenciones del sistema tradicional escultura-basamento. Podemos denominar, por tanto, a esta estrategia como metalingüística o «metaescultórica» de cuestionamiento.

Así, por ejemplo, Robert Rauschenberg, sin prescindir del lenguaje expresionista abstracto, crea la *combine painting* (hacia 1953) al incorporar al plano pictórico objetos encontrados. Aplicando el procedimiento del montaje o *assemblage*, Rauschenberg dispone un cuadro como basamento en *Monogram* (1955-1959). Un nuevo elemento, un objeto del propio contexto artístico es colocado en el lugar del basamento. Junto a esta alteración morfológica, se produce simultáneamente una inversión espacial y funcional, es decir, el plano pictórico altera su disposición habitual sobre la pared y se despliega en el espacio tridimensional colocado en posición horizontal. De esta manera, adquiere la función y el significado de basamento de objetos (cabra embalsamada y neumático), tanto desde el punto de vista físico como conceptual. En *Odalisca* (1955-1958), además, varios objetos comunes se combinan con el cuadro, dispuestos en superposición para funcionar como basamento de un gallo disecado. La diferenciación entre las partes se acentúa en cuanto ambos fragmentos son de muy distinta naturaleza. Rauschenberg practica esta inversión para cuestionar la disposición espacial de la pintura y de la escultura, y en general, las convenciones sobre lo que es un basamento y lo que es una escultura y, por tanto, el papel del arte en la sociedad industrial moderna, utilizando la propia obra de arte para hablar del arte.

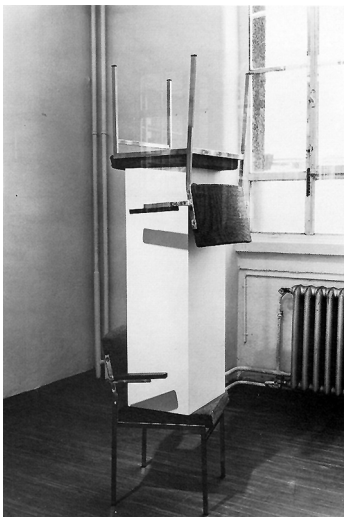
Esta desigualdad o divergencia entre escultura y basamento se observa asimismo en *Condition of woman I* (1960, técnica mixta, metal, madera, cristal) realizada por Arman. En esta obra una de sus típicas vitrinas llena de residuos es situada sobre un pedestal real tomado del espacio privado. Se trata de un objeto de mobiliario artístico extraído del contexto histórico pero que a diferencia de los objetos cotidianos utilizados normalmente como figura o escultura, no ha sido desprovisto de su funcionalidad, ya que continúa desempeñando el papel de sostén. De esta manera, Arman extrae de su contexto histórico un objeto de mobiliario que en su contexto original no era considerado un objeto artístico o «Arte», y le confiere valor artístico tanto al pedestal como al elemento que éste soporta.

Así, Arman cuestiona el valor del contexto como mecanismo de atribución de valor artístico. En este sentido puede relacionarse con la obra *Modo di destar l'ingegno a varie inventioni* (1987), en la que Michel Paysant utiliza asimismo un pedestal real como basamento de una acumulación de trozos de asfalto enmarcados por un cuadrado de neón. Tanto uno como otro sitúan el pedestal-*ready-made* en la esfera artística sin prescindir de su función sustentante tradicional y, por tanto, sin descontextualizar el objeto.



Michel Paysant, *Modo di destar l'ingegno a varie inventioni* (1987)

Por su parte, Reinhard Mucha se apropia asimismo del basamento convencional y del mobiliario del lugar expositivo, sin descontextualizar los objetos. En varias piezas *Sin título* (1982, 1985) el objeto silla o sillón funciona como sostén de un basamento convencional museístico (un prisma cuadrangular blanco) y éste, a su vez, soporta otra silla o sillón invertido, que de esta manera cierra el conjunto. Reinhard Mucha utiliza, por tanto, una inversión espacial y morfológica en una superposición de objetos disímiles, al situar el basamento real como escultura sobre el objeto cotidiano y éste en sustitución del basamento, produciéndose un intercambio de funciones entre ambos objetos. Pero, además, el basamento prismático sostiene y presenta un objeto invertido, con lo que estamos ante una obra que es simétrica y reversible y, en este sentido se puede relacionar con las imágenes invertidas de Didier Vermeiren, que veremos en la tercera parte de esta investigación. En la obra *Eller Bahnhof* (1983) presentada en el *Kunsthalle* de Dusseldorf, un taburete eleva un paralelepípedo gris dispuesto horizontalmente desde uno de sus ángulos. El objeto taburete, que en sí mismo es un soporte, adopta aquí dicha función para sostener en equilibrio inestable un prisma geométrico, que funciona como escultura,[813] pero que, a su vez, puede ser entendido como basamento convencional. En cualquier caso, podemos señalar que este basamento adquiere mediante su soporte-taburete una movilidad característica que es ajena a la estabilidad de todo objeto museístico tanto escultórico como de soporte. Como en las obras anteriores Mucha plantea un intercambio de funciones entre el objeto-escultura y el basamento, realizando una obra que presenta no sólo una inversión morfológica por el uso del objeto cotidiano como basamento sino también una inversión espacial y funcional. Todo ello para cuestionar la noción misma de escultura y de basamento.



Reinhard Mucha *Sin título* (1985)

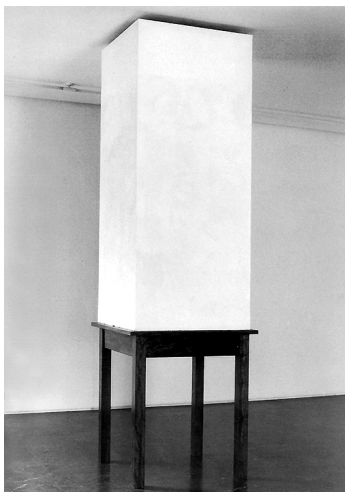
[813] Patrick Javault señala en este sentido: «S'il s'agissait de sculpture, le facteur de déséquilibre amené par le tabouret, à la fois écart par rapport à la norme et touche humaine matérialisée, dans *Eller Banhof* aurait pu être intégré au parallélépipède gris, s'il n'en est rien c'est que ce dernier est un acquis sculptural et que l'oeuvre n'existe que dans la suggestion de son soulèvement. Le tabouret repose autant sur le parallélépipède qu'il soutient celui-ci, et c'est cette interdépendance entre objet réel et objet artistique qui crée l'espace de l'œuvre.» [«Tratándose de escultura, el factor de desequilibrio introducido por el taburete, a la vez un desvío en relación con la norma y un toque humano materializado, en *Eller Banhof* habría podido ser integrado en el paralelepípedo gris, si no es así es porque este último es una adquisición escultórica y la obra sólo existe en la sugerencia de su levantamiento. El taburete se apoya en el paralelepípedo lo mismo que lo sostiene, y es esta interdependencia entre objeto real y objeto artístico la que crea el espacio de la obra.»] JAVAULT, Patrick, «Changement à vue», AA. VV., *Dispositif-sculpture, Jürgen Drescher, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte*, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985-86, p. 34.

II.3.2.2.2. Estrategia de desigualdad paradójica: objeto real y objeto representado



José Pedro Croft, *Sin título XII* (1995)

En la obra de José Pedro Croft objetos de mobiliario como mesas, taburetes o sillas funcionan como basamento de figuras-esculturas de muy diferente naturaleza. En *Sin título* (1993, madera y yeso, 170 × 110 × 130 cm.), un objeto común (una mesa) se presenta asociado a una esfera de yeso, a la cual sostiene pero no en su posición lógica sobre su parte superior o tablero sino encajada en el espacio entre sus patas ya que el objeto se encuentra dispuesto en ángulo entre el suelo y la pared. Croft ha invertido los elementos o unidades sintácticas característicos del sistema escultura-basamento, para mostrar la desestabilización tanto del basamento como de la figura que sostiene. En un lenguaje poco explícito, la esfera blanca remite semánticamente al mundo y la mesa al basamento del mundo, para hacernos rememorar el *Socle du monde* de Piero Manzoni en clave objetual; pero, en el conjunto de su obra, la esfera constituye un elemento más de los sólidos geométricos que Croft combina con objetos de mobiliario en paradójicas asociaciones de inversión. Parmiggiani había utilizado esta relación incongruente, en *Omaggio del sole e della luna alla luce* (1988-89), al emplear una barca real pintada de negro como basamento de una esfera que funciona como figura.



José Pedro Croft, *Sin título XVII* (1996)

Otras figuras geométricas como cilindros y sobre todo paralelepípedos huecos, que habían sido utilizados con profusión por el lenguaje minimalista como objetos autónomos,[814] se transfiguran en la obra de Croft en elementos soportados, superpuestos sobre objetos de mobiliario. Estas figuras que semejan convencionales basamentos elementales desprovistos aquí de función sustentante, han quedado invertidos y son soportados por sillas en su mayoría. En *Sin título I* (1995, escayola y madera) el artista sitúa un paralelepípedo sobre tres objetos de mobiliario. En *Sin título XII* (1995, escayola y madera), una silla sirve de base a un cilindro hueco que se encuentra en intersección con ella. En *Sin título XIII* (1995,

[814] «Me interesan algunas ideas del minimalismo -apunta el artista-, pero hay otras que no me sirven para nada. Mi relación con la tradición escultórica y con el monumento no es de negación. No pretendo recuperar esa tradición o rehabilitarla en sí misma. Diría que las referencias al minimalismo son sobre todo formales, en términos de una cierta idea de rigor y de eficacia y economía. Tiendo a verla como una economía procesual de construcción de la escultura. Y, tal vez, también como la idea de una geometría pedestre, de una geometría operatoria, sin trascendencia en sí misma», CROFT, José Pedro, *Desenho, escultura*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1999, p. 14. Citado en CLEMENTE, José Luis, «De las perversiones espaciales de José Pedro Croft», *Arte y Parte*, Nº 26, abril-mayo 2000, pp. 78-79.

escayola y madera), sitúa un paralelepípedo hueco sobre dos sillas en los extremos. En *Sin título XVI* (1995, escayola y madera), una silla soporta un paralelepípedo horizontal, que visualmente es adosado a la pared en su cara cuadrada, pudiendo reinterpretarse como un prisma que ha invertido su posición y presenta el muro como base. En *Sin título* (1995, escayola y madera), la silla que soporta un paralelepípedo ha sido seccionada en sus patas, se trata pues de un fragmento que conserva precisamente la parte más estable, el asiento que sostiene el volumen geométrico. En *Sin título XVII* (1996, escayola y madera), coloca un paralelepípedo vertical sobre una mesa que recuerda los frigoríficos de las superposiciones de Bertrand Lavier aunque vacíos de contenido objetual. En definitiva, José Pedro Croft crea, en esta serie de obras, juegos de equilibrio físico y visual con la combinación paradójica entre objetos cotidianos, sillas, mesas, banquetas de madera, y cuerpos geométricos de escayola. Se trata pues de dos ámbitos de la realidad muy dispares: el de la vida doméstica y el mundo abstracto de la geometría. En este sentido José Luis Clemente comenta:

> Como consecuencia de esa extraña simbiosis entre formas y materiales, se originan composiciones en las que se cuestiona la inestabilidad de ciertos equilibrios, mientras los elementos de apoyo -sillas y mesas-, ante la magnitud de los volúmenes y el aparente peso de las figuras que los sostienen, muestran su frágil carácter contenedor.[815]

En un sentido muy diferente el artista *pop* Claes Oldenburg nos presenta el objeto cotidiano real como basamento de objetos representados, aunque como Croft aunando realidad y figuración. Así, en *Breakfast Table* (1962), que forma parte de la instalación *The Store* (1962), una mesa que funciona como basamento se halla asimismo relacionada semánticamente con los elementos que soporta: un mantel rojo y sobre él, un periódico y el plato de huevo y bacón del desayuno americano convencional. Asimismo, sillas extraídas igualmente del contexto cotidiano, y que sitúan la escultura sobre el suelo, funcionan como basamento y como parte de la obra en piezas como *White Shirt on Chair* (1962) o *Blue Pants on Chair* (1962). No obstante, en ocasiones pueden presentarse sobre plintos museísticos convencionales que subrayan la separación entre la escultura y el contexto usual del espectador, como ocurre en *The Stove with Meats* (1962) donde un horno real junto con otros objetos constituye el basamento de los productos alimenticios representados por el escultor.

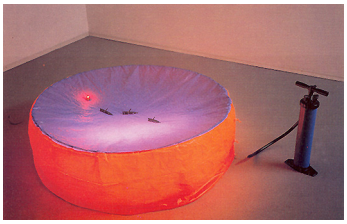
Una situación inversa presenta la obra de Eduardo Paolozzi titulada *Banco de Mekániko* (1963) en la que una serie de objetos reales se sitúan como figuras, dispuestos en grupo, como si de una naturaleza muerta se tratara sobre la representación de una mesa. Pero estos objetos son manipulados y, posteriormente, reproducidos en aluminio formando un conjunto unitario con la mesa representada que los soporta y que funciona, por tanto, como su basamento.

Esta estrategia de divergencia en la asociación de objetos-basamentos y objetos-escultura, que venimos comentando, es empleada asimismo por Albert Hien cuando sustituye en algunas de sus piezas el basamento convencional sobre el suelo por objetos reales, los cuales dispone en combinación con objetos representados que funcionan, a su vez, como figuras-esculturas. La mayoría de estos objetos son construidos en chapa de aluminio aunque a veces incluye alguno encontrado. Por ejemplo, en *Terra Nova* (1985) cuatro mesas metálicas de color funcionan como basamento de dos casas-jaula situadas en diagonal respecto a las otras dos mesas que

[815] CLEMENTE, José Luis, «De las perversiones espaciales de José Pedro Croft», *op. cit.*, p. 74.



Albert Hien, *Terra Nova* (1985)



Albert Hien, *Letzte Fahrt des Instituto Oceanografico* (1986)



Albert Hien, *Vorbereitungen für transatlantische Expedition* (1986)

sostienen dos platos metálicos o mejor presentan dos platos incrustados; y en *Ordem & Progresso* (1985), varias representaciones de objetos son colocadas sobre cuatro sillas iguales pero de diferente color: la silla negra para un barco, la verde para una locomotora, la amarilla para un faro y la blanca para un avión. Pero, además, Albert Hien introduce junto a esta desigualdad entre realidad y representación, una inversión espacial, dado que sólo la silla negra se sitúa sobre el suelo, mientras el resto se disponen en composición diagonal sobre la pared aunque sin modificar su orientación espacial respecto a la horizontal del suelo.

En otras de sus piezas la idea de soporte fluctúa entre basamento y contenedor, como ocurre en *Der Schatz im Silbersee* (*El tesoro del Lago de Plata*, 1985) o *Kleines hammerwerk* (*Pequeño mecanismo de percusión*, 1985), donde el basamento en ambos casos es una piscina hinchable, un contenedor lleno de agua para las representaciones de objetos miniaturizados, es decir, de pequeñas figuras-esculturas. Estas son difíciles de relacionar con su basamento desde el punto de vista semántico, a diferencia de las que aparecen en *Letzte Fahrt des Instituto Oceanografico* (*Último viaje del Instituto Oceanográfico*, 1986) donde la piscina hinchable es invertida sobre el suelo para sostener diminutas representaciones de barcos y un faro.[816]

En *Vorbereitungen für transatlantische Expedition* (*Preparativos para una expedición transatlántica*, 1986), un antiguo sofá sirve de basamento a tres objetos que recrean una especie de relojes pero cuyas saetas representan a su vez tres objetos, un martillo, un fusil y un tenedor. En todos los casos la combinación de objetos disímiles, o sea, reales y representados, confronta dos líneas de investigación estética a menudo irreconciliables que se manifiestan en un puro juego dialéctico. En este sentido Armin Zweite comenta sobre la obra de Albert Hien:

> Con ello, el factor irritación está menos en las cosas mismas que el sistema combinatorio que reúne en conjuntos lo heterogéneo; en esos conjuntos todo semeja dislocarse de su estructura funcional originaria, tal como ésta se fundamenta en la mecánica newtoniana. A los ojos del contemplador se ofrece un mundo invertido, un mundo al revés, el cual, por otro lado, no carece de sistemática.[817]

Otra asociación paradójica es la que plantea Hubert Kiecol en varias piezas en las que una mesa de madera real, como en *Mesa con ocho casas* (1980), funciona como basamento de la representación de un conjunto de casas. Esta asociación entre

[816] Albert Hien recrea, en *sin título* (1984), la imagen sintética del barco construyendo en chapa de aluminio tres representaciones de este objeto, las cuales sitúa invertidas simulando sostener un puente a modo de puntales en el *Skulpturenpark am Seestern* (Dusseldorf). Si la escultura está invertida, el basamento es el puente que también lo está respecto a la posición lógica de los barcos.

[817] ZWEITE, Armin, «'Instrumentos fracasados del viaje aventurero a la libertad'. Algunas anotaciones a trabajos de Albert Hien», *Raumbilder. Cinco escultores alemanes en Madrid*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 8.

realidad y representación escenifica a primera vista una composición escalar incongruente que, no obstante, resulta superada tras entender el conjunto como el simulacro de un espacio o contexto de trabajo arquitectónico donde la parte soportada de la pieza representa una maqueta. Esta estrategia asociativa cobra entonces sentido, al plantearse tanto desde la inversión del basamento convencional convertido en objeto común, como desde la dislocación funcional y conceptual del sistema escultura-basamento y su espacio de presentación y representación.



Rosemarie Trockel, *Sin título* (*Maqueta con campo de Kummer*, 1989)

En esta línea de asociaciones divergentes Rosemarie Trockel combina asimismo lo real y lo representado. En la obra *Sin título* (1989), un taburete de madera, que lleva la inscripción *Maqueta con campo de Kummer*, funciona como basamento de la recreación de una especie de sombrero de mago o brujo. Con dicha inscripción Trockel hace referencia a la teoría del matemático del siglo XIX Ernst Edward Kummer que es expresada en una cadena de plata como una línea ideal,[818] la cual se encuentra asociada al elemento soportado o figura. En *Frau ohne Unterleib* (*Mujer sin Vientre*) (1988), sin embargo, el objeto real actúa como basamento de una representación figurativa, una mesa de madera soporta unas piernas cortadas realizadas en cera. Desde el punto de vista semántico, con esta combinación Trockel llama nuestra atención sobre los estereotipos de representación de la mujer, para así poder derribarlos,[819] y en este proceso le asocia como basamento la mesa del espacio doméstico al que la sociedad patriarcal le ha confinado. En este sentido, la artista aplica una estrategia de inversión que resulta crítica tanto en su contenido como en su dislocación del sistema escultórico.

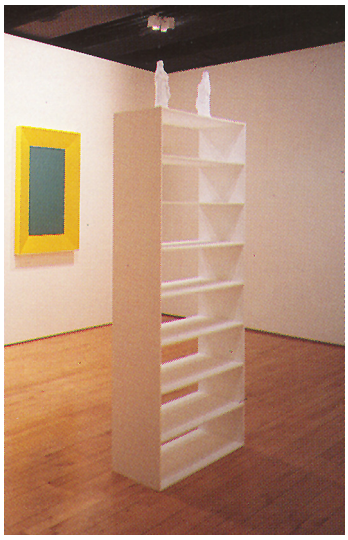
Bill Woodrow emplea asimismo el objeto común real como basamento en asociaciones, en cierto modo incongruentes, aunque adquieren sentido en la semántica de la obra. En *Aguas tranquilas* (1985), combina realidad y representación al situar tres colchones de muelles que funcionan como basamento de objetos y representaciones de animales. Pero, los colchones, además, desempeñan un papel alegórico-semántico dado que representan, a su vez, el océano sobre el cual se disponen los diversos elementos como si se tratase de los restos de un naufragio.



Hans Hemmert, *S.t. (escultura amarilla ajustándose a una Vespa)* (1998)

En esta línea de desigualdad paradójica Hans Hemmert combina, en su serie *Home-Frame II*, un objeto real y una figura que ni es real ni representada, y que permanece presente y ausente al mismo tiempo. Estas asociaciones son fotografiadas y

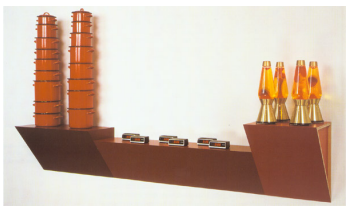
[818] STICH, Sidra, «La Afirmación de la Diferencia en el Arte de Rosemarie Trockel», en STICH, Sidra (ed.), *Rosemarie Trockel*, Madrid, Ministerio de cultura, MNRS [Separata en español], 1992, p. 11.
[819] Cfr. STICH, Sidra, «La Afirmación de la Diferencia en el Arte de Rosemarie Trockel», *op. cit.* pp. 8-9.



Katharina Fritsch, *Regal mit zwei Figuren* (1991-92)



Juan Muñoz, *Un Mes Antes* (1988)



Haim Steinbach, *Ultra red nº 1* (1986)

presentadas en los espacios expositivos. En *S.t. (escultura amarilla ajustándose a una Vespa)* (1998, globo de látex/aire/artista/Vespa, Cibachrom 100 × 75 cm.) una moto Vespa es basamento de una figura globular de látex amarillo que contiene aire y al artista que teóricamente conduce el vehículo. Mediante este mecanismo de negación del sujeto, el artista subraya el objeto que permanece presente, la moto-basamento. Con ello, y como en el resto de las piezas de esta serie, Hans Hemmert plantea una reflexión sobre la relación del individuo con su espacio inmediato, sobre la imposibilidad de percibir y contactar con el mundo circundante con una actitud paradójica y con cierta ironía.[820]

Objetos reales como basamento emplean asimismo escultores como Katharina Fritsch y Juan Muñoz, entre los que podemos destacar objetos de mobiliario doméstico como las estanterías. Fritsch emplea una estantería blanca común como basamento de dos figuritas de virgen también blancas en la obra *Regal mit zwei Figuren* (1991-92). En este caso utiliza el tema de la virgen frecuente en su obra desde 1981, con las dimensiones habituales del típico *souvenir* religioso procedente de cualquier lugar de culto. La nueva ubicación espacial en que la artista dispone las estatuillas refuerza el contenido crítico en relación con estas imágenes devocionales, convertidas en objetos de consumo masivo, en mercancía. Al mismo tiempo, la estantería se erige en una especie de altar doméstico, tal como podrían estar colocadas en un espacio cotidiano privado.

Por su parte, Juan Muñoz presenta ocasionalmente objetos de mobiliario funcional como una estantería o un mueble en las obras tituladas *Un Mes Antes* (1988) y *Pies lacados* (1989). Estos objetos funcionan como basamento de dos fragmentos de figura. Se trata en ambos casos de la representación de dos piernas humanas que se disponen boca abajo sobre alguno de los estantes, como si fueran residuos en exposición u objetos de reemplazo que esperan volver a su función. Esta combinación de imágenes disímiles presenta pues un carácter principalmente metafórico y narrativo en relación con la objetivación del sujeto, al estilo de las poéticas surrealistas.

Haim Steinbach, como los artistas anteriores, utiliza objetos usuales en sus obras, en las que combina objeto real y objeto representado, pero a la inversa, es decir, que construye repisas de madera o formica que utiliza como basamento para objetos de consumo habitual. Así, bombillas, despertadores, cacerolas o tazas se sitúan como escultura y se componen según criterios de carácter formal y visual, como el color o el tamaño, en obras como: *Ultra red nº 1* (1986) o *Curtained from view* (1987), mientras la parte realmente construida o «escultórica» es el

[820] Cfr. CESTELLI GUIDO, Anna, «La invisible materialidad del aire», en *Hans Hemmert*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, (Xunta de Galicia) Centro Galego de Ate Contemporánea (CGAC), 1998, pp. 34-50.

objeto repisa representado. De esta manera, Steinbach parece combinar el objeto real de tradición duchampiana y la escultura sintética de raíz minimalista trasfigurada en objeto de mobiliario-basamento. El artista hace hincapié, por tanto, en las estrategias de presentación comercial para poner de manifiesto la seducción del objeto de uso, que se desarrolla entre la necesidad y el deseo, y su carácter fetichista como mercancía de consumo masivo; pero parangonando el campo del arte con el del mercado, en obras que se convierten así en metáforas del valor artístico tanto de la escultura como del objeto común.[821]

II.3.2.2.3. Estrategia de identidad simbólica

Por último, reseñaremos una categoría más de estrategia de inversión en la asociación divergente entre basamento y escultura, que paradójicamente no siempre muestra el elemento soportado de manera explícita. Es decir, que existe una especie de fusión o identidad, en gran parte simbólica, entre las dos unidades del sistema escultura/basamento=objeto cotidiano.

Entre los objetos cotidianos usados en esta estrategia hay que destacar la silla dado que con frecuencia representa al individuo y puede entenderse como un basamento simbólico del mismo. Joan Miró la emplea en *Mujer sentada con niño* (1967, bronce pintado) para figurar una mujer sentada empleando su técnica constructiva usual, que consiste en componer objetos encontrados para después fundirlos en bronce y pintarlos. La silla, que es un elemento de soporte del individuo sentado en su contexto habitual, se identifica en esta obra con la mujer sentada, produciéndose, en consecuencia, una fusión entre el soporte y lo soportado. Pero esta silla no es un objeto real extraído del contexto cotidiano ni una representación del mismo, sino una reproducción de una silla real, con la que el basamento se configura como escultura en sí mismo, mientras la placa redonda y plana que soporta simboliza la cabeza de la mujer; y de ahí la fusión entre ambos elementos del sistema en el mismo espacio de la figura.

Bruce Nauman trabaja asimismo con el tema de la silla y aunque en 1966-68 realiza *Un molde del espacio que hay bajo mi silla (A Cast of the Space under My Chair*), será a partir de la década de los ochenta cuando la utiliza como metáfora del individuo si bien en suspensión. Con este objeto real, Nauman subraya la propia cotidianidad de acciones como el sentarse que lleva implícita la idea de soporte, pero usada al mismo tiempo como instrumento simbólico del ser humano víctima o como metáfora de su presencia:[822] «…pensé en usar una silla que de algún modo se convirtiera en una figura:

[821] Haim Steinbach, como Jeff Koons y otros simulacionistas, se inspira en las teorías fetichistas de la seducción del objeto de Jean Baudrillard y textos como: *La crítica de la economía política del signo, Las estrategias fatales* o *De la seducción* fundamentan muchas de sus ideas. Cfr. BOUREL, Michel, «Las galerías de Ileana Sonnabend» y COUDERC, Sylvie, en *Colección Sonnabend.* Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura. 1988, pp. 62, 325-7.

[822] Cfr. G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Direcció General de Museus y Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència. Generalitat Valenciana, 1996, p. 147.



Bruce Nauman, *Caga en tu sombrero-pon la cabeza sobre la silla* (1990)



Jenny Holzer, *Light goes through branches* (1986)



Antony Gormley, *Cama* (1981)

torturar una silla, y colgarla o atarla, o algo por el estilo.»;[823] como en *Triángulo sudamericano (South America Triangle)* (1981) y otras versiones similares, en las que se presenta (en número variable) enmarcada por vigas de acero también suspendidas en forma de triángulo, círculo o cuadrado. En consecuencia, podríamos decir que en estas piezas la silla que es un basamento cotidiano se identifica con el ser humano que habitualmente la ocupa, para invertir una figura ausente en el espacio simbólico del basamento.

Pero será en *Caga en tu sombrero-pon la cabeza sobre la silla* (*Shit in Your Hat-Head on a Chair* (1990), donde la silla aparece suspendida como basamento explícito de una cabeza humana de cera formando parte de una instalación. Esta cabeza está suspendida del techo pero apoyada sobre la silla, que es una metáfora del cuerpo ausente.[824] En este caso la identificación es sólo parcial y el basamento-objeto sustituye a un basamento convencional aunque situado en el lugar de la figura y elevado sobre el suelo. Además, a su vez, como señala José Miguel G. Cortés: «…la cabeza se presenta como el lugar del intelecto, como la representación simbólica del cuerpo entero.»,[825] con lo que objeto real y figura representada se manifiestan como una doble metáfora de identidad entre basamento y figura. En una obra del mismo año titulada *Círculo de diez cabezas/Arriba y abajo* (1990) la propia cabeza en suspensión sirve de base a otra cabeza invertida. La parte figurativa sustituye pues al objeto-basamento para sostenerse a sí misma en una réplica invertida. De esta manera, la estrategia objetual de divergencia queda anulada para constituir una unidad de equivalencia y auto-sustentación, puesto que ambas piezas son idénticas.

También el objeto representado puede presentarse como soporte autónomo o con elementos soportados de escasa materialización física, mostrando esa especie de fusión, que queremos resaltar, entre basamento y figura. Así, por ejemplo, Jenny Holzer emplea esta estrategia de identidad entre el soporte y lo soportado cuando configura como basamentos-objeto los soportes de sus textos. En *Light goes through branches* (1986), *Under a Rock* (1986) o *Selections from the living series* (1989), Holzer emplea un banco urbano de piedra o su representación con una inscripción grabada en hueco-relieve en el plano horizontal correspondiente al asiento. Dicho banco es el basamento del texto aunque físicamente no soporta más que el vacío. Lo mismo puede decirse de *Lamentos* (1989), donde los soportes de

[823] NAUMAN, Bruce, en SIMON, Joan, «Rompiendo el silencio» [Entrevista Bruce Nauman: Joan Simon], *Creación*, nº 5, Madrid, p. 92. O bien: «La silla se convierte en un símbolo de una figura, un sustituto del personaje.» NAUMAN, Bruce, en SIMON, Joan, *op. cit.*, p. 91.

[824] La identificación de la silla con el individuo recuerda ciertas creencias de la Baviera renana o de Hesse, que practican una magia homeopática o mimética aunque aplicadas al animal: curando la pata de una silla mediante vendas curarán una pata rota de un animal (simulacro del tratamiento real). Cfr. FRAZER, J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, México (Madrid) Fondo de cultura económica-España, 1995, p. 69.

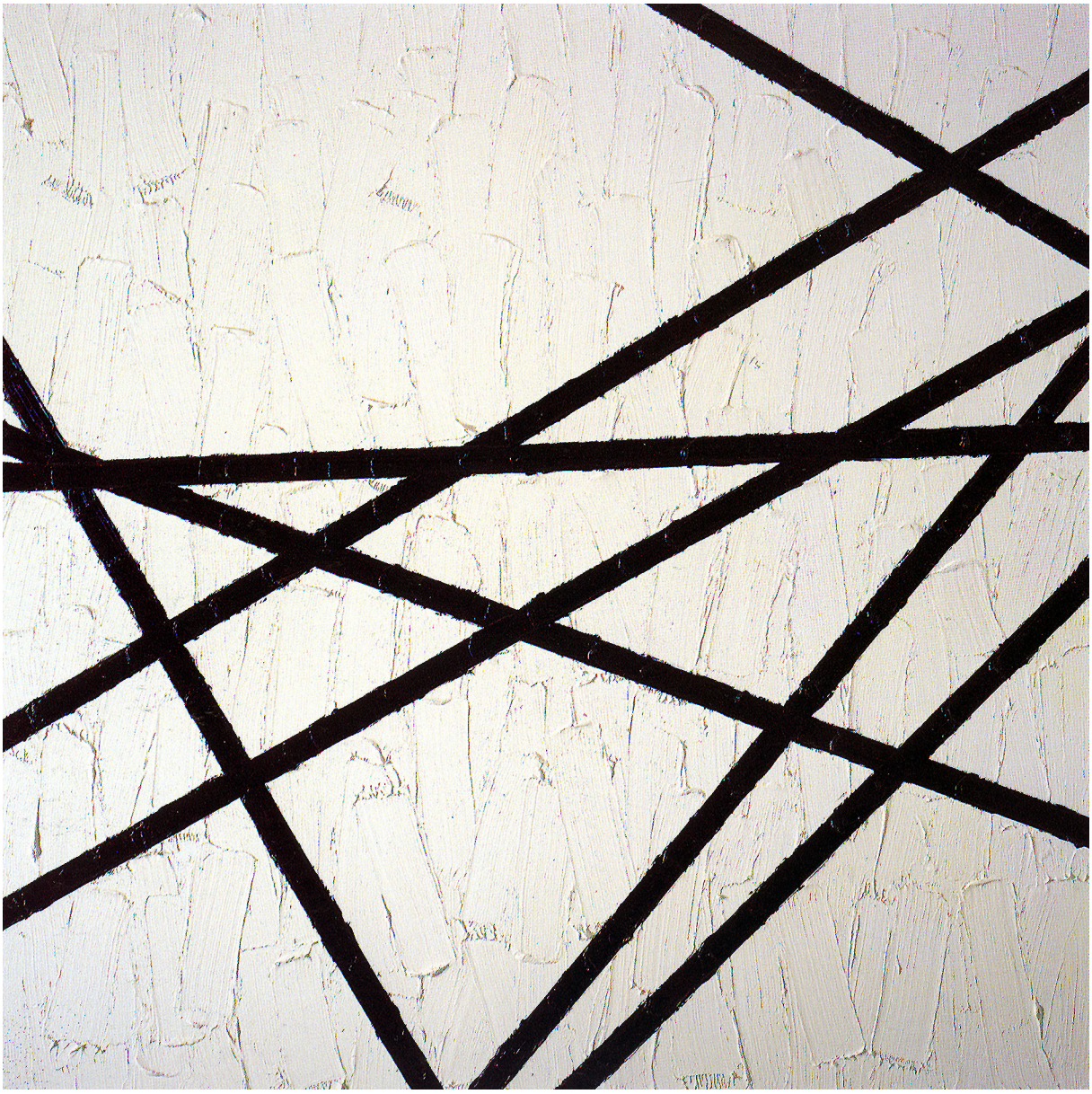
[825] G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 169.

rótulos luminosos se sitúan indistintamente sobre los pilares y sobre la pared del espacio expositivo, pero el verdadero soporte-base es el objeto-rótulo que genera el texto, con la consiguiente identificación entre el soporte y lo soportado. También Michelangelo Pistoletto escribe textos sobre bancos urbanos que el mismo diseña como basamentos escultóricos, tales como *Banco –signo arte-* 1976-1995 (Amstelveen, Amsterdam) donde figura la inscripción: «les choses qui existent savent elles qui elles existent?». Y como en las obras de Holzer, la estrategia de inversión empleada configura una pieza autónoma que no hace distinción entre el soporte y lo soportado.

Por su parte, Antony Gormley utiliza pan de molde real, un material orgánico, en la pieza *Cama* (1981), para representar un objeto que es el basamento de dos figuras humanas ausentes, es decir, que se han figurado marcando la huella en negativo de sus cuerpos en el colchón, lo que implica la negación del sujeto y el protagonismo del objeto-basamento. El basamento de pan y las estatuas ausentes, o sea, el soporte y lo soportado se fusionan en una obra que es todo basamento. Y, en este sentido, se relaciona con la obra de Rachel Whiteread como veremos más adelante, al constituir un volumen delimitado por una superficie configurada como huella negativa.

III

TRES CASOS DE INVERSIÓN: BERTRAND LAVIER, DIDIER VERMEIREN, RACHEL WHITEREAD



Bertrand Lavier, $\frac{\textit{Lavier}}{\textit{Morellet}}$ (1975-1985)

III.1. BERTRAND LAVIER. EL OBJETO COMO BASAMENTO

La obra de Bertrand Lavier (Chatillon-sur-Seine, Francia, 1949) se inserta en un contexto artístico determinado por el uso del objeto, si bien no en la línea crítica de la seducción consumista emprendida por Haim Steinbach, Jeff Koons o Ange Leccia, aunque no está totalmente fuera de ella; sino en la línea de una crítica o cuestionamiento de las convenciones del arte.

Bertrand Lavier centra su atención en las relaciones entre arte y realidad, al cuestionar la naturaleza del arte y de sus instituciones. Investiga los procesos de atribución de valor artístico y su legitimación, enjuiciando, de este modo, la definición misma de obra de arte. Para ello, se adueña de objetos artificiales de nuestro entorno cotidiano y actúa sobre ellos, empleando procedimientos diversos con los que obtiene los objetos pintados, los objetos superpuestos, los objetos sobre base y los objetos fragmentados, entre otros. Tales intervenciones sobre los objetos se pueden entender como rituales de apropiación que transmutan el objeto artificial en objeto artístico.

Para esta transfiguración del objeto, Lavier recurre a la historia del arte y de la estética, y a los lenguajes de la pintura y la escultura. Sin embargo, rompe con las categorías convencionales de ambos sistemas lingüísticos y los fusiona con el uso de objetos, procedentes de la tradición moderna del *ready-made*, combinándolos o interviniendo sobre ellos.

Los objetos de Lavier se hallan pues en el intersticio de ambos lenguajes, ya que no imitan el objeto ya fabricado como un cuadro o una escultura tradicionales; sino que son extraídos del mundo cotidiano para cuestionar la naturaleza misma de la representación. En este sentido, se podría decir que su obra fluctúa entre representación y presentación del objeto: presentación entendida en tanto que el objeto aparece como tal objeto, es decir, es un objeto real extraído de la vida cotidiana, y representación en tanto se trata asimismo de una simulación verosímil del objeto real. Sin embargo, sería más preciso afirmar que su obra revela una fusión entre presentación y representación. En los objetos pintados, el objeto se presenta enmascarado superficialmente con pintura, es decir, es representado subrayando su propia objetualidad sin distorsionarla; y en los objetos superpuestos como en los objetos sobre base existe una presentación de un objeto, pero además, y a diferencia

de estos últimos, en las superposiciones aparece otro objeto que representa un pedestal o es un pedestal.[827]

A continuación, y antes de iniciar el análisis de estos objetos que constituyen el nudo del capítulo aunque no la totalidad de su obra, señalaremos algunas diferencias esenciales existentes entre el *ready-made* duchampiano y los objetos de Lavier.

[827] En opinión de Lóránd Hegyi, la estrategia que determina la obra de Lavier en su conjunto es la «*similitude radicale*», la cual provoca una «*irritation* = *perturbación*» con respecto a la función del objeto. Según sus propias palabras: «'Similitude radicale' veut dire que d'une part les oeuvres d'art […] ressemblent fortement aux objets de la vie non-artistique, donc aux objets banals d'usage courant, engins, machines, sans valeur esthétique inhérente, et que d'autre part, il existe une similitude irritante entre objets artistiques et non-artistiques sur le plan de leur présentation, de leur impact visuel, de leur qualité matérielle ou de leurs positions.» [«'Similitud radical', quiere decir que por una parte las obras de arte [...] se parecen mucho a los objetos de la vida no artística, entonces a los objetos banales de uso corriente, artefactos, máquinas, sin valor estético inherente, y que por otra parte, existe una similitud irritante entre objetos artísticos y no artísticos desde el punto de vista de su presentación, de su impacto visual, de su cualidad material o de sus posiciones.»] HEGYI, Lóránd, «Bertrand Lavier - Irritations. Strategies des similitudes radicales», *Bertrand Lavier*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992, p. 25.

III.1.1. Lavier y el *ready-made*

Bertrand Lavier ha contribuido con su práctica artística a la revitalización del *ready-made*, sin embargo su tratamiento del objeto difiere del empleado originariamente por Marcel Duchamp en cuatro aspectos fundamentales: la cuestión del contexto, su presentación y representación, su funcionalidad y, finalmente, la relación entre el artista y la obra de arte.

En primer lugar, el *ready-made* se obtiene mediante la extracción de un objeto cualquiera de su contexto habitual y su implantación en el contexto del arte, que otorga la artisticidad. Frente a ello, los objetos de Lavier, como ha señalado Daniel Soutif, deben su conversión en objetos artísticos a sus propias cualidades formales, y no a algo exterior a ellos mismos, a ningún contexto.[828]

En segundo lugar, a la mayoría de los *ready-made* duchampianos (a excepción del porta-botellas, titulado con el nombre del propio objeto y colocado sobre el suelo) se les atribuye un título o se les aplica una dislocación o inversión espacial, con lo que los objetos adquieren una semántica rememorativa. Lavier, en cambio, de un lado, emplea como títulos de sus obras las marcas de fábrica que designan las cosas como productos:[829] *Westinghouse, Canon, Gabriel Gaveau, Smeg, Bosch P. S. P 250, Amerex*, etc. Con ello indica que estos objetos han pertenecido y pertenecen al ámbito industrial, que son productos de consumo, que han sido deseados y adquiridos para satisfacer un placer fetichista hacia dichos objetos. De otro lado, Lavier realiza una inversión espacial que podríamos considerar parcial, en relación con la efectuada por Duchamp (en *Fuente*, en *Trampa*, o en los objetos suspendidos), pues objetos que se colocan habitualmente sobre el suelo (un frigorífico, una silla o una piedra), aparecen elevados sobre otros objetos en las superposiciones. Por lo demás, Lavier centra su atención en el objeto mismo, extraído del contexto cotidiano y presentado con una literalidad extrema, como ha señalado Giorgio Verzotti: «…un brano di realtà che si identifica con la sua stessa rappresentazione, quella di un oggetto avvolto, per così dire, nella sua propria definizione tautologica.»[830]

En tercer lugar, los *ready-made* están privados de su función originaria, al aplicarles el mecanismo de atribución de artisticidad duchampiano (la desfuncionalización del

---

828 Así, el objeto «…demeure formellement, strictement identique à lui-même […] Si la frontière qui sépare l'objet de série de l'hyperfétiche, autrement dit la fameuse barre qui sépare l'Art du Non-Art, passe quelque part, c'est cette fois dans l'objet lui-même, et non plus entre l'objet et son contexte ou entre l'objet et ce qu'il représente.» [«…es formalmente, rigurosamente idéntico a sí mismo […] Si la frontera que separa el objeto de serie del hiper-fetiche, en otros términos la famosa línea que separa el Arte del No-Arte, se sitúa en alguna parte, es esta vez en el objeto mismo y no entre el objeto y su contexto o entre el objeto y lo que representa.»] SOUTIF, Daniel, «L'Object et l'art contemporain», *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité 1*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1990, p. 46.

829 «La función de la marca es la de señalar el producto, su función segunda es la de movilizar las connotaciones afectivas», BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, México, D. F., Siglo XXI editores, 1990 (1ª ed. 1969), p. 217.

830 «…un fragmento de realidad que se identifica con su misma representación, la de un objeto envuelto, por así decirlo, en su propia definición tautológica.» VERZOTTI, Giorgio, «Îles flottantes. Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier», en AA.VV, *Bertrand Lavier*, (Gianelli, Ida; Verzotti, Giorgio, eds.) Milan, Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996, p. 17.

objeto y su implantación en el contexto artístico). Por el contrario, los objetos de Lavier no han perdido su funcionalidad, incluso los objetos pintados donde el piano suena y el frigorífico enfría. A diferencia de Duchamp, Lavier convierte en artísticos objetos que sí funcionan.

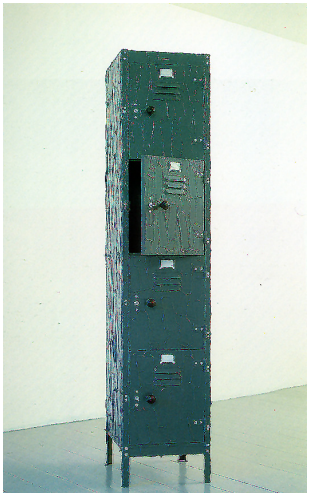
Por último, Marcel Duchamp se oponía a la individualidad de la expresión artística, sustituyendo la obra realizada manualmente, original, sensual y expresiva por el objeto manufacturado. Y así, frente a esta pérdida de la subjetividad del artista, Lavier la reintroduce de nuevo en la obra a través del toque pictórico matérico, aplicado a mano, con el que recubre los objetos.

III.1.2. Los objetos pintados

Uno de los mecanismos que Lavier emplea de manera sistemática a partir de 1981 para cuestionar la naturaleza del arte y la representación, y para convertir los objetos en arte, consiste en pintar objetos domésticos o de uso cotidiano como una radio, un teléfono, un frigorífico, un piano de cola, una escalera de aluminio, cajas de cartón, una mesa de pin-pon, espejos, un extintor, un pasamanos, un coche, un barco de vela, armarios sanitarios, de baño, de vestuario, de oficina, etc. El procedimiento no consiste en realizar una representación pictórica del objeto en el plano bidimensional; sino, literalmente, en recubrir de pintura acrílica objetos cotidianos con el color mismo del artefacto, respetando fielmente las partes de superficie a cubrir. La capa de color no es, sin embargo, lisa, plana y neutra, sino que está configurada por gruesas pinceladas matéricas que proceden, como Lavier declara, de Van Gogh:[831] es el toque expresionista de la vanguardia histórica, estilema de la Modernidad que significa el drama existencial; pero también la huella del expresionismo abstracto, aunque Lavier doblega la materia pictórica para representar algo exterior a su propia realidad; y el trazo de Robert Rauschenberg, en la *combine-painting*, quien incorpora al plano pictórico objetos encontrados o los utiliza como soporte de la pintura, exactamente igual que Lavier, aunque la intencionalidad y el resultado de la investigación de este último sean muy diferentes.



Bertrand Lavier, *Uni.Mas* (1996)



Bertrand Lavier, *Harvey* (1983)

Lavier utiliza el objeto como basamento pictórico: el material y el color original de los objetos son enmascarados por el color añadido; en consecuencia, la superficie del objeto queda modificada por la pincelada matérica, creando nuevas texturas visuales y táctiles, que alteran y obstaculizan nuestra percepción del objeto real subyacente, oculto bajo su propia superficie pictórica. Por tanto, un objeto de Lavier, pintado sobre sí

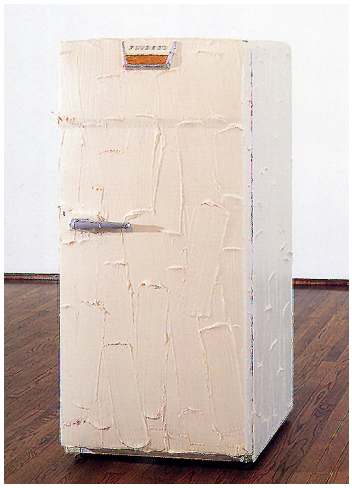
[831] A la pregunta de Jean-Hubert Martin: «Au fond dans ton travail tu poursuis cette question toujours plus insoluble 'Est-ce de l'art ou pas?', où se situe l'activité artistique, où se situe cette espèce de frontière?», Bertrand Lavier declara: «Dans le cas précis d'une armoire métallique repeinte, je dirais que la frontière se situe dans l'épaisseur de la peinture. Dans l'épaisseur et dans la façon de peindre qui imite plus ou moins la touche de Van Gogh. Au fond la pâte et la touche de Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible.» [«En el fondo en tu trabajo persigues esta cuestión cada vez más irresoluble: '¿Es arte o no?', ¿Dónde se sitúa la actividad artística?, ¿Donde se sitúa esa especie de frontera?» «En el caso preciso de un armario metálico repintado, yo diría que la frontera se sitúa en el espesor de la pintura. En el espesor y en la manera de pintar que imita más o menos el toque de Van Gogh. En el fondo la pasta y el toque de Van Gogh son clichés de la pintura moderna que me apropio para conservar el mayor anonimato posible.»], MARTIN, Jean-Hubert, *Leçons de Choses / Sachkunde*, Bern, Kunsthalle Bern, Chambéry, Musée Savoisien, 1982, p. 79.



Bertrand Lavier, *Gabriel Gaveau,* –detalle- (1981)

mismo, se transforma en otro objeto aunque permanece bajo esa especie de funda o piel, que no es del objeto en sí sino que constituye su representación. Se trata de la representación pictórica de un objeto, directamente sobre el objeto mismo: el objeto pintado es un objeto y su representación al mismo tiempo, convertido en un soporte o base de la pintura que lo recubre. El objeto, en su calidad de soporte, ha desaparecido totalmente aunque conserva sus cualidades físico-espaciales; de ahí la fusión extrema entre materia pictórica y objeto, provocando, en definitiva, la aproximación y la ausencia de límites claros entre pintura y escultura. Para Lavier no existe una identidad entre objeto y representación pictórica, sino una inversión del lenguaje ligado a la pintura que la deja fluctuar en lo indeterminado.[832] No obstante, podría decirse que Lavier disfraza los objetos de sí mismos, imita la realidad hasta el extremo del *trompe l'oeil* asemejándose a un lienzo tradicional o a una estatua policromada y aparentemente se acerca a lo hiperrealista, puesto que la pintura es una réplica exacta de la estructura del objeto: «Lavier fuerza al espectador a realizar un ejercicio mental, y le enfrenta a una doble existencia: la del objeto y la de la pintura, lo verdadero y lo falso, lo que es y lo que no es.»[833]

Asimismo, la propia acción de aplicar pintura sobre el objeto, es decir, la intervención artística, otorga a este una nueva función en relación con su contexto original (el supermercado o el espacio doméstico), con lo que adquiere una nueva naturaleza, la de obra de arte y, en consecuencia, su legitimación como tal en el nuevo contexto (la exposición o el museo), pero además, el objeto de serie se transfigura así en obra única. En definitiva, en los objetos pintados, Lavier superpone dos signos esenciales del arte contemporáneo absolutamente antagónicos: el gesto pictórico expresionista y el *ready-made*. Pero, desde el punto de vista del sistema escultura-basamento, se podría decir que en los objetos pintados, basamento y figura (o representación) se identifican para configurar un todo escultórico. No obstante, aquellos objetos que hipotéticamente podrían sostener algo, como los frigoríficos o los armarios, podríamos considerarlos como identidad escultura = basamento objeto.

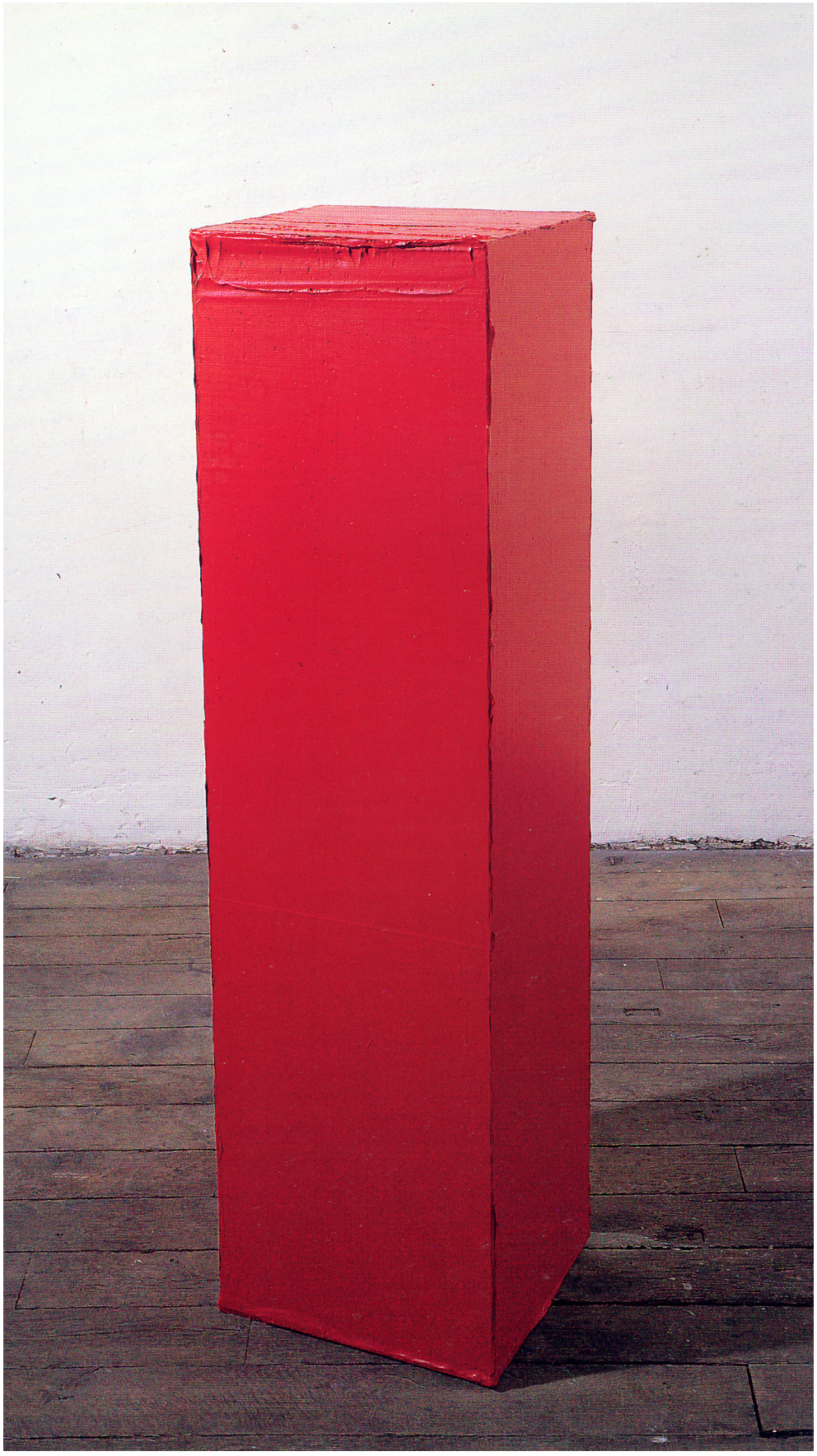


Bertrand Lavier, *Frigeco* (1991)

De los objetos como basamento pictórico podemos destacar una serie de obras que no presentan los habituales objetos de uso cotidiano, sino un tipo especial de objeto perteneciente al ámbito del arte: el clásico pedestal. En 1986, Lavier realiza *Socle de peinture rouge*, un paralelepípedo que semánticamente se define como basamento, como revela el

[832] LAVIER, Bertrand, en AA.VV, *Bertrand Lavier*, (Gianelli, Ida; Verzotti, Giorgio, eds.), *op. cit.*, p. 52.

[833] PEIRÓ, Rosario, «Bertrand Lavier, *Mercedes Benz 190*, 1989», en AA. VV., *Artificial. Figuracions contemporànies*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998, p. 94.



Bertrand Lavier, *Socle de peinture rouge* (1986)

título de la obra. Es una pintura y una escultura a la vez: un objeto que se presenta como soporte pictórico a la manera de sus otros objetos pintados; una pieza minimalista cargada de contenido, que representa específicamente un pedestal, un pedestal vacío que, al mismo tiempo, es una escultura.[834] Todo ello parece contradecir la función tradicional del basamento de ser soporte de la escultura, y no escultura él mismo; pero con Lavier el pedestal, aunque pertenezca al campo específico del arte, es un objeto cotidiano más, que funciona como basamento de la pintura y se identifica con la escultura misma. Este tipo de declaraciones ambiguas son frecuentes en su obra, como ocurre también en una pieza anterior: *Or not to be* (1978). Se trata de una obra doble, compuesta por un bloque de setenta kilogramos de pintura acrílica verde en forma de paralelepípedo, la configuración elemental del pedestal, situada junto a su propio vaciado en bronce. El bloque de pintura es materialmente pintura mientras su reproducción en el metal noble es escultura, pero ambas aluden a la tridimensionalidad de la escultura y del pedestal;[835] por ello, *Or not to be* cuestiona su propia identidad como obra de arte, cuyo lenguaje queda indeterminado entre lo pictórico y lo escultórico.

[834] En este sentido podemos señalar las piezas paralelepípedas de John McCracken como *Hopi*, 1989 (Madera lacada en vermellón, 244 × 68 × 34 cm.) que, como esta pieza de Lavier, podrían desempeñar la función de sostén, ser un basamento de algo, aunque no estén pensadas para ello. *Hopi* es como un pedestal de color rojo que apenas si se diferencia del *Socle de peinture rouge* de Lavier. Cfr. II.2.

[835] Como señala Giorgio Verzotti: «Un controsenso è poi la scultura vera e propria, la canonica fusione in bronzo qui incongruamente originata dalla pintura.» [«Hay, pues, un contrasentido con la escultura misma, la canónica fusión en bronce que incongruentemente es originada por la pintura.»], VERZOTTI, Giorgio, «Îles flottantes. Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier», *op. cit.*, p. 15.

III.1.3. Los objetos superpuestos

Antes de abordar el estudio de los objetos superpuestos propiamente dichos, veremos una serie de obras que podríamos considerar como punto de enlace conceptual entre éstos y los objetos recubiertos de pintura: las esculturas pintadas. *Peinture blanche* (1983) es una réplica en yeso de una Venus clásica recubierta de pintura blanca situada sobre un basamento paralelepípedo de madera recubierto de pintura gris. Pero ante todo se trata de dos objetos superpuestos, presentados como soporte pictórico, y pertenecientes al contexto artístico, pues el objeto que funciona como soporte no sólo representa un pedestal sino que es un pedestal, y el objeto que éste soporta representa y es al mismo tiempo una escultura. Lo mismo ocurre en *Peinture moderne* (1984) donde un pedestal prismático de madera soporta una escultura de hierro soldado, recubiertos de pintura acrílica blanca y gris respectivamente.[836] En ambas obras se apropia de un estilo artístico histórico: la escultura clásica y la escultura del Informalismo. Estos objetos son tratados por Lavier como sus otros objetos de uso común pintados o superpuestos. Por contra, monta un cuadro de estilo geométrico recubierto de pintura acrílica sobre un pedestal de cemento, como si fuera una escultura, y lo denomina *Sculpture moderne* (1984). Lavier trata en estas obras sobre los límites entre los géneros artísticos: las tres son pintura y escultura a la vez, y el basamento que es parte de la pieza desempeña una función crucial en su definición como escultura.



Bertrand Lavier, *Peinture blanche* (1983)



Bertrand Lavier, *Sculpture moderne* (1984)

Otras obras similares, pero en las que se refiere específicamente al pedestal como escultura, son *London Sculpture* (1983) y su réplica *French Painting* (1984), donde la superposición consiste en situar un libro sobre escultura inglesa y otro sobre pintura francesa en sendos basamentos prismáticos convencionales de madera. Todos los elementos de estas piezas están pintados a la manera habitual de Lavier, imitando las

[836] Con esta pieza Lavier nos muestra su interés por la apropiación y la crítica del mundo del arte. Y, en este sentido, nos recuerda la obra de Tony Tasset desarrollada durante la década de los ochenta y noventa, sus parodias neo-minimalistas de la escultura moderna y su crítica de la semántica del arte, como *Untitled (shift),* un pequeño bloque de acero inoxidable y *Box* un cubo hueco de cartón que recuerda a Judd o LeWitt; pero sobre todo *Wire Sculpture* (1991) que consiste en una maraña de alambre que sugiere un dibujo abstracto en el espacio y que es situado sobre un pedestal paralelepípedo de madera, como un bloque minimalista coronado por otra escultura. Al partir del Minimal Art y piezas como esta, así como *Peinture moderne* (1984) de Lavier, el basamento prismático convencional puede contemplarse como una escultura, ya sea incluido o no en la obra, fruto de una inversión conceptual.

superficies originales con el «toque Van-Gogh». La capa pictórica provoca el distanciamiento del objeto subrayando el lado pictórico de la obra. De la misma manera que los objetos soportados son libros reales y representan la escultura, los pedestales son objetos reales que funcionan como tales, y por tanto, son pedestales y representaciones de pedestales a un tiempo. Por consiguiente, estos pedestales se convierten en objetos tan cotidianos como sus otros objetos pintados o superpuestos, donde el objeto funciona como basamento y el basamento como objeto.

En 1984, Bertrand Lavier inicia plenamente la serie basada en la superposición como respuesta a la cuestión sobre la categoría de la escultura y la naturaleza de la representación. Tal respuesta consiste en superponer dos objetos cotidianos afines, aunque dispares: un frigorífico sobre una caja-fuerte, un calentador sobre un archivador de oficina o un armario sobre un congelador. El clásico pedestal se sustituye por un objeto cotidiano, resultando que un objeto es basamento de otro objeto. Este procedimiento constituye la principal estrategia de inversión empleada por Lavier para cuestionar el sistema escultura/basamento. Y así mediante esta sustitución entronca con la problemática del basamento desarrollada durante el siglo XX: desde Auguste Rodin, que intenta acercar la escultura al nivel del espectador; hasta la escultura de posguerra, que elimina el basamento situando la obra sobre el suelo; pasando por Constantin Brancusi para quien el basamento es un elemento de la escultura o es escultura.



Bertrand Lavier, *French Painting* (1984)

Existe una coincidencia fundamental entre la obra de Brancusi y Lavier, pese al distanciamiento lógico: la superposición (o «apilamiento» -«*stacking*»-, como la definió Robert Morris en su tesina sobre Brancusi).[837] Si Lavier sitúa dos objetos cotidianos de la misma naturaleza, uno sobre otro; Brancusi superpone dos realidades, en origen de distinta naturaleza, basamento y estatua, que transfigura en objetos de una misma realidad. Junto a ello, Lavier recurre al *ready-made*, por lo tanto, las obras basadas en la superposición podrían entenderse como la combinación de Brancusi y Duchamp: de lo absoluto y lo prosaico. En cuanto se trata de una yuxtaposición de elementos, objeto sobre objeto, evocan la columna sin fin[838] y el urinario de Duchamp, es decir, la superposición modular de la columna, pero también la del basamento, y los objetos *ready-made*.[839]

[837] Cfr. MORRIS, Robert, «Form-Classes in the work of Constantine Brancusi», Master's diss., New York, Hunter College, 1966.

[838] Cfr. *Beats Pulsares*, Colecção de Arte Contemporânea Caisse des Dépôts, Paris / Comtemporary Art Collection Caisse des Dépôts, Paris, Groupe Caisse des Dépôts, Belem, Centro Cultural de Belem, 1994, p 62.

[839] Sobre el procedimiento alegórico de yuxtaposición, Cfr. BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, «Colección Metrópolis», 1991, p. 50 y ss.

Duchamp, asimismo, había empleado el objeto cotidiano como basamento, mediante la técnica de superposición, en la *Rueda de bicicleta* (1913), al situarla sobre un taburete. Para Duchamp el objeto permanece como objeto, aunque con este basamento nos remite al sillín de la bicicleta; mientras que para Lavier el objeto se convierte en forma plástica,[840] aunque funcione como basamento. En las superposiciones, el objeto inferior se presenta como objeto y representa un basamento. Duchamp invierte el objeto que funciona como escultura, la rueda, mientras que Lavier lo coloca con su orientación habitual en el espacio cotidiano aunque elevado sobre otro objeto. En una obra posterior, el *Porta-botellas* de 1914, Duchamp elimina el objeto superpuesto, obteniendo un objeto artístico que en su contexto originario es un basamento de objetos (botellas), transfigurado en un objeto-basamento autónomo. Duchamp anula la función real del objeto, mientras Lavier adjudica la función de soporte a objetos que en su contexto habitual no la tienen, creando una nueva función para tales objetos que amplían de este modo su significado.



Marcel Duchamp, *La Rueda de bicicleta* (1913)

En todas estas obras, el título refleja igualmente la idea de superposición puesto que recoge las marcas de fabricación de los dos objetos (igual que en los objetos pintados), escritas una sobre otra y separadas por el signo de fracción, tal como Lavier dispone los objetos en el espacio: $\frac{Candy}{Fichet-Bauche}$ se lee «Candy sobre Fichet-Bauche», un frigorífico sobre una caja-fuerte. Se trata de la misma técnica constructiva que emplea Tony Cragg en piezas como *¡Taxi!* (1983), *Dibujo blanco sobre objeto negro* (1984) o *Bosque de Birnam* (1985), donde uno o varios objetos sirven como base de un conjunto de objetos superpuestos. A diferencia de éste, Lavier ya no recubre de pintura los objetos cuando los superpone sino que los deja desnudos. Lavier no habla en estas obras de pintura sino de escultura y de la problemática de su disposición en el espacio, es decir, de la relación soporte/carga. En obras como $\frac{Brandt}{Fichet-Bauche}$ (1984), $\frac{Brandt}{Haffner}$ (1984), o $\frac{Candy}{Fichet-Bauche}$ (1989), consistentes en un frigorífico sobre una caja-fuerte, tenemos un objeto-basamento que soporta y presenta al mismo tiempo un objeto-escultura.[841] En este sentido, Lavier comenta: «Ces oeuvres présentent bien entendu des objets mais en même temps elles représentent des sculptures: par exemple *un vrai coffre-fort représente un socle et le devient tout à la fois.*»[842]



Tony Cragg, *Dibujo blanco sobre objeto negro* (1984)

[840] PARSY, Paul-Hervé, «Introduction générale», *Bertrand Lavier*, Paris, Galeries contemporaines, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1991, p. 10.

[841] Entre otros objetos comunes, Lavier emplea como basamento, una cajonera metálica, un aparador de madera, una caja acústica, un frigo-bar, que sostienen un portarrollos de metal y su rollo de papel en *Manutan/Kind* (1987), un radiador en *Ideal Standard/Conforama* (1987), cinco bolas de metal (bochas) en *Integral/Triangle* (1988), y una banqueta de madera y piel sintética en *Harvey/Montgomery Ward* (1988).

[842] «Estas obras presentan, por supuesto, objetos pero al mismo tiempo representan esculturas: por ejemplo *una caja-fuerte real representa y se convierte al mismo tiempo en un pedestal.*» LAVIER, Bertrand, en NASGAARD, Roald, *Individualités: 14 Contemporary Artists from France*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1990, p. 156.



Bertrand Lavier, *Philips dans Rue de Passy* (1987)

Los pedestales que Lavier emplea en las superposiciones pertenecen a la misma categoría de objetos que los empleados como escultura: objetos industriales. Ambos objetos son tan similares que incluso intercambia sus posiciones. En casos como $\frac{Siltat}{Empire}$ (1986) o los arriba mencionados, sitúa un frigorífico sobre una caja-fuerte, en $\frac{Excellence}{Joseph\ Hoffman}$ (1988) y en *Philips dans Rue de Passy* (1987) lo sitúa sobre un sillón, el frigorífico es escultura; mientras que en otros casos el frigorífico funciona como basamento al invertir su posición, como en $\frac{H}{Zanussi}$ (1988), $\frac{Beaunotte}{Nevada}$ (1989), o $\frac{Panton}{Arthur\text{-}Martin}$ (1991), donde el frigorífico sostiene una hoja de arado de hierro, una piedra, y una silla de plástico del diseñador Verner Panton respectivamente. En consecuencia, interpretar un objeto común como basamento mientras otro similar es elevado al rango de escultura en razón de su disposición espacial o de una función añadida; o interpretar ambos objetos como escultura, es algo realmente arbitrario que parece depender únicamente de la mirada del espectador.[843] Lavier nos hace ver que cualquier objeto puede ser basamento o escultura y que un basamento que soporta un objeto es tan escultura como el objeto que sostiene. Esta posibilidad de intercambio del objeto recuerda la de los pedestales de Brancusi. Lavier, como Brancusi, emplea diferentes basamentos para un mismo objeto (frigorífico sobre caja-fuerte o sobre sillón) y un mismo basamento para objetos diferentes (frigorífico como base de un ala de automóvil Ferrari, de un elevador de hierro o una silla) e incluso invierte la disposición espacial del objeto, y en consecuencia, también su función. Con ello Lavier pone en entredicho la primacía de un objeto sobre otro, y rompe, así, con el «ritual de presentación»[844] o exhibición porque el objeto que funciona como base no ensalza el objeto que soporta y que funciona como escultura, como haría el basamento tradicional. De este modo, cuestiona una tradición entera, teórica y práctica, en relación con la sobrevaloración de la escultura frente a la base, es decir, a la jerarquización establecida entre el orden inferior del pedestal y el orden superior de la escultura; puesto que un mismo objeto puede funcionar como escultura o como basamento. Así, en opinión de Giorgio Verzotti, se trata de: «...un affabile ma non per questo meno efficace attentato alla centralità del soggeto! Si giunge così, nello scambio fra soggetti e oggetti, fra cose e parole, al totale sovvertimento delle distinzioni, delle differenze, delle gerarchie».[845] Lavier presenta



Bertrand Lavier, $\frac{H}{Zanussi}$ (1988)

[843] En este sentido podemos mencionar la obra de Juan Luis Moraza titulada *Base específica* (frigorífico, espejo, textos, 1994), en la que se fluctúa entre su consideración como basamento o como escultura, para finalmente resolverse como fruto de una estrategia de identidad escultura-basamento.

[844] Cfr. CAMERON, Dan, *European sculpture: Made in USA*, New York, John Gibson Gallery, 1988, s. p.

[845] «…¡un afable aunque no por eso menos eficaz atentado a la centralidad del sujeto! Se llega así, en el cambio entre sujetos y objetos, entre cosas y palabras, a la total subversión de las distinciones, de las diferencias, de las jerarquías» VERZOTTI, Giorgio, «Îles flottantes. Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier», *op. cit.*, p. 18.



Bertrand Lavier, *Candy* / *Fichet–Bauche* (1989)



Bertrand Lavier, *Beaunotte / Nevada* (1989)

objetos que teóricamente son diferentes como idénticos: objeto cotidiano, escultura o basamento, todo es lo mismo.

La asociación entre objeto cotidiano y pedestal estaba presente en el planteamiento de la primera superposición, según ha comentado el artista:

> …il y a dans ma cave, à la campagne, un coffre-fort ancien. Je me suis rendu compte que ce modèle de coffre-fort ancien était dessiné comme un socle classique : il a une corniche supérieure et une corniche inférieure. Voilà le déclic visuel : j'avais un socle devant les yeux. Ensuite s'enclenche un raisonnement alimenté par une réflexion sur la sculpture. Je choisis alors un coffre-fort qui ne soit pas une antiquité mais un objet très contemporain, très usuel.[846]

Lavier asocia ambos objetos por su forma lo que muestra la importancia del componente visual en su trabajo. A diferencia de Duchamp, elige objetos concretos que no le son indiferentes, atendiendo a su forma, color y proporciones. No sitúa cualquier objeto sobre cualquier otro. Lavier trabaja por eliminación, por intuición y rápidamente, según ha declarado él mismo;[847] pero no coloca cualquier refrigerador sobre cualquier caja fuerte, sino que está muy atento a las relaciones de proporción entre los objetos que superpone. Su obra se fundamenta en asociaciones visuales y formales, y la elección de objetos parece estar determinada preferentemente por exigencias formales. El frigorífico es situado como basamento de escultura por su semejanza formal con el pedestal convencional: «…c'était quelque chose qui avait exactement la virginité d'un parallélépipède rectangle. Il jouait parfaitement le rôle que je lui assignais.»[848] En este sentido, Lóránd Hegyi, ha observado que los objetos superpuestos imitan la proporción clásica en las formas o estructuras que presentan. Los muebles y aparatos domésticos, ya representen la escultura ya el basamento, muestran ritmos y cualidades estéticas similares a estructuras geométricas, abstractas;[849] y los objetos-pedestales presentan, además, formas simples, depuradas, funcionales: caja-fuerte, frigorífico, congelador...[850]



Bertrand Lavier, *Panton / Arthur-Martin* (1991)

---

[846] «…hay en mi sótano, en el campo, una caja-fuerte antigua. Me he dado cuenta de que este modelo de caja-fuerte antigua estaba diseñado como un pedestal clásico: tiene una cornisa superior y una cornisa inferior. Aquí está el detonante visual: tenía un pedestal delante de los ojos. Después se desencadena un razonamiento alimentado por una reflexión sobre la escultura. Elijo entonces una caja-fuerte que no sea una antigüedad sino un objeto muy contemporáneo, muy usual.» LAVIER, Bertrand, «La grande joie des longs chantiers. Entretien avec Jacques Henric», en *Conversations 1982-2001*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2001, p. 115 [Publicado en *Art press* nº 155, février 1991, pp. 14-21]

[847] Cfr. LAVIER, Bertrand, «Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite» [Entretien], FRANCBLIN, Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, p. 166.

[848] «…era algo que tenía exactamente la pureza de un paralelepípedo rectangular. El frigorífico jugaba perfectamente el papel que le asignaba.» LAVIER, Bertrand, «Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite» [Entretien], *op. cit.*, p. 168.

[849] HEGYI, Lóránd, «Bertrand Lavier - Irritations. Strategies des similitudes radicales», en *Bertrand Lavier*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992, p. 31.

[850] En un sentido similar Juan Luis Moraza emplea un congelador como basamento monumental en la pieza titulada *Base específica (estatua al monumento)* (Congelador, resina sintética, esmalte, 1994). Este basamento-congelador soporta la reproducción de una serie de tacones de zapatos femeninos que funcionan como figura o estatua. En este caso el paralelismo entre basamento y congelador es aún más explícito que en Lavier por su referencia semántica directa a la base y al monumento.

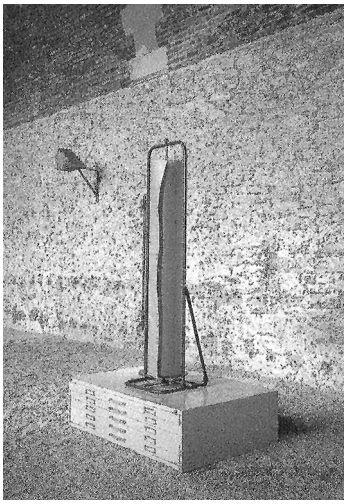
Bertrand Lavier no sólo recurre a Marcel Duchamp o a Constantin Brancusi, sino también a los escultores de los sesenta que sitúan la escultura en el lugar del basamento, al integrarlo, invirtiendo el sistema escultura/basamento y acercando el arte a la vida. Así, en las superposiciones, el objeto inferior, se considere o no como pedestal, forma parte de la escultura en su conjunto. Colocando como basamento objetos comunes como un aparador de madera ($\frac{Ideal\ Standard}{Conforama}$, 1987), una cajonera metálica ($\frac{Manutan}{Kind}$, 1987), o un archivador de oficina ($\frac{Sambre\ et\ Meuse}{Flambeau}$, 1988) estrecha la distancia entre la obra de arte y el mundo real, puesto que la escultura es un objeto real y el basamento, que enlaza la escultura con el entorno, es también un objeto real.[851] Asimismo, Lavier hace referencia a otros movimientos de la historia del arte: la escultura abstracta, el pop art, el nuevo realismo, etc. Desde César o Chamberlain, en trozos de chatarra que sitúa como estatuas, hasta una estructura típicamente minimalista, el paralelepípedo, en objetos como el frigorífico, el congelador o la caja-fuerte; junto a otras referencias más sutiles como una silla *Panton* sobre un frigorífico, que evoca la poética orgánica (de Arp o Calder)[852] en $\frac{Panton}{Faure}$ (1989) o $\frac{Panton}{Arthur\text{-}Martin}$ (1991). Con ello Lavier crea formas plásticas de elevada ambigüedad para el espectador, el cual no acierta a identificar claramente lo que está viendo: una escultura sobre un basamento, un frigorífico sobre una caja-fuerte o una escultura abstracta, moderna. La identidad de la obra queda, por tanto, indeterminada, como el mismo Lavier ha comentado en diversas ocasiones. En relación con varias esculturas que montó en el Palacio Lichtenstein en Viena, señaló:



Bertrand Lavier, $\frac{Ideal\ Standard}{Conforama}$ (1987)

> Quand on entrait dans la salle, on voyait trois «objets» qu'on assimilait tout de suite à des sculptures modernes. Ensuite, on reconnaissait par exemple une charrue sur un réfrigérateur. Et puis à nouveau, on considérait cela comme de la sculpture moderne. C'est comparable à une espèce de mouvement pendulaire qui ne s'arrêterait pas. Je pense que c'est une espèce de règle qu'on peut trouver dans un certain nombre de mes œuvres.[853]

De manera similar Reinhard Mucha emplea objetos como basamento de objetos pero, a diferencia de aquél, en superposiciones de más de dos elementos, que no descontextualiza, ya que se trata de mobiliario del mismo lugar

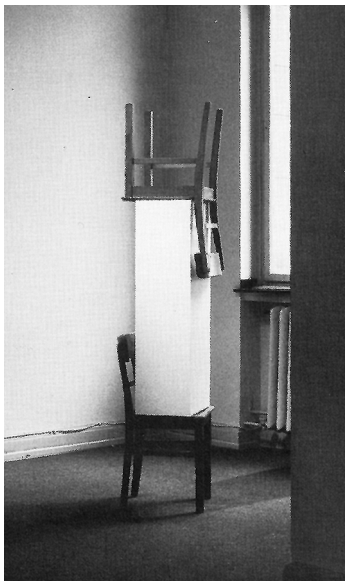


Bertrand Lavier, $\frac{Manutan}{Kind}$ (1987)

[851] Cfr. FRANCBLIN, Catherine, *op. cit.*, p. 45.

[852] Cfr. FRANCBLIN, Catherine, *op. cit.*, p. 42.

[853] «Cuando se entraba en la sala, se veían tres 'objetos' que se asimilaban en seguida a esculturas modernas. A continuación, se reconocía por ejemplo un arado sobre un frigorífico. Y después, de nuevo, se consideraba como escultura moderna. Es comparable a una especie de movimiento pendular que no se paraba nunca. Pienso que es una especie de regla que se puede encontrar en algunas de mis obras.» LAVIER, Bertrand, «Argo. Entretien avec Hans Ulrich Obrist», en *Conversations 1982-2001*, *op. cit.*, p. 133. [Publicado en *Bertrand Lavier. Argo*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1993, pp. 21-32.] Cfr. También: LAVIER, Bertrand, en AA.VV, *Bertrand Lavier*, (Gianelli, Ida; Verzotti, Giorgio, eds.) Milan, Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996, p. 90.



Reinhard Mucha, *Sin título* (1982)

expositivo, el cual una vez finalizada la exhibición vuelve a su lugar y su función habitual. Por ejemplo, en *Chicago* (1982) coloca tres mesas superpuestas, y calza una de las patas de la mesa inferior con tres libros, que confieren una imagen de elevada inestabilidad, en el que cada objeto es base del objeto que soporta y elemento soportado del inmediatamente inferior. Y en *Standard* (1982), Mucha instala una serie de sillas de plástico y sillas metálicas superpuestas en pilas. En varias piezas *Sin título* (1982, 1985) emplea el objeto silla, que en sí mismo es una base cotidiana, como basamento de un pedestal convencional (un prisma cuadrangular blanco). Éste a su vez es base de otra silla invertida, que de esta manera cierra el conjunto, pasando el pedestal de objeto soportante a objeto soportado, es decir, invierte su posición y al mismo tiempo su función convencional, quedando en el centro del conjunto. En *Eller Bahnhof*, Kunsthalle Düsseldorf (1983) un taburete eleva un prisma cuadrangular dispuesto horizontalmente, en uno de sus ángulos. El objeto taburete es el soporte y la causa de la inestabilidad del prisma geométrico, que a su vez puede ser entendido como plinto, como soporte o como objeto minimalista.

En las superposiciones, Lavier une dos objetos comunes y antagónicos que provocan un extrañamiento en el objeto, el cual se transfigura en algo distinto, en «arte». Esta técnica de extrañamiento es propia del surrealismo y fue practicada también por Duchamp, pero las superposiciones de Lavier se hallan más cerca del *objet trouvé* surrealista, aunque no presentan el componente de azar característico de éste. La superposición objetual de Lavier, como señalan J. Sureda y A. M. Guasch en relación con el *objet trouvé*: «...significa la confrontación de lo real y lo insólito, lo factible y lo absurdo.»[854] Sus ambiguas asociaciones a base de objetos de uso cotidiano y banal están cargadas de subjetividad como el célebre enunciado de Lautréamont que inspiró a muchos surrealistas: «bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección».[855] La superposición misma es, en definitiva, la que sorprende y deviene misteriosa en estas combinaciones de objetos tan cotidianos donde lo incongruente se transforma en coherente. Combinando, además, dos objetos dispares, Lavier forma uno, la escultura.



Bertrand Lavier, $\frac{Ikea}{Zanussi}$ (1986)

A pesar de lo subjetivo y lo oscuro de las posibles interpretaciones de estas obras, fundadas en la estrategia de inversión que asocia objeto sobre objeto, puede observarse una trama de equivalencia subyacente que les proporciona sentido y unidad junto a la superposición en sí. Esta equivalencia entre los dos objetos, el que funciona como basamento y el funciona

[854] SUREDA, J; GUASCH, A. M., *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987, p. 219.

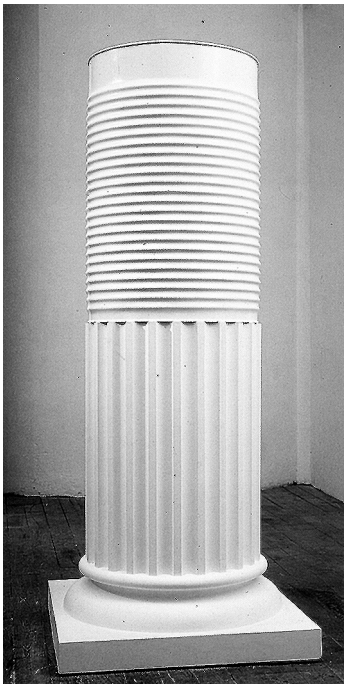
[855] COMTE DE LAUTREAMONT, *Chants de Maldoror*, Paris, 1868-1874.

como escultura, viene determinada por diferentes tipos de afinidad. En primer lugar, se puede hablar de afinidad en cuanto a la forma y color del objeto, como en los casos de $\frac{Ikea}{Zanussi}$ (1986), un armario sobre un congelador, $\frac{Prouvé}{Faure}$ (1995), una mesa del diseñador Jean Prouvé también sobre un congelador, o como en el caso de $\frac{5}{9}$ (1985), que resulta un objeto extraño en este mundo de superposiciones cotidianas. Esta obra consiste en un bidón de metal sobre un fuste de columna con basa y plinto de yeso con el que Lavier evoca la Antigüedad. La asociación visual-formal que le otorga coherencia está basada en la similitud entre las «aristas» horizontales del bidón y las aristas verticales del fuste. Ambos son, además, objetos de color blanco y se superponen en continuidad visual a causa de su tamaño, constituyendo una pieza única, donde la parte superior, el bidón-escultura, encaja sobre la parte inferior, la columna-pedestal, como un tambor de la propia columna. Todo ello provoca un juego formal y semántico al mismo tiempo.



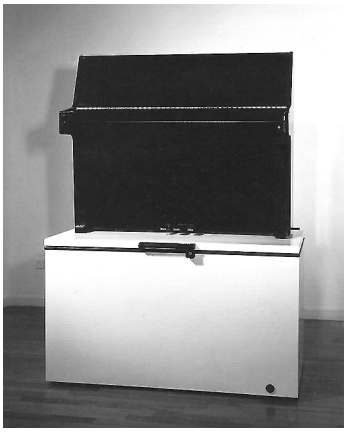
Bertrand Lavier, $\frac{Prouvé}{Faure}$ (1995)

Un segundo tipo de afinidad podría definirse como de oposición, que será funcional en muchos casos, como en $\frac{EWT}{Jewel}$ (un ventilador eléctrico sobre una caja fuerte) o $\frac{Knapp\text{-}Monarch}{Solid\text{-}Industries}$ (un radiador sobre un fichero de oficina), ambas de 1986, donde se relacionan la acumulación de información y la transmisión de calor; o como en $\frac{Young\ Chang}{Zanussi}$ de 1990 (un congelador que soporta un piano), donde uno significa alimento para el cuerpo y otro alimento para el espíritu, oposición que es resaltada incluso por el contraste de color: negro sobre blanco. Pero existe también una similitud funcional como en $\frac{Brandt}{Haffner}$ (1984), donde asocia dos objetos de conservación: una caja-fuerte y un frigorífico; y en $\frac{Ikea}{Zanussi}$ (1986) tanto el armario como el congelador aluden al almacenamiento, la protección y la conservación.



Bertrand Lavier, $\frac{5}{9}$ (1985)

El tercer tipo de asociación que da unidad a estas combinaciones es la afinidad lingüística. En unos casos está relacionada con el origen de los objetos superpuestos, como en $\frac{Ferrari}{Zanussi}$ (1992), donde asocia un ala de Ferrari y un frigorífico Zanussi en razón de la coincidencia italiana de las marcas. Como ha señalado Catherine Francblin: «Histoire d'indiquer furtivement que les formes linguistiques, elles aussi, peuvent devenir forme…»[856] En otros casos la asociación está relacionada con el significado de los objetos, como ocurre en $\frac{Tudor}{Triangle}$ (1986), una batería de automóvil sobre una caja acústica. Esta obra incorpora un magnetófono que difunde «un solo» de



Bertrand Lavier, $\frac{Young\ Chang}{Zanussi}$ (1990)

[856] «Con el objeto de indicar furtivamente que las formas lingüísticas, también, pueden convertirse en forma…» FRANCBLIN, Catherine, *op. cit.*, p. 54.



Bertrand Lavier, *Tudor / Triangle* (1986)

batería de Jack de Johnette, de este modo Lavier asocia sutilmente dos tipos opuestos de batería, la prosaica del automóvil y la poética del instrumento musical: dos objetos con el mismo significante aunque diferente significado. Finalmente, en otros casos la asociación está basada en la coincidencia de los nombres de los objetos como en *Revox / Revox* (1987) donde asocia un magnetófono y un frasco de insecticida, pero no superponiéndolos sino enfrentándolos, situando cada uno sobre su basamento de madera particular, en razón de la identidad existente entre las marcas de los dos objetos. Lo mismo podría decirse de *Calder / Calder* (1988), un móvil de Alexander Calder sobre un radiador del mismo nombre de fábrica. En ambos casos el nombre ha dado lugar a la obra. Lavier ha señalado específicamente sobre *Revox / Revox*: «Pour ce cas, le nom est ce qui tient l'œuvre. On ne peut pas mettre m'importe quoi sur n'importe quoi, selon moi, mais *Revox-Revox* s'attaque à autre chose: on peut mettre n'importe quoi à côté de n'importe quoi à condition que cela ait le même nom.»[857] Es por tanto la identidad lingüística la que le da sentido a estas obras. En consecuencia, todo este tipo de aproximaciones y asociaciones entre los objetos permite a Lavier, como ha señalado Catherine Francblin, evitar la «incongruencia surrealista».[858]

Junto a estos objetos de escala doméstica Lavier emplea objetos industriales, en muchos casos de tamaño casi monumental, que implican un alejamiento entre obra y espectador, en contraposición a la cercanía de lo privado. La superposición *Privé / Mobi* (1987), un silo para el grano sobre un garaje metálico prefabricado instalados en el Museo de Grenoble, fue posible gracias a la amplitud de los espacios expositivos. *Argens / Decaux* (1990), instalada al aire libre, consiste en una hélice sobre una cabina de aseo público. El carácter visual de estas obras se aleja de la sobriedad y pureza de las anteriores superposiciones. Casi monstruosas resultan *Xmas / Carterpillar* y *Xmas / Griffet* (1997), consistentes en guirnaldas decorativas navideñas sobre una excavadora y un camión-grúa respectivamente. En estas obras le interesaba asociar dos mundos que no tienen nada que ver entre sí, subrayando lo absurdo y extraño que es colocar guirnaldas decorativas sobre una máquina, aunque no más que sobre un abeto.[859]

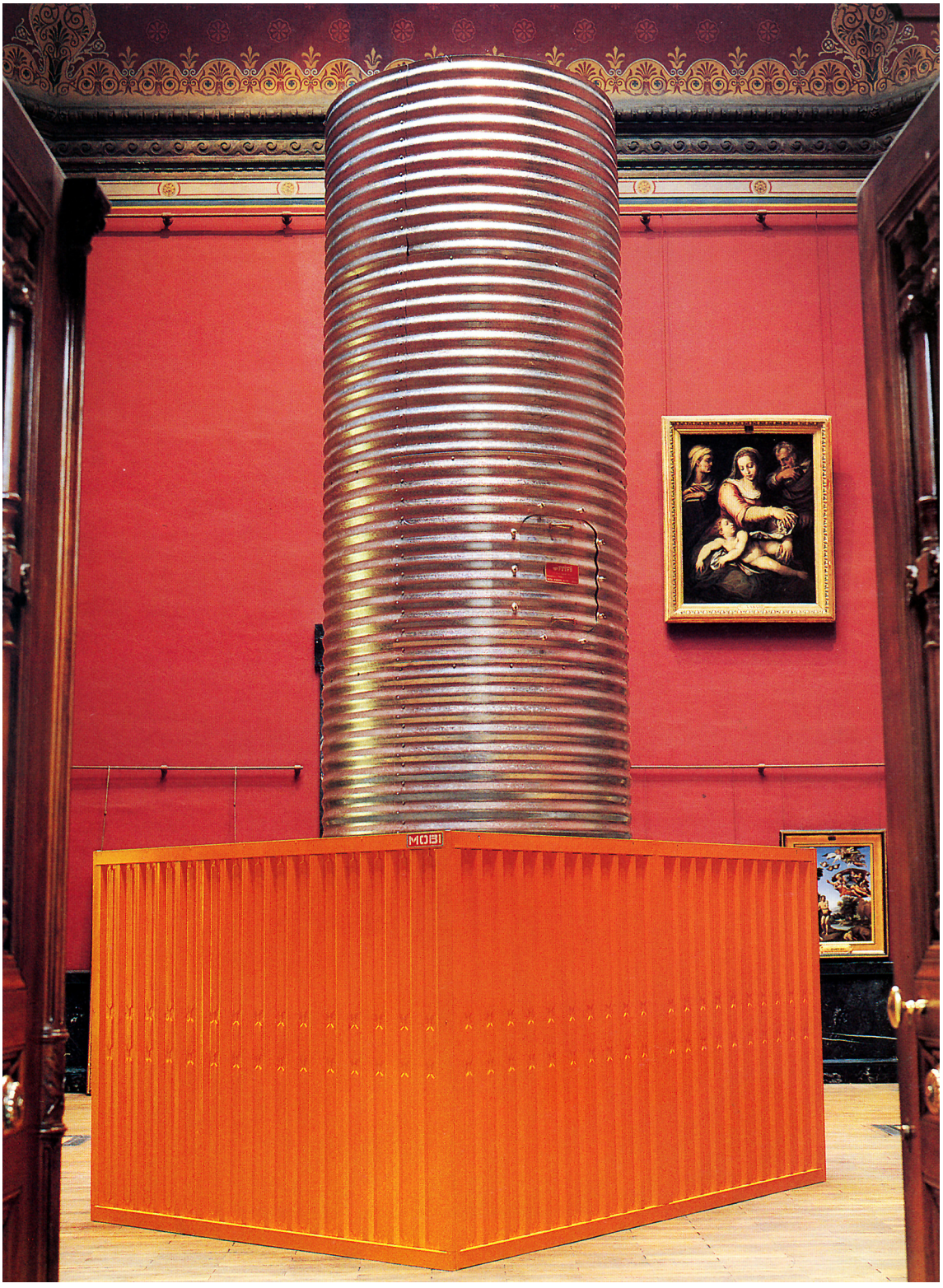


Bertrand Lavier, *Calder / Calder* (1988)

[857] «En este caso, el nombre es el que sostiene la obra. No se puede poner cualquier cosa sobre cualquier otra, en mi opinión, pero *Revox-Revox* aborda otra cuestión: se puede poner cualquier cosa al lado de cualquier otra a condición de que tenga el mismo nombre.» LAVIER, Bertrand, «L'histoire du *ready-made* n'a jamais eu lieu. Propos recueillis par Sophie Billaud, Catherine Lavannant et Gwennaëlle Salaun», en *Conversations 1982-2001*, *op. cit.*, p. 80 [Publicado en *Le Déjà-là, la création artistique*, Rennes, Centre d'histoire de l'Art contemporain, 1989, pp. 49-53].

[858] Cfr. FRANCBLIN, Catherine, *op. cit.*, p. 54. Cfr. También MARCADÉ, Bernard, *Bertrand Lavier*, Le Consortium-Musée des Beaux-arts, Dijon, Musée de peinture et de Sculpture, Grenoble, 1986-1987.

[859] Cfr. LAVIER, Bertrand, «Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite» [Entretien], FRANCBLIN, Catherine, *Bertrand Lavier*, *op. cit.*, pp. 170, 175.

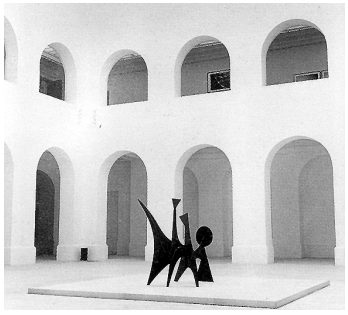


Bertrand Lavier, *Privé* / *Mobi* (1987)



Bertrand Lavier, $\frac{Ellington}{Girardon}$ (1986)

Lavier no limita su repertorio de superposiciones a las puramente tridimensionales, físicas, de carga y soporte. Por tanto, concluiremos nuestra exposición sobre los objetos superpuestos con una serie de obras que si bien a primera vista no parecen tener relación con las anteriores, no obstante, han sido concebidas como superposiciones tal como revelan los títulos de las mismas. Aunque estas piezas carecen en parte de objetualidad, podemos definirlas como superposiciones de objetos inmateriales sobre objetos materiales: es el caso de la difusión en 1986 de la *Sonata KV 331* de Mozart en una sala donde se expone un móvil de Alexander Calder en $\frac{Mozart}{Calder}$, y una canción de Duke Ellington (*In a Mellow Tone*) sobre una escultura de François Girardon, en $\frac{Ellington}{Girardon}$. En $\frac{Varèse}{Calder}$ (1985), instala una escultura de Calder en una sala donde se difunde una pieza musical de Edgard Varèse. En estas últimas obras, la superposición es triple, pues, tanto las esculturas de Calder, como la escultura de Girardon son soportadas por pedestales prismáticos típicos del museo, pintados neutramente de blanco, pero cada uno realizado con unas proporciones adecuadas para realzar el objeto que sostiene. De esta manera introduce, finalmente, el mobiliario museístico en su obra. Dos superposiciones simultáneas de carácter auditivo constituyen la obra: $\frac{Henri\ Laurens–César}{Alban\ Berg–Luciano\ Bério}$ (1989), que consiste en la instalación de una escultura de Henri Laurens (*Bailarina española,* 1915) y otra de César (*Compresión*, 1976), sobre sus respectivos basamentos prismáticos museísticos, en una sala donde se difunden al mismo tiempo dos piezas musicales de Alban Berg (*Cuatro fragmentos para clarinete y piano, Opus 5*) y Luciano Bério (*Sequenza 5*). Asimismo, desmaterializa por completo el objeto cuando emplea objetos inmateriales sobre objetos inmateriales, como $\frac{N°5}{Shalimar}$ (1987), la difusión simultánea de dos perfumes, en una sala de exposición, uno creado por Chanel y el otro por Guerlain.

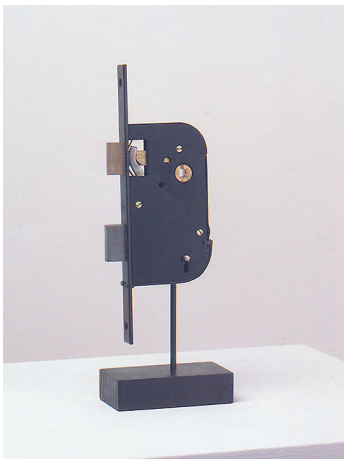


Bertrand Lavier, $\frac{Varèse}{Calder}$ (1985)

Lavier se apodera por tanto del objeto de uso común (material e inmaterial), industrial o de serie, así como del objeto artístico, incorporándolos a su obra, ya sea como basamento o como escultura; sumándose de este modo, a la corriente apropiacionista postmoderna.

III.1.4. Los objetos sobre base

A partir de 1994 Lavier emplea un tipo nuevo de procedimiento para convertir los objetos en arte, que consiste en la adición de una base a objetos corrientes: son los objetos «sobre base»[860] (*objets soclés*), expuestos en la I Bienal de Johannesburgo. Estos objetos, la mayoría de ellos desechos domésticos o industriales, son una cerradura *(J.M.B. Clasique)*, un bloque de cemento *(Doras)*, un revistero de alambre *(Teppaz)*, un cono de tráfico (*Girod*), un oso de peluche (*Teddy*), una guitarra eléctrica (*Aria Pro II*), un monopatín (*Chuck McTruck*), un bidón de leche (*C.L.B.*), la puerta de un frigorífico (*Bendix*), etc. El método que genera este tipo de obras ha sido descrito por el artista en una conversación que aparece en el catálogo de la exposición en el *Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie* (Paris, 1995): «L'installation de l'objet sur un socle est une démarche récente. Il s'agit d'objets plutôt modestes, des objets de rebut, que je confie à un socleur parisien, qui les traite avec la même attention que les objets d'art primitif qu'il a l'habitude de socler. Et donc, en fait, il s'agit de faire une greffe. C'est là où l'horticulture reprend ses droits chez moi. On greffe sur un socle un objet qui n'étant pas destiné à l'être.»[861]



Bertrand Lavier, *J.M.B. Clasique* (1994)

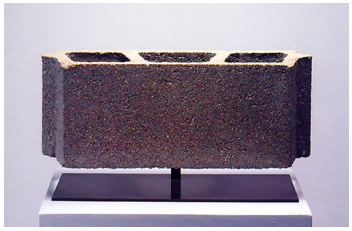
Sus bases se componen de la combinación de un elemento vertical y otro horizontal: un vástago delgado, más o menos alto, respecto a un bloque o plinto horizontal macizo en unos casos, o delgado a modo de una estrecha plataforma en otros casos, es decir, una especie de base interna cuyas características específicas de materia, color, forma o dimensiones, han sido elegidas no por el artista sino por un artesano especializado, M. Allal, que las ha fabricado con los mismos criterios estéticos con que construye las bases para sostener objetos antiguos africanos o «arte primitivo». Como señala Daniel Soutif, estas elecciones características para cada base en particular resultan de la observación de las propiedades formales del objeto: «La forma,



Bertrand Lavier, *Girod* (1994)

[860] SOUTIF, Daniel, «Lavier su base», en AA.VV, *Bertrand Lavier*, (Gianelli, Ida; Verzotti, Giorgio, eds.) Milan, Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996, p. 31.

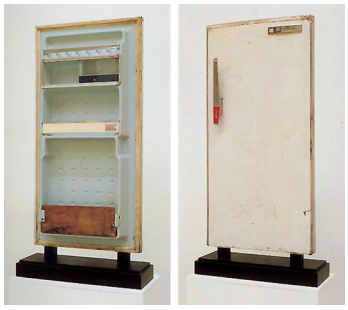
[861] «La instalación del objeto sobre un zócalo es una elección reciente. Se trata de objetos más bien modestos, objetos de desecho, que confío a un artesano parisino, que los trata con la misma atención que a los objetos de arte primitivo, para los cuales habitualmente construye los zócalos. Y por tanto, de hecho, se trata de hacer un injerto. Es ahí donde la horticultura retoma sus derechos en mi obra. Injertar sobre un zócalo un objeto que no estaba destinado a serlo.» LAVIER, Bertrand, «Entretien avec Philippe Garcia de la Rosa», en *Conversations 1982-2001*, *op. cit.*, p. 148. [Publicado en *Bertrand Lavier*, «Galerie des cinq continents», Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 19-26].



Bertrand Lavier, *Doras* (1995)



Bertrand Lavier, *Chuck McTruck* (1995)



Bertrand Lavier, *Bendix* (1994)

se vogliamo, è il contenuto della messa su base.»[862] Estas bases que son, en principio, mobiliario museístico y, por tanto, ajeno a la obra de arte que sostienen, se hallan formalmente en armonía estética con el objeto que soportan y esto es lo que confiere artisticidad a dichos objetos. Para Lavier el «*soclage*» de un objeto primitivo es un género: «C'est cette technique artisanale d'assez haut niveau –à savoir le soclage genre 'art primitif'- qui me permet de concevoir l'oeuvre, ce n'est pas l'objet qui m'invite à le faire socler.»[863]

Lavier reproduce con objetos industriales lo que los occidentales han hecho con objetos artesanales africanos, es decir, los coloca sobre una base, los convierte en «arte» y los trata como fetiches museísticos.[864] Es esta base, por tanto, el dispositivo que confiere valor artístico a estos dos tipos de objetos, sólo diferentes por la convención cultural, pero, en origen, de la misma naturaleza; o sea, objetos corrientes.

El asunto crucial que Lavier trata con estos objetos es la cuestión de la instalación de la obra. Para ello integra en la propia obra su dispositivo de exhibición: la base, que de esta manera se convierte en el concepto de la escultura, adoptando una inversión semántica que entronca con la línea conceptual de Piero Manzoni.[865] Este sistema de yuxtaponer una base ha sido interpretado como una variación de las superposiciones, donde en lugar de superponer dos objetos aparece un objeto y una base. Pero, en realidad, estas bases son tan objetos comunes como los otros objetos utilizados por Lavier como base. De ahí, que podamos considerarlos como pertenecientes al ámbito de objetos como basamento, aunque las bases aplicadas a estos objetos no son autosuficientes, como ocurre en las superposiciones, sino que adquieren sentido al formar parte de la obra como bases internas. En este caso y, a diferencia de los anteriores, como los frigoríficos o cajas-fuertes, este objeto-base desempeña la función para la que está destinado y no solamente se le asigna la capacidad de cumplirla. Lavier mismo los considera como otra forma de superposición pero los denomina «*ready-made* primitivos»[866] (con el apelativo «primitivo», Lavier hace referencia tanto al objeto como a la base, aludiendo al origen de las bases que emplea). De ahí, que dicho método haya sido interpretado asimismo como una variación del *ready-made* «asistido».[867] Pero estos objetos no

[862] «La forma, se podría decir, es el contenido de la colocación sobre base.» SOUTIF, Daniel, «Lavier su base», *op. cit.*, p. 32.

[863] «Es esta técnica artesanal de bastante alto nivel – es decir, la 'pedestalización' tipo 'arte primitivo'- la que me permite concebir la obra, no es el objeto el que me invita a hacerlo 'pedestalizar'.» LAVIER, Bertrand, «Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite» [Entretien], en FRANCBLIN, Catherine, *op. cit.*, p. 174.

[864] O en «hiper-fetiches» como ha señalado Daniel Soutif. Cfr., sobre este aspecto: SOUTIF, Daniel, «Lavier su base», en *op. cit.*, p. 37; y SOUTIF, Daniel, «Du bon et du mauvais usage de l'objet», *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité 1*, Bordeaux, capc Musée d'Art Contemporain, 1990, pp. 33-38.

[865] Cfr. capítulo II.2. de la segunda parte de esta tesis.

[866] Cfr. LAVIER, Bertrand, en AA. VV., *Bertrand Lavier*, Milan, Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996, p. 90.

[867] Cfr. SOUTIF, Daniel, «Lavier su base», *op. cit.*, p. 32.



Bertrand Lavier, *Teppaz* (1994)

son simplemente *ready-made*, pues si bien éste dependía del contexto artístico, el museo o la galería, para su transfiguración en artístico, perdiendo su autonomía como obra de arte fuera de dicho contexto, el objeto de Lavier puede funcionar con independencia del contexto del arte, precisamente a causa de ese elemento añadido, un componente formal que ha sido construido específicamente para cada objeto.

Integrando estos dispositivos de instalación, Lavier podría prescindir de basamentos exteriores museísticos, puesto que la obra se designa como arte a sí misma desde el interior, aunque de hecho no lo hace. Lavier emplea los basamentos prismáticos típicos del museo, pintados neutramente de blanco, pero cada uno realizado con unas proporciones adecuadas para realzar el objeto que sostiene. De esta manera incorpora, finalmente, el mobiliario museístico en sus obras.

En definitiva, Bertrand Lavier resuelve mediante este conjunto de estrategias de inversión fundadas en la sustitución del basamento por el objeto común, el restablecimiento de la autonomía de la obra, y, al mismo tiempo, la transfiguración del objeto en arte. Consigue así objetos artísticos con los que conmociona, con grandes dosis de ironía, el ya convulso estado del arte actual.



Taller de Didier Vermeiren (1985)

III.2. DIDIER VERMEIREN. IDENTIDAD ESCULTURA-BASAMENTO

En este capítulo veremos cómo la escultura de Didier Vermeiren (1951, Bruselas, Bélgica) plantea una segunda estrategia de inversión que consiste en la identidad escultura-basamento, y que podemos considerar como fruto de la unión de las dos vías antes comentadas, de un lado, la vía objetual y, de otro, la conceptual.

Didier Vermeiren toma como punto de partida para sus investigaciones la escultura misma y su historia,[869] aunque su relación con ésta no es meramente mimética; en unos casos se la apropia y en otros disloca sus preceptos. Con su práctica artística amplia el concepto tradicional de escultura al fijar su atención en los elementos contiguos de esta frecuentemente ignorados: el pedestal o plinto.[870] De esta manera los dota con su mirada estética de un nuevo valor artístico. Al mismo tiempo plantea los límites del objeto escultórico y de su lugar, investigando conceptos como la elevación y el anclaje de la escultura, y en líneas generales de la vertical y de la horizontal: de la vertical penetrando el espacio, de la figura monumental, y de la horizontal, del suelo y su materialización objetual. Su obra constituye pues la inversión misma de la escultura, de su historia y de sus principios.

[869] BUSINE, Laurent, «Olim statua eram», en *Didier Vermeiren: Sculptures, Photographies*, Venise, XLVIe Biennale de Venise, Pavillon Belge, 1995, s. p.
[870] CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», en *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, p. 15.

III.2.1. Los referentes

Como fusión de las dos vías de identidad señaladas, las vías objetual y conceptual, los referentes más inmediatos de la obra de Didier Vermeiren podemos encontrarlos, de un lado, en la escultura de Constantin Brancusi y del Minimalismo y, de otro lado, en la vía conceptual de Marcel Duchamp y Piero Manzoni. Aunque también la escultura de Auguste Rodin fue crucial para sus investigaciones, no sólo desde el punto de vista de sus aportaciones sobre el pedestal sino también como elemento de apropiación para la elaboración de su propia obra escultórica. Auguste Rodin constituye para Didier Vermeiren el paradigma de la historia anterior de la escultura. Representa el fin del clasicismo y el punto de partida para la nueva escultura.[871] El Occidente clásico había interrumpido la relación de la escultura con el suelo instaurada desde la prehistoria. Una época donde el basamento se caracterizaba por su ausencia, pero donde ésta indica realmente la fusión o identidad entre la escultura y el basamento.[872] En la tradición occidental dominaba la presencia del basamento como soporte de la escultura, fruto ésta de una disociación entre ambos elementos del sistema escultura/basamento. La escultura se situó en un espacio ideal y el basamento se encargó de dignificarla.[873]

Constantin Brancusi rompe con esta tradición y, a semejanza de sus ancestros prehistóricos, consigue activar diversas soluciones para la relación de la escultura con su asentamiento, subrayando de nuevo el suelo mediante la construcción de elaborados basamentos para su escultura. De Brancusi, tomará Vermeiren su inclinación por los basamentos, y sobre todo su procedimiento de construcción: la superposición de elementos que funda también su obra capital la *Columna sin fin*. Esta idea de superposición, junto a la seriación, constituirá un principio fundamental igualmente para los minimalistas, como es el caso de Donald Judd y sus series *Untitled*, consistentes en cajas colocadas en filas ascendentes sobre la pared y separadas por un espacio similar a la altura de las cajas, o colocadas en horizontal sobre el suelo.

Vermeiren como Brancusi desarrolla en su obra la estrategia de identidad entre basamento y escultura, y como éste en la línea objetual. Las piezas de ambos siempre están en relación con el suelo donde la escultura se identifica con el basamento.[874] Y

---

871 Sobre las aportaciones de Auguste Rodin, hemos tratado en la segunda parte. Cfr. Capítulo II.1.

872 Sobre esta cuestión, cfr., primera parte de esta tesis.

873 El basamento externo, como ya hemos visto con anterioridad, constituido por un material diverso al de la escultura que sostenía, de aspecto y color diferente, se convierte, no obstante, en un complemento de la escultura, la eleva para su mejor contemplación y comprensión. Como consecuencia el basamento aísla la escultura de su propio mundo, la eleva sobre la tierra y, al mismo tiempo, la ancla en ella, convirtiéndose en el eslabón que une la escultura al suelo.

874 Es el suelo el eje en torno al cual gira la problemática de la escultura y Vermeiren repara en ello: «S'il y a une chose dont on est certain, c'est où démarre la sculpture. Elle démarre au sol, après, en hauteur et sur les côtes, elle n'a pas de limites, mais au sol, c'est là qu'elle démarre, c'est le point crucial. Le lieu où se joue la sculpture, c'est au sol.» [«Si hay una cosa de la que estemos seguros, es de donde arranca la escultura. Arranca en el suelo, después, en altura y hacia los lados, no tiene límites, pero en el suelo, es allí donde arranca, es el punto crucial. El lugar donde se pone en juego la escultura, es en el suelo.»], Didier Vermeiren, en la película de Elsa Cayo, *123 Plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Tri Films, 1987; citado en CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», *op. cit.*, p. 15.

partiendo de Brancusi, Vermeiren reanuda la relación escultura-basamento. Pero si Brancusi concibe el basamento como escultura, Vermeiren va más allá y para él, el basamento es escultura y la escultura es basamento, puesto que para Brancusi el basamento es un objeto artístico, mientras que para Vermeiren es, además, un concepto artístico; y, de ahí, la fusión entre ambas líneas. Así, esta cuestión de la identidad entre escultura y basamento, que Brancusi anuncia con sus *Columnas sin fin* y sus basamentos sin estatuas, será retomada por Didier Vermeiren como temática central de su obra escultórica. Dado que sus esculturas son pedestales, la identidad entre basamento y escultura no puede ser más concluyente.

Por otra parte, la escultura de Didier Vermeiren, como la de otros escultores de la postmodernidad, presenta reminiscencias del minimalismo, dado que emplean formas mínimas con un carácter figurativo.[875] Por ejemplo, elementos como el prisma o la caja y su versión desmaterializada, la jaula, tan empleados por los minimalistas (Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Larry Bell, McCracken…) y a partir de ellos en tantas derivaciones dentro del contexto artístico, estarán también presentes en el lenguaje empleado por Vermeiren en la mayoría de sus series. Pero hay que puntualizar que su aproximación a éstos es únicamente morfológica, una semejanza puramente formal, ya que se aleja de ellos en cuanto a concepción estética e intencionalidad artística. Desde el punto de vista semántico, gran parte de la obra de Vermeiren se refiere específica y directamente al basamento, mientras que en las piezas minimalistas destaca la ausencia de significado y de referente, aunque algunas obras de Robert Morris se hayan inspirado en elementos arquitectónicos soportantes así como en pedestales o plintos.[876] El arte minimal por lo general, a excepción de la obra de Carl Andre, ha reprimido su posibilidad de funcionar como basamento, lo que Jean-Pierre Criqui, ha definido como: «…celui [refoulement] de son potentiel utilitaire, de ce que l'on pourrait nommer son *devenir-socle*.»[877]

Esta función de basamento en potencia se transfiere a obras como las de Willi Kopf, Mimmo Zöbering o Jan Vercruysse,[878] como herederos de la tradición minimalista. Y en ellos se observa lo que José Luis Brea, ha denominado un procedimiento alegórico de suspensión de la enunciación, que se produce paralelamente al predominio del basamento sobre la figura: «…la ocupación del lugar del pedestal es evidente (y, por tanto, la suspensión de la enunciación directa, o su sustitución por la del lugar-virtual en el que ésta acontece)».[879] Esta preeminencia del basamento denota implícitamente la más general del objeto sobre el sujeto y, en consecuencia, confirma la inversión que venimos defendiendo, según la cual la base sustituye a la escultura y el objeto al sujeto.

Pero es con la obra de Didier Vermeiren con la que reaparece explícitamente, como estrategia de inversión, el basamento idéntico a la escultura en su línea objetual y conceptual dado que el basamento es asimismo la idea que rige el desarrollo de la obra. Y, en este sentido, semeja los planteamientos conceptuales de la línea emprendida por Piero Manzoni. Pero además, las piezas escultóricas de Vermeiren como los objetos

---

875 Sobre estas derivaciones del minimal de carácter figurativo hemos tratado en II.3.

876 Cfr. Capítulo II.3.

877 «…la [inhibición] de su potencial utilitario, de lo que se podría llamar su *devenir-pedestal*» CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», en *Didier Vermeiren*, Bignan, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, 1991 (3 septembre - 3 novembre 1991), p. 9.

878 Sobre éstos, Cfr. Capítulo II.3.

879 BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, «Colección Metrópolis», 1991, pp. 60-61.

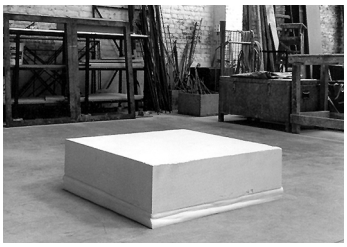
ready-mades de Marcel Duchamp pueden interpretarse como una tautología A = A, en cuanto la pieza en cuestión, en su ser basamento es idéntico a su ser escultura.[880]

A continuación analizaremos los diferentes grupos de obras o series que podemos distinguir en la producción escultórica de Didier Vermeiren, pero antes debemos señalar que hemos observado dos ejes conceptuales en su trayectoria artística. Éstos no son divergentes sino que el primero conduce directamente al segundo, aunque se dan de manera simultánea. Así, Didier Vermeiren inicia su trayectoria cuestionando un principio fundamental del sistema escultura/basamento: la disociación basamento/figura (o estatua) del Clasicismo frente a la unidad-fusión conceptual de la Modernidad. Ello dará lugar a una dislocación espacial donde la escultura se sitúa en el lugar del basamento y el basamento en el lugar de la escultura simultáneamente, para configurar piezas que constan de dos elementos superpuestos: uno inferior (el basamento) y otro superior (la figura). Pero esta vía así propuesta le conduce a la identidad escultura-basamento cuando convierte el basamento en escultura y la escultura en basamento en piezas autónomas. Nuestro discurso, no obstante, no seguirá esta línea argumental dado que las piezas superpuestas no se explican por sí solas prescindiendo de las autónomas, y viceversa. Por ello, comentaremos unas y otras alternativamente, según convenga, para una mayor claridad expositiva.

[880] La teoría de la identidad enuncia: «*x* = *y*, sólo si *x* goza de todas las propiedades de que goza *y*, e *y* goza de todas las propiedades de que goza *x*» [Ley de Leibniz], MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 48.

III.2.2. Basamentos blandos

Didier Vermeiren realiza una serie de esculturas que consisten en planchas de hierro u otros materiales pesados (piedra, yeso, plomo) situados sobre bloques de espuma de poliuretano. Son por ejemplo, *Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm*, 1986, (yeso, poliuretano) o *Untitled*, 1977 (20 × 80 × 80 cm, hierro y poliuretano) que consiste en un plinto cuadrado de hierro sobre una plancha de poliuretano aplastada con su peso.



Didier Vermeiren, *Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm* (1986)

Pese a la simplicidad formal de estas piezas, su semántica es al contrario variada y compleja. En primer lugar, destaca la materia misma como configuración objetual y nos recuerda las acumulaciones de objetos de Joseph Beuys denominadas *Fonds* o las de Tony Cragg. Así, los *Fond IV/4* (1979), o *Fond VII/2* (1967, 1984) están constituidas por láminas de fieltro que soportan planchas y piezas de cobre; y las acumulaciones de Tony Cragg, por ejemplo, *Stack* (1981) (190 × 150 × 150 cm) consisten en superposiciones de objetos como fragmentos de madera, cartón, piedras, escombros... que desarrolladas en altura adquieren configuraciones prismáticas.



Didier Vermeiren, *Untitled* (1977)

En segundo lugar, hemos de señalar un contenido evidente sobre el peso y la deformación ligado a la cuestión de la gravedad, a la que todos los cuerpos están sometidos y que Vermeiren subraya en estas obras. Para reafirmar esta idea, en una filmación de estas esculturas introduce como complemento una voz que cita extractos de *Movimiento y Gravedad* de Leonardo da Vinci: «La gravité vient du fait qu'un élément est situé en un autre. Elle se meut vers son centre, vers la ligne la plus brève, non de son propre gré ni parce que son centre l'attire, mais parce que le milieu où elle se trouve ne peut lui résister. [...] Tout corps lourd va du côté où il pèse le plus».[881] Estas planchas posadas sobre espuma de poliuretano, nos remiten a las investigaciones de Richard Serra sobre la gravedad. Serra realiza como Vermeiren superposiciones de elementos: los apilamientos, donde el contacto, el peso y el apoyo son los



Tony Cragg, *Stack* (1981)

[881] «La gravedad proviene del hecho de que un elemento está situado sobre otro. Se dirige hacia su centro, hacia la línea más breve, no por su propia voluntad ni porque su centro la atrae, sino porque el medio en el que se encuentra no puede resistirse a ella […] Todo cuerpo pesado cae del lado en que pesa más», DA VINCI, Leonardo, citado en HOFSTADT, Alain vander, «Le 'Sculpter'», *Alibis*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984, p. 106.

temas fundamentales; pero a diferencia de las obras de Vermeiren éstos se caracterizan por su precariedad. Es el caso, por ejemplo, de la obra *Corner Prop* (1968), donde una barra cilíndrica inclinada sostiene o apuntala un cubo situado en una esquina.

Por último, estas obras, donde el basamento de espuma es aplastado por el peso de su figura, proporcionan nociones de protección similares a las que podrían darse para preservar una pieza escultórica sobre una superficie blanda, es decir, que refuerzan la función de protección del basamento. Con esta base blanda Vermeiren subraya, además, la importancia del suelo, convertida en metáfora del mismo o de su superficie de contacto, aprisionada por el peso de la escultura.

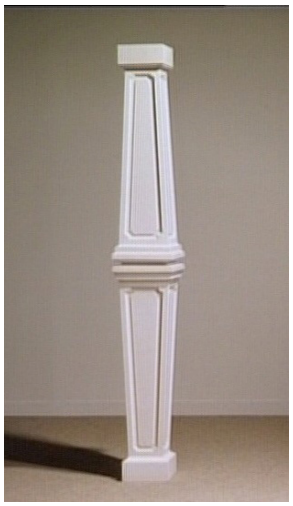
III.2.3. Basamentos duplicados: piezas reflectantes

Dentro de esta serie de piezas que hemos denominado como basamentos duplicados podemos distinguir varios grupos que presentan características similares. En estas obras, Vermeiren emplea una serie de elementos pares, elementos de geometría pura como son cilindros, prismas, y sus homónimos objetuales: fragmentos de columna, pedestales y en general basamentos de índole diversa, que extrae del contexto artístico o museístico para apropiarse de ellos. Este tipo de piezas serán expuestas a partir de 1980 y no constituyen una serie autónoma y cerrada.

En este apartado veremos aquellas obras que consisten en dos elementos idénticos donde el superior se encuentra invertido. En este sentido son definidas por Vermeiren: «Une sculpture de socle est constituée de deux parties, de deux socles identiques -même forme, mêmes dimensions, même matériau- dont l'un est posé sur l'autre, la tête en bas».[882] Con esta disposición a modo de imagen especular Vermeiren aplica una dislocación espacial a elementos formalmente idénticos y que de esta manera adquieren funciones diferentes, soporte uno (el basamento) y carga el otro (la escultura). Esta diferenciación entre las dos partes, a pesar de su identidad, es consecuencia de la visión clásica de la escultura que otorgaba primacía a lo soportado, a la estatua, frente a su soporte. Duplicando, elevando e invirtiendo un elemento sobre otro Vermeiren plantea una identidad ontológica que destruye el orden de las cosas, de las jerarquías, como también hacía Bertrand Lavier con las superposiciones de sus objetos cotidianos. Vermeiren asigna un contenido nuevo al pedestal, lo transfigura en estatua y nos hace así recapacitar sobre el concepto mismo de lo escultórico, dado que pierde por ello su rasgo distintivo de soporte.

Desde el punto de vista sintáctico, esta inversión de la pieza superior sobre sí misma constituye una dislocación espacial y funcional del sistema escultura/basamento. Esto unido a la inversión global entre estatua y basamento, es decir, la colocación de la estatua en el lugar del basamento y el basamento en el lugar de la estatua, revela una alteración conceptual en la relación clásica escultura-basamento. Una modalidad de inversión que desembocará en la identidad entre ambos objetos: A = A, es decir, se trata de una tautología cuya formulación visual es A/A. En cierto sentido es similar a la formulación de Bertrand Lavier en las superposiciones, y que aparece expresada en los títulos de las obras, pues aunque los objetos que superpone son diferentes, pertenecen a la misma categoría de objeto, es decir, a la de objeto cotidiano. Como ha señalado Alain vander Hofstadt, respecto a estas piezas reflectantes: «Le mérite de ce dispositif, c'est qu'il accomplit l'union du socle et de la

[882] «Una escultura de zócalo está constituida por dos partes, de dos zócalos idénticos –la misma forma, las mismas dimensiones, el mismo material- de los cuales uno reposa sobre el otro, la cabeza hacia abajo». Definición aparecida en la publicación: *Artist Space*, New York, 1984; citado en HOFSTADT, Alain vander, *ibidem*.


Didier Vermeiren, *Sculpture 1982*


Didier Vermeiren, *Sculpture* (1980)


Didier Vermeiren, *Sculpture* (1982)

sculpture.»[883] Una unión, sin embargo, que aún no es fusión puesto que los dos elementos que las constituyen permanecen como piezas independientes. La unión será real cuando se convierte en identificación en las piezas autónomas donde no existe la superposición, como veremos más tarde.[884]

Todas las piezas de este tipo presentan dos características comunes, la verticalidad y la simetría. La primera es fruto de la tipología de basamento utilizada y de su disposición, mientras que la simetría es consustancial al proceso conceptual escultórico. Pero, esta cualidad vertical muestra la imposibilidad de un desarrollo ilimitado, a la manera de Brancusi y su columna sin fin, pues lo que se nos ofrece a la visión es un objeto y su reflejo especular objetivado, en ocasiones marcando la transición de uno a otro mediante fracturas consistentes en franjas de espacio vacío o en planos materiales intermedios. En su totalidad es, por tanto, un objeto terminado, finito y la superposición cerrada: «…la sculpture de socle achève toute verticalité par son 'effet-miroir'.»[885]

La pieza en yeso de 1980 titulada *Sculpture* (Musée Gand), nos remite al Hermes y estípites decorados, con su conformación tronco-piramidal estrechándose hacia abajo. La parte superior figurativa se ha convertido en la imagen invertida del soporte-Hermes, el reflejo especular de sí mismo, es decir, que el sujeto sobre un basamento es transfigurado en objeto. Otras piezas similares donde emplea elementos de soporte son *Sculpture 1980* (1980, yeso, 225 × 60 × 60 cm.) que consta de dos componentes arquitectónicos de forma triangular (o estípites) idénticos, el superior invertido sobre el inferior, con molduras y decoración de angelotes; o el conjunto de tres piezas exhibidas en la Galeria M. Szwajcer (Anvers), bajo la denominación común de *Sculptures* de 1982, realizadas en mármol y yeso. En dos de ellas los elementos componentes son pedestales y la tercera semeja más bien un fragmento de columna con un plinto estrecho, surcada por aristas y que se estrecha hacia la parte superior, en realidad hacia el centro de la obra, puesto que como las piezas anteriores es duplicada e invertida. La creación de estas obras es simultánea a la de otras series que expondrá de manera conjunta como ocurrió en 1985 en la Galería Sparta-Pascale Petit (Chagny), donde instala entre otras un pedestal con otro idéntico e invertido encima.

Imágenes simétricas al estilo de estas piezas invertidas de Didier Vermeiren realiza también Reinhard Mucha en varias piezas *Sin título* (1982, 1985), donde el objeto silla funciona como soporte de un basamento convencional (un paralelepípedo

[883] «El mérito de este dispositivo es que efectúa la unión del zócalo y de la escultura.» HOFSTADT, Alain vander, «Le 'Sculpter'», *op. cit.*, p. 108.

[884] Son, por ejemplo, las obras: *Bronce, 1983, zócalo del Museo Rodin, que soporta el San Juan Bautista, bronce 1878* o *Bronce, 1983, zócalo del Museo Rodin, que soporta el hombre que camina, bronce 1887*.

[885] «…la escultura de zócalo remata toda verticalidad por su 'efecto-espejo'.» HOFSTADT, Alain vander, *ibidem*.

blanco) que a su vez es basamento de otra silla invertida, que de esta manera cierra el conjunto. Con ello crea una doble inversión, por un lado, la del prisma-pedestal que resulta elevado sobre la silla como si ésta fuera su basamento, y por otro lado, la silla superior es invertida al ser situada como coronamiento escultórico del prisma. La imagen que Mucha construye es, además, simétrica o especular en sí misma, al tomar el basamento como eje de simetría.

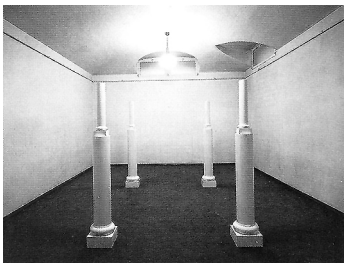
Estas piezas reflectantes pueden considerarse, además, imágenes especulares reales. Vermeiren no incluye un espejo en sí como objeto sino la representación de su reflejo como objeto real, todo ello, por tanto es fruto del puro ilusionismo. En este sentido podemos mencionar una serie de obras de Jose Pedro Croft en las cuales recompone imágenes de objetos combinando fragmentos de objetos y espejos, como los situados sobre sillas las cuales se convierten, además, en sus basamentos (El espejo duplica y reconstruye un objeto nuevo). Vermeiren también restituye una imagen completa en sus piezas fragmentadas de pedestales y columnas aunque sin recurrir a las imágenes reflectantes reproducidas por el espejo. En *Sculpture, 1982*, emplea dos fragmentos de columna idénticos, cada uno consta de basa con plinto octogonal, moldura convexa y fuste. La parte superior se halla invertida componiendo una nueva imagen de columna cuyo capitel es idéntico a su basa. Este tipo de fragmentación nos remite a la obra *Esprit de Géométrie, Esprit de Finesse* (1984) de Luciano Fabro, una columna clásica fragmentada cuyos acanalamientos aparecen rotados o desplazados y, en consecuencia, la columna se percibe como basamento y figura o elemento de soporte y soportado.

Estas imágenes especulares reales se relacionan asimismo con la escultura de Constantin Brancusi. Éste necesitaba de un elemento intermedio, ya fuera un bloque prismático o cilíndrico (el tablero de las mesas-pedestal de Scott Burton o el entablamento de las cariátides de Eric Shanes),[886] o un disco pulido, para separar y unir al mismo tiempo lo situado en la parte superior con lo situado en la parte inferior. Brancusi definía así una relación si bien no simétrica en el plano formal, sí en el conceptual, puesto que señala, limitando, dos realidades «equivalentes» del conjunto escultórico: basamento y estatua. Como señalaba Scott Burton en relación con Brancusi: «Usually, part of the function of the blocks is to make an equivalence between what is above and what is below.»[887] En cambio, Vermeiren suprime el elemento intermediario dado que el basamento y la escultura son idénticos en estas piezas.

Otro artista que puede relacionarse con Vermeiren en este aspecto es Giulio Paolini cuando utiliza el espejo o el acero inoxidable pulido como basamento. Tal es el caso de *Caleidoscopio* (1976) donde dos fragmentos de columna con basa se sitúan cada uno de ellos sobre una base reflectante. Mediante esta base la imagen de la columna se completa, en un caso cerrándola en los dos extremos mediante la basa, en el otro la columna permanece abierta encontrándose objeto real e imagen reflejada unidos por sus basas. Como las piezas de Vermeiren consistentes en fragmentos de columna o de pedestal, objeto e imagen se superponen invertidamente, unos sobre otros de manera

886 Cfr. SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *Apollo,* 136, August 1992, pp 106-11; y BURTON, Scott, «My Brancusi», *Art in America*, vol. 78, 1990, pp. 148-159.

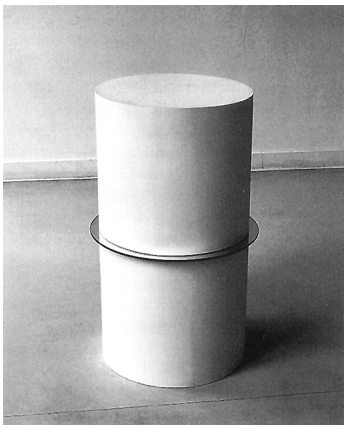
887 «Normalmente, una de las funciones de los bloques es hacer una equivalencia entre lo que está arriba y lo que está debajo.» BURTON, Scott, «My Brancusi», *op. cit.*, p. 158.



Giulio Paolini, *Early Dinastic* (1971)



Didier Vermeiren, *Sin título,* Atelier, Bruxelles (1986)



Didier Vermeiren, *Sculpture 1984*, (yeso, espejo, 86 cm, Ø 51 cm)

simétrica.[888] Pero, en relación con la obra de éste, destaca sobre todo *Early Dinastic* (1971), donde un basamento-columna sostiene una réplica de sí misma de menor tamaño. Esta reducción de la figura soportada implica la transfiguración del basamento (la columna) en un objeto de contemplación museística sobre su soporte privado, que redundantemente no es otro que él mismo. De esta manera la columna se auto-glorifica y auto-legitima como escultura.

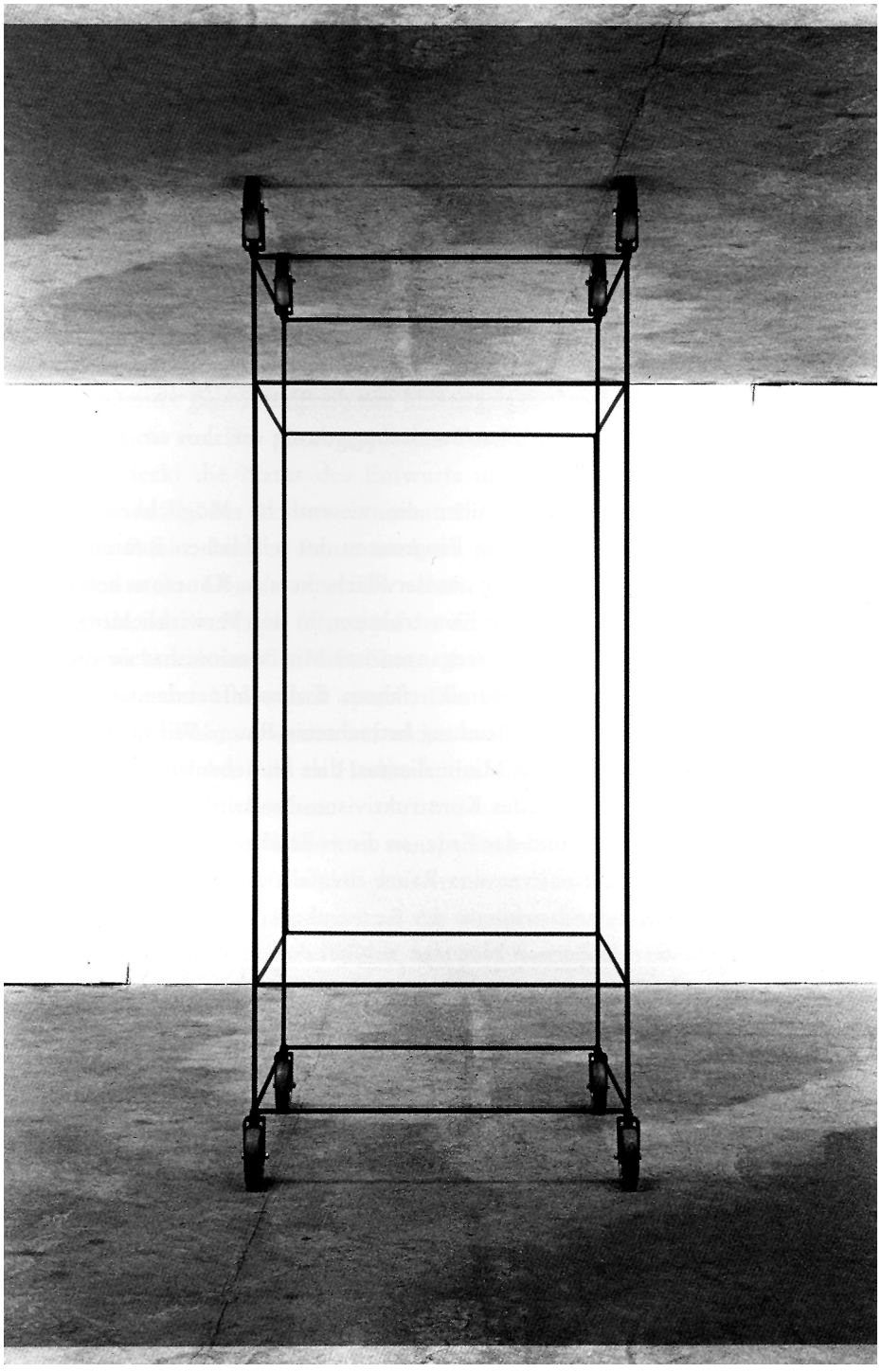
Dentro de esta misma serie en la cual Vermeiren superpone dos piezas idénticas, podemos señalar la existencia de un subgrupo de obras compuestas por elementos geométricos, es decir, específicamente no objetuales, como son cilindros o prismas, y donde la separación entre ambas partes queda subrayada mediante un elemento intermediario, que consiste en una muesca o fractura, en unos casos, y mediante una plancha circular o un elemento similar, en otros. De un lado, tenemos varias obras sin título (1984, 1986, 1995), formalmente similares, a excepción del color y el tratamiento textural de sus superficies. Están compuestas por dos cilindros idénticos, superpuestos y unidos por un cojinete de bolas que permite una rotación de la parte superior sobre la inferior, y que provoca una inmediata atracción hacia la zona central al definir una fractura en dicha unión.[889] Ese hueco creado en la escultura resalta la simetría o dualidad (A/A) de esta especie de columna. En este sentido parece, por tanto, retomar la disposición en superposición desarrollada por Brancusi: basamento y figura. En ambos casos tenemos pues, una obra dividida en dos partes, asimétricas en Brancusi, simétricas en Vermeiren.

De otro lado, tenemos otra serie de piezas en las que Vermeiren emplea un disco plano como elemento intermediario y de fractura, como en *Sculpture 1984*, (yeso, espejo, 86 cm, Ø 51 cm) o como en otra pieza sin título de 1985 (alt. 100 cm, Ø 135 cm, loza de barro y acero inoxidable). La primera consiste en dos cilindros de yeso blanco unidos por un espejo circular, y la segunda consiste en dos bloques de barro con las aristas romas separados simétricamente por un disco de acero. En la primera la unión se realiza mediante un espejo de un diámetro algo mayor que la pieza cilíndrica, lo suficiente para que podamos observar la continuidad que la imagen reflejada construye del cilindro superior, haciendo desaparecer el inferior. El espejo produce, además, una ambigüedad visual que nos permite ver el espejo como una placa de cristal transparente,[890] de manera que la imagen del cilindro

[888] Giulio Paolini empleará también como Vermeiren los pedestales prismáticos característicos del museo pero no los deja vacíos, sino que sostienen réplicas de estatuas clásicas como en *Mímesis* (1976) o en *Las Tres Gracias* (1978). Cfr. capítulo II.3.

[889] ASSENMAKER, Michel, «Didier Vermeiren», en *Christa Dichgans, Lili Dujourie, Marlene Dumas,...* Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1985 (Abstract de «La Sculpture», en *Didier Vermeiren* catálogo publicado por Au Fond de la Cour à Droite, Chagny, 1985), p. 90.

[890] Michel Assenmaker ha señalado sobre esta imagen reflejada: «This reflection of the sculpture on itself, this self-reflection, reveals the impossibility of creating a double, an impossibility which has haunted sculpture in its most accomplished form: the figure.» [«Esta reflexión de la escultura en sí misma, esta auto-reflexión, revela la imposibilidad de crear un doble, una imposibilidad que ha estado presente en la escultura en su forma más lograda: *la figura*.»], ASSENMAKER, Michel, *ibidem*.



Didier Vermeiren, *Double exposition* (1990

superior continúa en la del inferior. En ambos casos, una vez más, podemos establecer un paralelismo con la disposición de las bases de Constantin Brancusi que consisten en discos pulidos reflectantes, como en *El recién nacido II* (1923-25) o *El comienzo del mundo* (1924).

Por último, Vermeiren desarrolla este tipo de imagen especular no sólo en sus piezas escultóricas sino también en algunos de sus trabajos fotográficos en los que aplica una inversión de la figura sobre sí misma. En *Double exposition* (1990), esta inversión conlleva paralelamente la del plano del suelo y, en consecuencia, la dislocación del espacio real. Vermeiren dice de esta obra que presenta: «…une sculpture qui n'existe pas dans un lieu qui n'existe pas».[891] En el proceso de positivado de la fotografía, el negativo es expuesto dos veces en un mismo papel, pero la segunda vez, con la imagen invertida. La escultura se encuentra simultáneamente debajo y encima del plano del suelo, ya que éste la limita tanto por arriba como por abajo. El artista conforma así un objeto irreal que se encuentra sin entorno definido ya que el espacio es asimismo destruido: «La double exposition libère un champ sans haut ni bas, sans avant et sans arrière, et donc sans orientation spatiale possible.»,[892] en definitiva, un lugar irreal que permite la libre disposición de las esculturas sobre el plano o la imagen fotográfica.

Esta serie de piezas reflectantes o basamentos duplicados está relacionada con el resto de sus obras consistentes en dos piezas superpuestas, ya sea el caso del pedestal específico con otro idéntico encima o el caso del pedestal y su molde encima. No obstante, abordaremos en primer lugar el estudio de una serie de piezas autónomas que al ser cronológicamente anteriores conducirán a la formalización de aquéllas.

[891] «…una escultura que no existe en un lugar que no existe», VERMEIREN, Didier, citado en *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, p. 74.

[892] «La doble exposición libera un campo sin arriba ni abajo, sin delante y sin detrás, y por lo tanto, sin orientación espacial posible.» DURAN, Simon, «La libération de 1'extérioté. La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren», en *Didier Vermeiren*, *ibidem*.

III.2.4. Basamentos-escultura autónomos: copias de pedestal

En este grupo de obras Vermeiren aplica una doble inversión en el sistema escultura/basamento que conduce a la identidad de ambos términos. De un lado, una inversión funcional (o morfosintáctica), pues si la función tradicional del basamento, era la de presentar la escultura, esta función es asumida ahora por la escultura que presenta al basamento, es decir, que se presenta a sí misma en cuanto es escultura y basamento. Pero además, la escultura que designa dicho basamento pone en escena al basamento mismo. Por otro lado, una inversión espacial o posicional, puesto que la escultura o estatua tradicional, antes elevada sobre un basamento, se sitúa al nivel del suelo, del basamento, al mismo tiempo que se identifica con él.

Para alcanzar la consecución de la identidad basamento-escultura, Vermeiren configura una serie de obras consistentes en copias de pedestales que han sido utilizados como basamento de otras obras escultóricas. Se trata de representaciones de pedestales y no reproducciones mediante calcos o moldes directos sobre la pieza a replicar. Vermeiren utiliza como referente los pedestales de distintos museos, como los de Rodin en París y Meudon, o el museo de Canova. Es significativo que haya sido Rodin el principal escultor sobre el que Vermeiren trabaja, ya que fue éste el que advirtió la necesidad de prescindir del pedestal monumental en *Los burgueses de Calais*.[893] Si Rodin invirtió la estatua para situar la escultura en el lugar del basamento, Vermeiren la identificará con el basamento mismo.

A primera vista estas piezas conducirían a la constatación de la ausencia de estatua o figura dado que se configuran como basamentos vacíos. En este sentido Michel Gauthier señala que:

> Si le propos central manifesté par les 'répliques' de Vermeiren consiste à avérer le statut sculptural du socle, il ne faut pas pour autant négliger le fait que *ces 'répliques'*, lorsqu'elles ne portent rien, *apparaissent* certes comme des sculptures, mais également *comme des socles que surplombe une absence de sculpture*.[894]

Pero son piezas que se refieren a esculturas ajenas, cuyos títulos denotan, mediante la apropiación semántica, la presencia implícita de otra estatua físicamente ausente, es decir, señala la ausencia de la estatua, y pareja a ella la del sujeto. En consecuencia, la estatua referencial se encuentra ausente pero al mismo tiempo presente a través del título y del material.

---

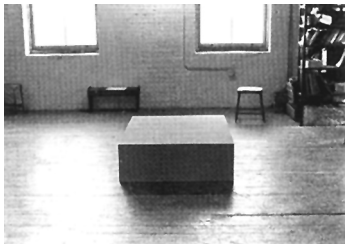
[893] Sobre Auguste Rodin y el monumento *Los Burgueses de Calais*, cfr. el capítulo II.1.

[894] «Si el propósito central manifestado por las 'réplicas' de Vermeiren consiste en revelar el estatuto escultórico del zócalo, no hay que dejar de lado el hecho de que *estas 'réplicas'*, cuando no sostienen nada, *aparecen* en verdad como esculturas, pero también *como zócalos que sostienen una ausencia de escultura*.» GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, Nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 127-128.

En relación con estos pedestales vacíos de Vermeiren, que sostienen estatuas ausentes, podemos mencionar las *bases mágicas* de Manzoni que vacías se contemplan como escultura aunque han sido creadas para sostener individuos reales que habitualmente también se hayan ausentes, y que transfiguran en «obras de arte» cuando se realiza, en efecto, la acción de ser soportados por dichas bases. También Jannis Kounellis, entre otros, construye basamentos-esculturas ortogonales de metal para esculturas vivas temporalmente ausentes (*Sin Título*, 1970).[895]

En este sentido la obra de Didier Vermeiren se relaciona con algunas piezas de Rachel Whiteread y Bruce Nauman, puesto que tanto en unos como en otro, podemos constatar la presencia de lo ausente; aunque en el caso de Whiteread o Nauman se trata de la objetivación (la presencia) del vacío (lo ausente), y por tanto el proceso es el inverso. Esta dialéctica ausencia-presencia se manifiesta en toda la obra de Vermeiren mediante la ausencia de la figura (estatua) y la presencia del basamento, lo que denota una situación de dominio del objeto frente al sujeto.

A este amplio grupo de obras pertenecen varios subgrupos. El primero de ellos está constituido por una serie de piezas realizadas en EE.UU., que reproducen pedestales de esculturas exhibidas en diversos lugares en este país. La obra titulada *Sculpture in wood (painted) 36 × 108 × 144,5 cm on view 351 Jay Street (4th floor), Brooklyn, New York* (1978) constituye el inicio de la serie.[896] Ante esta pieza denominada «Escultura en madera» podemos contemplar en el taller de Vermeiren en Brooklyn, un paralelepípedo bajo horizontal situado en el suelo. Paralelamente el artista envía invitaciones en forma de postales donde aparece junto a esta obra, otra titulada: *Volume in wood (painted) 36 × 108 × 144,5 cm on view 11 West 53rd Street (room 11, 3rd floor), New York* (1978), convocando al público a la contemplación de ambas. El título de cada una de estas obras es una especie de ficha descriptiva como las que pueden verse habitualmente en los museos y exposiciones de arte: el nombre de la obra, el material, las dimensiones, pero además, incluye el lugar donde la escultura se expone.[897] Esta segunda obra, citada como «Volumen en madera» hace referencia al pedestal que sostiene el *Saint Jean-Baptiste Prêchant* [*San Juan Bautista predicando*] de Auguste



Didier Vermeiren, *Painted wood 1978, base in the Museum of Modern Art, New York, supporting St. John the Baptist Preaching by Auguste Rodin, bronze 1878*

895 Cfr. capítulo II.3. y II.1.

896 Esta obra ha sido destruida y reconstruida dos veces, en 1984, y después en 1987, con el título *Painted wood 1978, base in the Museum of Modern Art, New York, supporting St. John the Baptist Preaching by Auguste Rodin, bronze 1878*. Cfr. GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *op. cit.*, p. 128, nota 1. Las reconstrucciones posteriores rememoran tanto al San Juan Bautista de Rodin como al plinto construido en 1978. Según Dominic van den Boogerd la obra llevaba el título *Painted wood 1978, remade 1984, Base in the Museum of Modern Art, New York, supporting Saint John the Baptist Preaching by Auguste Rodin, bronze 1878*, y así: «Time and again, we are confronted with a new work that keeps the memory of previous works alive.» [«Una y otra vez, nos encontramos con una nueva obra que mantiene viva la memoria de obras anteriores.»], BOOGERD, Dominic van den, «On Rodin, Memory, and the Sculpture of Didier Vermeiren», en *Nieuwe Beelden / New Sculptures*, Open Air Museum of Sculpture, Middelheim, Antwerpen /Anvers, 1993, p. 89.

897 Cfr. BOOGERD, Dominic van den, «On Rodin, Memory, and the Sculpture of Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 87.

Rodin que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Este pedestal es un paralelepípedo horizontal idéntico al de la obra anterior, el cual a su vez consistía en una representación «hiperrealista» de ese mismo pedestal: «Anyone who took the trouble of accepting Vermeiren's invitation and visiting both his workshop and the museum, was brought face to face, in two different places in town, with two objects that are the image of each other.»[898] La identidad entre ambas piezas es total incluido el material del que están hechas: madera pintada de gris. Vermeiren designa estos plintos como esculturas, mediante un mecanismo de apropiación: el plinto de *San Juan Bautista* en el MOMA, fue declarado parte de la exposición de Vermeiren en 1978. Y así, a la manera del *ready-made* duchampiano, eleva a la categoría de objeto de arte lo que hasta el momento no era más que un objeto de mobiliario museístico, y por tanto, un volumen físicamente independiente, ajeno a la propia estatua que sostiene, de diferente material, anónimo, y a menudo sin relación ninguna con la voluntad o intencionalidad del autor para exponer su obra. El artista parece así cuestionar la funcionalidad del plinto del museo pues al señalarlo como escultura lo enfrenta a la base interna que mantiene erguida la estatua y que sí constituye parte de la obra.[899] Vermeiren define estas piezas como un basamento y una escultura, al mismo tiempo.

Un segundo subgrupo está constituido por aquellas copias o réplicas de un pedestal realizado en el material de la estatua que sostiene. El material (yeso, bronce, mármol o gres) de este basamento-escultura de Vermeiren ya no es el mismo que el del pedestal de referencia, aunque sí su forma y dimensiones.

El proceso de creación de este tipo de obras consiste, en primer lugar, en la elección del plinto o del pedestal de alguna escultura de un museo. Esta elección no sólo del basamento sino también la de la figura que soporta es de gran importancia para Vermeiren, que, cómo el mismo ha señalado, no determina al azar: «C'est vrai que quand je fais une sculpture qui renvoie à une autre sculpture, je ne choisis pas n'importe quelle sculpture, c'est sûr. Je me positionne par rapport aux sculptures qui ont été faites avant moi par d'autres, et je suis fait par ces sculptures aussi.»[900] Una vez elegido el modelo-pedestal, se mide y se reproduce fielmente en el material de la estatua que soporta. Así, lo que habitualmente es construido mediante reproducción mecánica, es decir, el mobiliario museístico se transforma en figura mediante su representación mimética, en el sentido más clásico de figuración, ya que el escultor se implica en la conformación de cada figura representada como si se tratara del retrato de un pedestal.[901] Por ejemplo, la obra titulada *Bronze, 1983, socle du Musée Rodin, supportant le St. Jean-Baptiste, bronze 1878* [*Bronce, 1983, zócalo del Museo Rodin, que soporta el San Juan Bautista, bronce 1878*] que consiste en un paralelepípedo horizontal de bronce situado sobre el suelo, es la representación de un plinto concreto de 35 × 68 × 108 cm., es decir, una escultura de un objeto de mobiliario del Museo Rodin de París. Esta obra

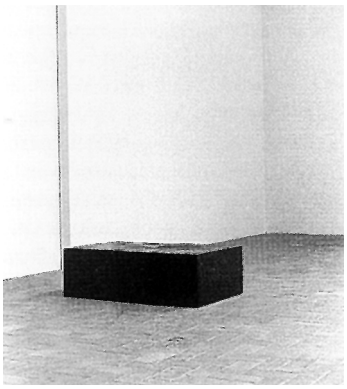
---

[898] «Cualquiera que se tomó la molestia de aceptar la invitación de Vermeiren y visitar tanto su taller como el museo, se encontró cara a cara, en dos lugares de la ciudad, con dos objetos que son la imagen el uno del otro.» BOOGERD, Dominic van den, *ibidem*.

[899] Otras piezas de esta serie son: *Sculpture in wood (painted) 10,3 × 200 × 271 cm on view 814 South Spring Street (8th floor), Los Angeles, california, 90014* (1979); fue destruida y reconstruida en 1987, bajo el título *Painted wood 1979, base in Los Angeles County Museum of Art, supporting Sweet William, welded and painted steel 1962*. Y *Painted wood 1984, base in the Brooklyn Museum supporting The Hero by David Smith, painted steel 1952*; fue destruida y reconstruida en 1987, bajo el título: *Painted wood 1984, base in the Brooklyn Museum supporting The Hero, painted steel 1952*. Cfr. GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *op. cit.*, pp. 128-129, nota 1.

[900] «Es verdad que cuando hago una escultura que reenvía a otra escultura, no elijo cualquier escultura, seguro. Me sitúo en relación con las esculturas que han sido realizadas por otros antes que yo, y de las que también estoy hecho yo.» VERMEIREN, Didier, en la película de Elsa Cayo, *123 Plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Tri Films, 1987; citado en CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», en *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, p. 15.

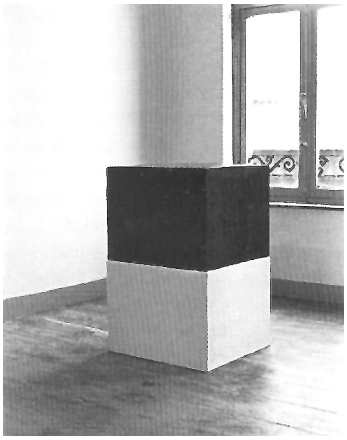
[901] Cfr. CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», en *Didier Vermeiren*, Bignan, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, 1991 (3 septembre - 3 novembre 1991), p. 8.



Didier Vermeiren, *Bronze, 1983, socle du Musée Rodin, supportant le St. Jean-Baptiste, bronze 1878* (1983)

nos convoca, además, a un tiempo pasado y otro presente simultáneamente, lo que nos permite la percepción de una distancia temporal y espacial entre la obra presentada y la rememorada. Y más aún, como señala Michel Assenmaker en relación con *L'Âge d'airain [La Edad de bronce]* (1986 yeso, bronce, 92 × 59 × 54 cm.):

> This sculpture, which recalls *L'Age d'Airain* by Rodin, and which can be seen at the Middelheim Open-Air Museum of Sculpture at Antwerp, uses its patination, which recalls that of Rodin, to bring out the existence of its time in relation not only to the I (Vermeiren), the sole subject of the assertion, but also to the couple I/Thou, i.e. to another work. The work's present is this distance which it establishes in relation to another work, as I indicated at the start by the idea of duration, and it owes its present only to this condition: of being located within a duration whose observable limits are works.[902]



Didier Vermeiren, *L'Âge d'airain* (1986)

Didier Vermeiren, en consonancia con la figuración clásica, retoma en estas piezas procedimientos tradicionales de la escultura tales como el modelado, la talla, el vaciado y la fundición, que practica junto a otras estrategias conceptuales como la apropiación y la designación, para materializar sus obras en arcilla, mármol, yeso o bronce. Como el escultor tradicional deja en manos del fundidor o el tallista, el proceso final de obtención de la obra, limitando su intervención a los procesos intermedios como la ejecución de la cera en el procedimiento de fundición a la cera perdida, o el modelo en yeso para las piezas talladas en mármol. Los tratamientos finales de las obras como las pátinas del bronce o las superficies texturadas a gradina del mármol se han realizado a semejanza de las estatuas que nombran. Por ejemplo, las obras de 1983, que designan el *San Juan Bautista predicando* (1878) y *El hombre que camina* (1877), han sido patinados a semejanza de las obras expuestas en el Museo Rodin (París) (y llevan las firmas del escultor y el fundidor) o la que designa *El Beso* (1886) ha recibido el pulimento que define las superficies de *El Beso*. Las obras de 1984, que designan estas mismas estatuas, pero en este caso los yesos conservados en el Antiguo taller de Rodin en Meudon, Vermeiren los modela primeramente en arcilla, y los vacía en yeso mediante un molde también de yeso,[903] siguiendo el procedimiento habitual empleado por Rodin para las piezas que soportan. Para Vermeiren todas las versiones de una escultura son válidas, independientemente de su material, y pueden constituirse como modelo para sus esculturas. Por ello, parece hablarnos también



Didier Vermeiren, *Grès 1985, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant Jean D'Aire, grès 1900* (1985)

[902] «Esta escultura, que rememora *L'Age d'Airain [La Edad de Bronce]* por Rodin, y que se puede ver en el Middelheim Open-Air Museum of Sculpture en Antwerp, usa su pátina, que rememora la de Rodin, para sacar a relucir la existencia de su tiempo en relación no solamente con el yo (Vermeiren), el único sujeto de la afirmación, sino también a la pareja Yo/Tú, esto es, a otra obra. El presente de la obra es esta distancia que ello establece en relación con otra obra, como indicaba al principio por la idea de duración, y debe su presente sólo a esta condición: de ser ubicado dentro de una duración cuyos límites observables son obras.» ASSENMAKER, Michel, «Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 90.

[903] HOFSTADT, Alain vander, «Le 'Sculpter'», *Alibis*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984, pp. 104-105.

de la unicidad de la obra, del original y la copia, cuestionando los principios convencionales de la escultura.[904]

Para Didier Vermeiren el material no es solamente la sustancia con la que está elaborada la obra sino que es una clave fundamental para comprender su escultura. El material de la obra junto con el del modelo original, cuando ha sido elaborada según referentes históricos, aparece en los títulos de sus esculturas. Así, títulos como *Grès 1985, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant Jean D'Aire, grès 1900* (8,5 × 65,5 × 35,5) que son habituales en este grupo de obras, revelan, además del material, prácticamente toda la información necesaria para el espectador sobre este volumen paralelepípedo regular y bajo; al mismo tiempo que implica una especie de alusión al papel informativo que desempeñara tradicionalmente el pedestal o el plinto museístico, como portador de los datos de la escultura que sostiene: título, autor, material, fecha.

«Vermeiren regards sculpture as a succession of materializations.»,[905] señala Dominic van den Boogerd, y para Jean-Pierre Criqui: «…la matière est mémoire»,[906] en ambos casos en el sentido de que «evoca recuerdos» de otras esculturas o estatuas que, a su vez, la vinculan con la historia de la escultura;[907] pero también en el sentido de que el material de cada una de las piezas es testimonio de la absorción de la estatua por su basamento o de: «…une translation de matière de la sculpture vers son socle (celui-ci absorbant en quelque sorte la substance de celle-là)».[908] De esta manera, en la obra está el recuerdo de una estatua ausente pero presente por su material: la pieza *Plâtre 1986, socle du musée Canova, supportant le pugiliste Daxomenos, plâtre 1796* (77 × 144 × 84) [*Yeso, 1986, zócalo del Museo Canova, que soporta el pugilista Daxomenos, yeso 1796]* es la memoria o el recuerdo del *Pugiliste Daxomenos* de Canova, puesto que el plinto-escultura de Vermeiren se elabora en el material de la estatua que señala. Existe, por tanto, una especie de desplazamiento material de la estatua de origen (o de referencia) al plinto de Vermeiren, que se complementa con un desplazamiento semántico explicitado en el título de la obra, que nombra a ambas piezas. Mediante ambas operaciones, Vermeiren toma el plinto museístico y lo designa como la figura puesto que eliminando el elemento soportado, el basamento se convierte en escultura, o lo que es igual, lo identifica como escultura. Y, de esta manera además, el artista incorpora el pedestal a la obra original, a la de Rodin o Canova, que está físicamente ausente, al mismo tiempo que por sí mismo se transfigura en escultura.[909] El procedimiento descubierto constituye la inversión entre sí de los dos componentes del sistema, es decir, de la escultura y su basamento y, con ello, invierte asimismo la mirada histórica sobre la escultura, de lo soportado a lo soportante.

En consecuencia, todos estos factores permiten descubrir en estas piezas una doble identidad escultura-basamento. De un lado, la que se produce entre la pieza y

---

[904] Auguste Rodin empleaba el procedimiento de moldeado para reproducir figuras y fragmentos de figuras idénticas que utilizaba para componer diferentes obras, es decir, que usaba la reproducción de una pieza mediante vaciado y, en consecuencia, la repetición o seriación de la misma dentro incluso de la misma obra, como ocurrió en *Las puertas del infierno*. Sobre los vaciados de escayola de Rodin como múltiples en potencia y como eje central de su obra, así como sobre los múltiples sin originales, cfr. KRAUSS, Rosalind E, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma», 135, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 165-206.

[905] «Vermeiren considera la escultura como una sucesión de materializaciones.» BOOGERD, Dominic van den, «On Rodin, Memory, and the Sculpture of Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 90.

[906] «…la materia es memoria», CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 8.

[907] Cfr. BOOGERD, Dominic van den, «On Rodin, Memory, and the Sculpture of Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 90.

[908] «…una translación de materia de la escultura hacia su pedestal (absorbiendo éste, en cierto modo, la sustancia de aquélla)». CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», *op. cit.*, p. 15.

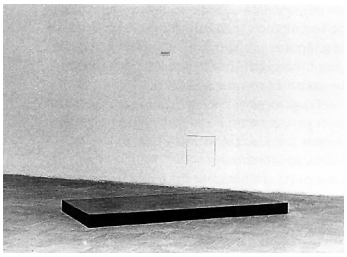
[909] En este punto nos recuerda la estrategia de Bertrand Lavier con los objetos sobre base, con los que incorpora el pedestal del museo en la obra escultórica. Cfr. Capítulo III.1.



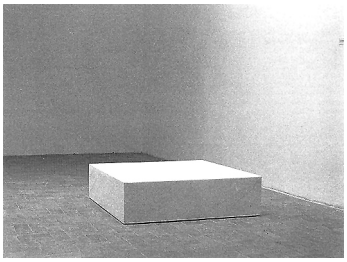
Didier Vermeiren, *Plâtre 1988, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre 1890* (1988)



Didier Vermeiren, *Plâtre 1988, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre 1890* (1988)



Didier Vermeiren, *Bronze 1983, socle du musée Rodin, supportant L'Homme qui marche, bronze 1887*



Didier Vermeiren, *Marbre 1983, socle du musée Rodin, supportant Le Baiser, marbre 1886*

aquello que designa:[910] el basamento que sostiene la obra de Rodin o de cualquier otro escultor; y de otro lado, la identidad misma de cada pieza escultórica fusionada con su basamento para situarse sobre el suelo, no sólo en el aspecto morfosintáctico sino también en el semántico. De esta manera en una pieza autónoma de Vermeiren existe una dualidad conceptual que se traduce en su visualización como dos entidades en un único objeto: escultura y basamento, es decir, en la identidad de dos términos.

Otras piezas de esta serie son, por ejemplo: *Plâtre 1988, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre 1890*; (1988, yeso, 24 × 84 × 84,5 cm); *Plâtre 1988, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre 1890* (1988, yeso, 23,5 × 80 × 79,5 cm); *Plâtre 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Victor Hugo debout, plâtre 1897* (1988, yeso, 18 × 100,5 × 140 cm), y *Bronze 1983, socle du musée Rodin, supportant L'Homme qui marche, bronze 1887* (8 × 70 × 154). Todas ellas son piezas similares, plintos de yeso o bronce, paralelepípedos cuadrados o rectangulares que aparecen como esculturas autónomas sin soportar nada, dando lugar a esculturas-basamento. Pero existen ligeras variaciones formales entre ellos, que, por supuesto, no dependen de la escultura misma, sino de la pieza original elegida. Los dos primeros plintos presentan una ligera elevación o resalte interior de escasos centímetros (y en ambos aparece la firma de Vermeiren en el ángulo de uno de los bordes de la cara superior) mientras que en los dos últimos la forma es geométrica y simplificada: un paralelepípedo puro.[911] En otros casos la variación se presenta en la parte inferior: una moldura plana a modo de zócalo que refuerza su contacto con el suelo. Es, por ejemplo, el caso de la obra titulada *Sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves), plâtre 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant L'Appel aux armes, plâtre 1912* [*Escultura, tirada de serie (conjunto de cinco pruebas), escayola, 1988, zócalo del Museo Rodin, Meudon, que sostiene La llamada a las armas, escayola, 1912*] (alt. 100 cm, otras dimensiones variables), que presenta la particularidad de estar constituida por un grupo de piezas que

[910] En este sentido, Alain vander Hofstadt señala: «De toute évidence, le fait sculptural s'énonce dialectiquement de la sculpture au socle, de son lieu à l'autre… réglé par le jeu même des dénominations, il est resserré avec la donnée du matériau.» [«Con toda evidencia, el hecho escultórico se enuncia dialécticamente de la escultura al zócalo, de su lugar al otro... regulado por el juego mismo de las denominaciones, es reforzado con la referencia del material.»], HOFSTADT, Alain vander, «Le 'Sculpter'», *op. cit.*, p. 106.

[911] Otras obras de este tipo son: *Marbre 1983, socle du musée Rodin, supportant Le Baiser, marbre 1886* (30 × 117 × 112,5); *Plâtre 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Le Baiser, plâtre 1886* (22 × 120 × 121); *Plâtre 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant L'Homme qui marche, plâtre 1877* (22 × 73 × 154,5); *Plâtre 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Le Saint Jean-Baptiste, plâtre 1878* (22 × 58 × 98,5); *Bronze 1984, socle du Middelheim, supportant L'Âge d'airain, bronze 1876* (46 × 59 × 54); *Grès 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Jean d'Aire, grès 1900* (8,5 × 65,5 × 35,5); *Plâtre 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre 1880* (99,5 × 124,5 × 100); *Plâtre 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Apollon vainqueur du serpent Python, plâtre 1885* (65 × 78 × 78); *Plâtre 1986, socle du musée Canova, supportant le pugiliste Creugas, plâtre 1796* (77 × 133,5 × 77); *Plâtre 1986, socle du musée Canova, supportant le pugiliste Damoxenos, plâtre 1796* (77 × 144 × 84); *Plâtre 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le socle du monument à Sarmiento, plâtre 1895* (52 × 237,5 × 125); *Plâtre patiné 1989, socle du musée des Beaux-Arts, Valenciennes, supportant Antoine Watteau, plâtre patiné 1867- 1869* (96,2 × 79,3 × 80); *Plâtre 1990, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le Monument à Balzac, plâtre 1893* (23,5 × 89,5 × 89,5); *Plâtre 1990, socle de la Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, supportant le Monument à Victor Hugo, plâtre 1886* (87,5 × 180 × 129,5); *Plâtre patiné 1992, socle du Petit Palais, Paris, supportant Ugolin, plâtre patiné 1862* (25 × 180 × 129,5).

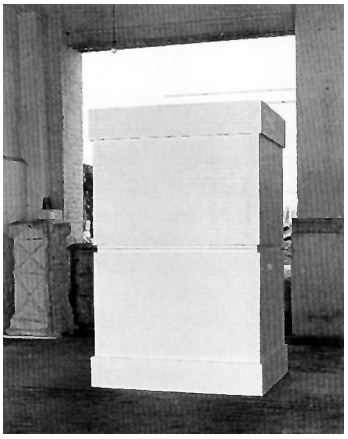


Didier Vermeiren, *sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves), plâtre 1988, socle du musée* Rodin, *Meudon, supportant* L'*Appel aux armes, plâtre 1912* (1988)

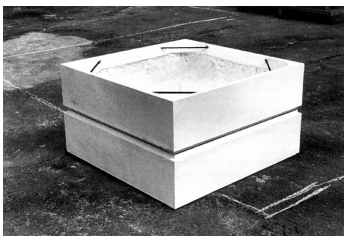
son basamentos-esculturas autónomos. En 1988, como el título de la obra indica, Vermeiren realiza cinco reproducciones en yeso del pedestal del Museo Rodin en Meudon, que sostiene *La llamada a las armas* de 1912, como si se tratara del positivado de un negativo fotográfico o una serie de grabados, a partir de un mismo molde, es decir, varios positivos y los instala juntos formando una única obra. Las piezas se colocan en el suelo en diferentes disposiciones según el lugar de exhibición.

III.2.5. Basamentos duplicados: copias de pedestal

Fruto de su interés por la imagen especular o doble y dentro de su investigación sobre el basamento-escultura podemos señalar otro grupo de obras relacionadas con los dos tipos anteriores, puesto que consisten en dos pedestales superpuestos idénticos, que son réplicas de los empleados como basamento de otras obras escultóricas, y que han tomado prestado su material de la estatua que soporta el pedestal original. En estas obras, uno de los elementos, el inferior, funciona como basamento y, al mismo tiempo, es escultura, mientras que el superior funciona como figura o escultura y es, al mismo tiempo, un basamento. Ambos son, por tanto, basamento y escultura. Dentro de este grupo podemos distinguir dos disposiciones básicas: aquéllos en los que los dos basamentos se colocan uno sobre otro simétricamente, como los pedestales reflectantes, con lo cual la parte superior aparece «boca-arriba», o aquellos otros en los que el basamento inferior se sitúa en su posición normativa sobre el suelo y el superior se coloca apoyado en una de sus caras laterales.

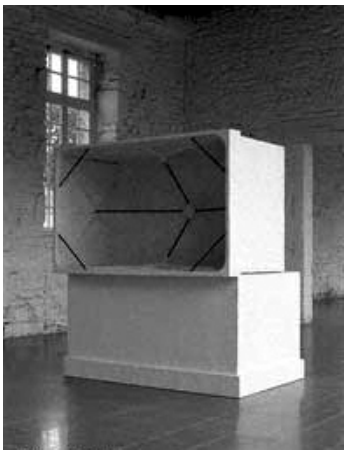


Didier Vermeiren, *Adam* (1986)



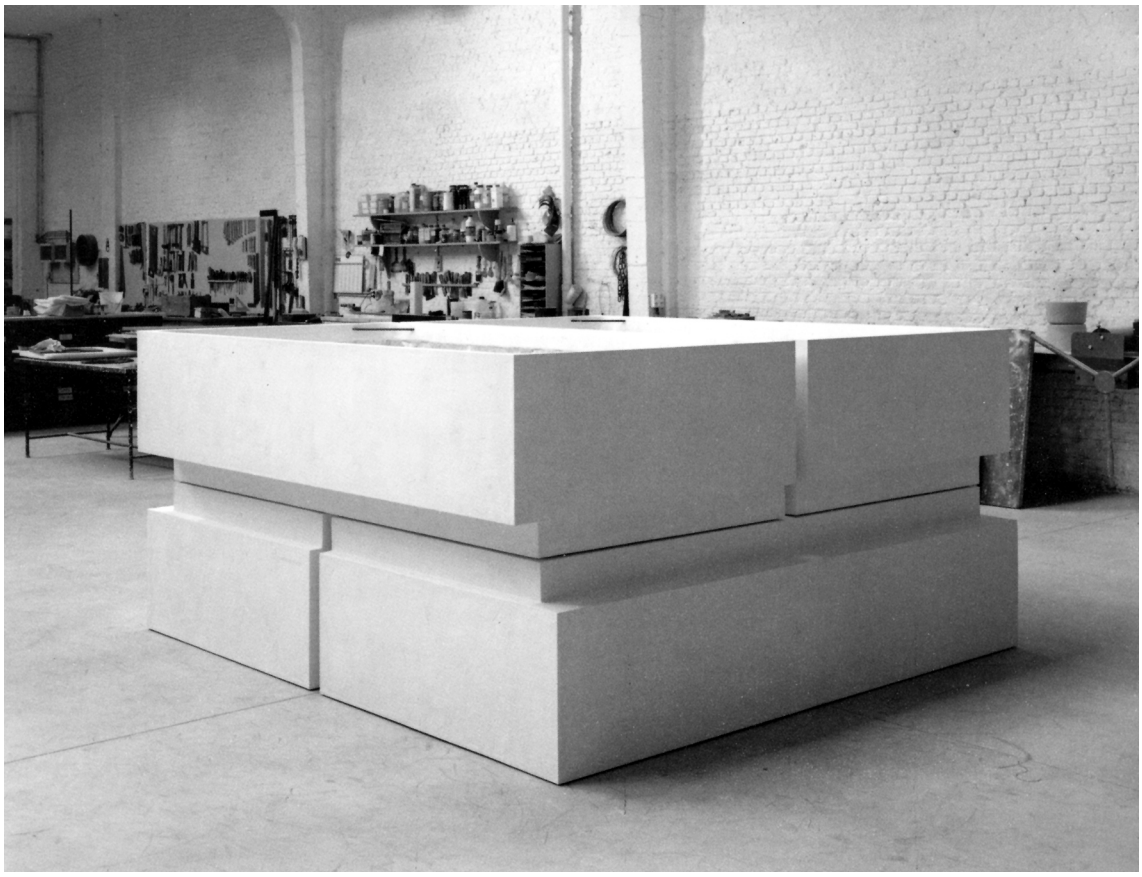
Didier Vermeiren, *Monument à Balzac*, (1991)

Del primer caso, tenemos dos obras tempranas: *Pâris, 1807/16* (1985, madera pintada, 110 × 84 × 65) y *Deuxième Maquette pour Les Bourgeois de Calais, 1885* (1985, madera pintada, 164 × 148,5 × 178,5) relacionadas con las construidas durante su estancia en EE.UU., puesto que son las únicas realizadas en madera y, en consecuencia, exactas o idénticas a los pedestales que les han dado origen. A la primera disposición responden asimismo, entre otras piezas, las tituladas, *Adam* (1986, yeso, 200 × 124,5 × 100 cm), *Victor Hugo debout* (1988, yeso, 37 × 100,5 × 140 cm), y *Le Baiser* (1991, yeso, 45 × 120,5 × 121,5 cm) que consisten en un plinto o pedestal que soporta otro idéntico pero colocado invertido sobre él, de manera que sus dos superficies de contacto son iguales. Como los títulos indican son dos copias del pedestal que sostiene las obras respectivas de Rodin que se encuentran en el Museo de Meudon. El espectador puede contemplar su reverso o interior, según los casos, si la altura total de la obra lo permite.



Didier Vermeiren, *Monument à Victor Hugo* (1991)

Del segundo caso son, entre otras las obras *Monument à Victor Hugo* (1991, yeso, 188,5 × 168,4 × 116,5 cm.), *Pugilat I*



Didier Vermeiren, *Sans titre* (1994)



Didier Vermeiren, *Sans titre* (1993)

(1995, yeso, 148 × 144 × 94,5 cm.) y *Pugilat II* (1995, yeso, 155 × 144 × 87 cm.), que consisten en dos pedestales idénticos, el inferior soporta otro tumbado sobre su cara lateral más ancha, es decir, que el pedestal-estatua superior se ha girado 90º, de manera que su interior permanece visible frente al espectador recorrido por barras de hierro de refuerzo, como si de la piel del molde se tratara.[912]

La obra titulada *L'Âge d'airain [La Edad de bronce]* (1986 yeso, bronce, 92 × 59 × 54 cm) puede considerarse como una variante dentro de este grupo. Está constituida por dos reproducciones del basamento (dos plintos simples) que sostiene *L'Âge d'airain* en el Museo Middelheim (Antwerpen/Anvers). Pero, a diferencia de lo habitual, que sería la superposición de dos copias en el material de la estatua que sostiene el pedestal de origen, la copia superior es de bronce como la estatua que soporta, pero la copia inferior no está hecha en el material del pedestal original que es de cemento sino en yeso.[913]

Como caso especial dentro de este tipo de obras podemos reseñar una obra *Sin título* de 1994 (yeso, 121 × 247 × 247 cm.) que consiste en dos pedestales idénticos, el superior superpuesto de manera invertida, pero cada uno de ellos fragmentado longitudinalmente en dos partes, y dispuestos dejando un espacio entre ambas piezas. Lo más significativo es el hecho de que la referencia al pedestal del que procede o que le ha servido de modelo desaparece. Transformados en elementos autónomos no sólo formalmente, sino también desde el punto de vista semántico, ya no necesitan una referencia para existir como obra de arte. Lo mismo ocurre en otra pieza *Sin título* de 1993, donde Vermeiren combina cuatro pedestales adosándolos entre sí, dos de ellos son invertidos pero no sobre la cara superior de los otros dos como en obras anteriores, sino que flotan entre ellos alternándose a escasa distancia del suelo.[914] Esta obra muestra la particularidad de que no se presenta como agrupamiento de réplicas de pedestal aunque se reconocen claramente como tales.

[912] Otras obras de este tipo son: *Monument à Balzac*, 1991 (yeso, 47 × 89,5 × 89,5); *Socle du Monument à Sarmiento*, 1986 (yeso, 104 × 237,5 × 125,5); *Ugolin*, 1992 (yeso patinado, 50 × 180 × 129,5).

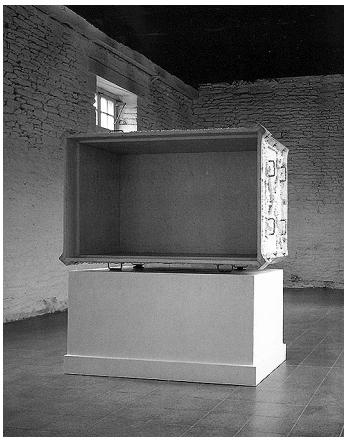
[913] Cfr. GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, Nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 118.

[914] Michel Gauthier relaciona esta obra con *Sculpture, tirage de série...,* a la que, a su vez, considera como un grupo independiente. Cfr. GAUTHIER, Michel, *ibidem*.

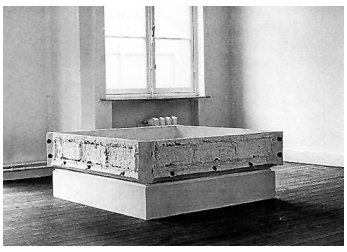
III.2.6. Basamentos superpuestos: positivo / negativo



Didier Vermeiren, *L'Homme qui marche* (1984)



Didier Vermeiren, *Monument à Victor Hugo* (1991)



Didier Vermeiren, *Le Baiser* (1984)

Didier Vermeiren realiza otra serie de obras con dos piezas superpuestas en las que una copia de pedestal hecha en el material de la escultura que soporta, sirve de basamento al molde que se empleó para su confección, es decir, que consisten en moldes de pedestales que funcionan como figura y sus vaciados o positivos que funcionan como basamento. Estas obras se relacionan con las piezas reflectantes puesto que existe una superposición, aunque la pieza superior no sea la misma que la inferior invertida. Y, como en el grupo anterior, el elemento soportado, o sea la figura, aparece en unos casos dispuesta boca-arriba (*L'Homme qui marche*, 1984, yeso, 51 × 85 × 166 cm) y en otros girada, de lado (*Monument à Victor Hugo*, 1991, yeso, 212 × 185,5 × 114 cm), mostrando su interior frontalmente al espectador. Además, se presentan como contenedor y contenido y, en este sentido, se relacionan con la obra de Rachel Whiteread, aunque ésta ofrece fundamentalmente piezas que son contenidos, tanto en los vaciados de objetos como en los vaciados de espacios, tal como veremos en el capítulo siguiente. La confrontación entre contenedor y contenido, como anverso y reverso de un mismo objeto, es la esencia de la relación entre las dos piezas.[915]

Vermeiren de nuevo evoca la historia de la escultura, y principios clásicos como la repetición o la copia de modelos anteriores, e incluso realiza alusiones indirectas a la representación, y la relación artística del escultor con su obra, pero también hace referencia a los procesos de creación y a las diferentes fases por las que atraviesa la obra hasta su conclusión definitiva.[916] Todas estas ideas parecen materializarse al contemplar una de estas obras.

Piezas como *Le Baiser* (1984, yeso, 51 × 131 × 130), o *Monument à Victor Hugo* (1991) consisten en un paralelepípedo de yeso blanco, es decir, un pedestal moldeado que soporta su

[915] Tanto en estas obras donde los moldes son colocados como estatuas sobre su basamento como en las que consisten en moldes autónomos sobre el suelo, reales o ficticios que veremos a continuación, estas piezas huecas, vacías, nos recuerdan sarcófagos desnudos preparados para recibir su contenido. Pero sobre todo la huella del pedestal real se encuentra, como en aquellos sarcófagos de origen romano que describían la vida y el hábitat cotidiano del difunto, en su piel interior.

[916] CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 12.

molde invertido. Estas esculturas rememoran las obras *Le Baiser* y *Monument à Victor Hugo* que se encuentran en el antiguo estudio de Rodin en Meudon (Museo Rodin), donde pueden contemplarse modelos en yeso, bocetos, y obras en proceso. Este tipo de piezas consta de dos partes que se refieren a la misma obra, un positivo y un negativo, o un «positivo-negativo»,[917] es decir, dos estados de la misma escultura, pero enfrentadas simétricamente mediante una superficie que las une y las separa al mismo tiempo. Esta superficie viene definida por la ligera elevación de los moldes sobre su asentamiento al apoyar en las asas metálicas o las barras de hierro colocadas en la cara externa para su manipulación y refuerzo. Se trata, por tanto, de la unión de ese positivo y ese negativo, de un sólido y un vacío, es decir, de la unión y no de la fusión de entidades contrarias.[918] Y así, frente al grupo de obras anterior, lo que ocurre es la disociación de un ente, de un todo, es decir, de la escultura-basamento, en dos partes, donde: «What the figure is replaced by are the mould and its origins.»[919]

Vermeiren plantea así una doble inversión del sistema escultura/basamento. De un lado, una inversión temporal, como también ha señalado Jean-Pierre Criqui: «…l'œuvre s'élève en remontant le cours de sa propre genèse. Ce mouvement, dont il existe maints cas chez l'artiste, redouble de manière purement plastique et interne à la pièce celui du 'retour à Rodin'.»;[920] y de otro lado, una inversión espacial dado que el artista encumbra sobre un pedestal el proceso de creación de una obra, encarnado en el molde, por encima de la obra terminada, que pasa a funcionar como su basamento; y lo más paradójico es que no se trate del molde de una escultura-estatua sino el molde de un basamento convertido en figura. En consecuencia, y como resultado de la inversión, el molde «pedestalizado» es elevado a categoría de obra de arte.

Pero además, esta inversión espacial se complementa con otra también de carácter físico, dado que la figura-molde se sitúa invertido respecto a la pieza que desempeña la función de basamento, como muestra la inscripción asimismo invertida del título de algunas obras como *L'Appel aux armes* (1992, yeso, 247,5 × 154 × 174). Vermeiren resuelve esta inversión de la figura-molde adoptando dos posiciones básicas: o bien hacia arriba, o bien apoyado en una de sus caras laterales; no obstante, estas piezas podrían no tener una posición fija. Esto es lo que el artista parece indicar cuando ensaya estas dos disposiciones de la relación positivo-negativo, con la obra *Bacchanale* (1994, yeso, hierro, 141,5 × 252 × 158,5 cm., y 270 × 252 × 134,5 cm.),[921] a la que ha fotografiado en su taller de Bruselas. En una de ellas, el molde reposa invertido sobre su pedestal simétricamente, mostrando su vacío interior hacia arriba. En la otra disposición, el molde se ha colocado alzado por su cara más estrecha con lo

---

[917] Cfr. DURAN, Simon, «La libération de 1'extérioté. La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren», en *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, pp. 76-77.

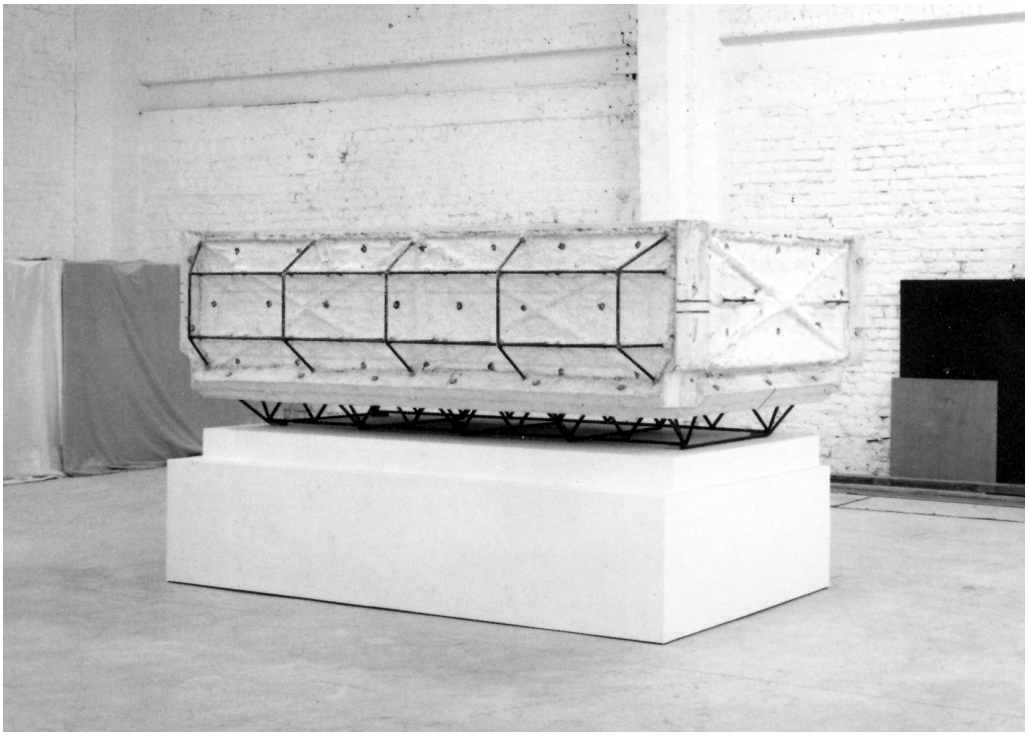
[918] En este sentido señala Michel Assenmaker: «The sculpture is given to us twice but it is not possible for us to fuse them into one. A precise definition of symmetry: similar and opposite parts whose axis is the join between them. Similar by the interlocking of a void and a solid. But, as we see, the opposition is radical: the homogeneousness of the lower part is set against the heterogeneousness in the external surfaces of the mould; the exteriority of the white against its interiority; the smooth uniformity of the plaster against the overlapping of the iron scales.» [«La escultura nos es dada dos veces pero no es posible para nosotros fusionarlas en una. Una definición precisa de simetría: partes semejantes y opuestas cuyo eje es la unión entre ellas. Semejante por la unión de un vacío y un sólido. Pero, como vemos, la oposición es radical: la homogeneidad de la parte superior es colocada frente a la heterogeneidad en la superficie externa del molde; la exterioridad de lo blanco frente a su interioridad; la uniformidad tersa del yeso frente a la superposición de las escalas de hierro.»], ASSENMAKER, Michel, «Didier Vermeiren», en *Christa Dichgans, Lili Dujourie, Marlene Dumas,...* Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1985, pp. 91-92.

[919] «La figura es reemplazada por el molde y sus orígenes.» ASSENMAKER, Michel, «Didier Vermeiren», *op. cit.*, p. 92.

[920] «…la obra se eleva remontando el curso de su propia génesis. Este movimiento, del cual existen numerosos casos en la obra del artista duplica de manera puramente plástica e interna en la pieza el del 'retorno a Rodin'.» CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», *op. cit.*, p. 16.

[921] Esta obra está basada probablemente en el pedestal de la escultura titulada *Bacanal* de Dalou.

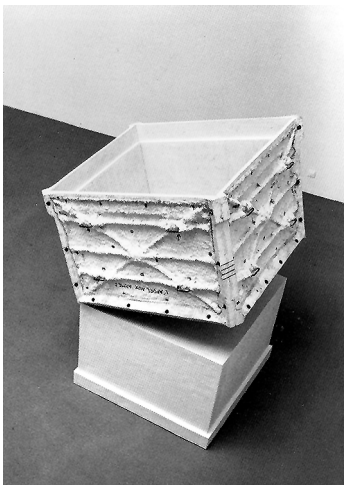




Didier Vermeiren, *Bacchanale* (1994)

cual el espacio negativo del molde aparece, a diferencia del anterior, frente al observador. Pero, en ambos casos, la estructura metálica que refuerza las superficies inferior y laterales del molde y que facilita su manipulación, lo hace parecer ligeramente elevado y liviano, al estar apoyado sobre una especie de enrejado que permite la circulación del espacio vacío.

En la obra titulada *L'Appel aux armes* (1992), al igual que en otras piezas, Vermeiren ha reproducido un pedestal que soporta la escultura de Rodin que lleva ese mismo título: el de una escultura en yeso que fue ampliada en 1912 a partir del bronce de 1879 y que se encuentra en el Museo de Rodin en Meudon. Pero es obra presenta una particularidad dentro de la serie, al introducir una variación en la disposición de la parte superior, ya que el molde invertido no reposa simplemente sobre su basamento sino que es situado volcado hacia delante, en precario equilibrio, sobre una de sus aristas, a modo de charnela. Ésta constituye el único contacto entre ambas piezas, provocando un movimiento contradictorio fruto de la inestabilidad: «Toute sculpture, dans sa fixité, est hantée par le mouvement […]. Et je pense que dans le travail de Vermeiren les idées de mobilité, de déplacement, de trajectoire, sont omniprésentes : elles constituent un véritable *motif*, le premier entre tous sans nul doute.»[922] La impresión visual es la de un movimiento congelado, como si la pieza superior, el molde-escultura, hubiese sido girado 270º desde su posición horizontal junto al basamento hasta alcanzar su superficie de apoyo. Pero este movimiento es detenido a escasa distancia de ella, creando un hueco que subraya el límite entre ambas piezas. La inversión de la pieza superior deja al descubierto el interior, que es el negativo del pedestal, creando, como en el resto de las piezas de este tipo, una doble imagen de un mismo objeto.[923]



Didier Vermeiren, *L'Appel aux armes* (1992)



Didier Vermeiren, *Ugolin* (1992)

Dentro de este grupo fundado en la categoría general positivo-negativo, podemos destacar algunas obras que presentan ciertas variaciones, tanto en la parte superior como en la inferior, respecto a las anteriores. *Ugolin* (1992, yeso, yeso patinado, 63,5 × 193,5 × 141 cm) presenta un plinto de color, en yeso patinado, presumiblemente como la escultura homónima de Rodin que le da origen. El molde reposa su cara abierta mirando hacia arriba. La relación entre positivo y negativo, que se establece en la oposición entre lo lleno y lo vacío como señala Michel Gauthier, es subrayada también en esta obra por la oposición del negro y del blanco, ya que el positivo es negro y el molde blanco.[924] *Pugilat III* (1995, escayola



Didier Vermeiren, *L'Âge d'Airain* (1989)

[922] «Toda escultura, en su fijeza, está habitada por el movimiento [...]. Y pienso que en el trabajo de Vermeiren, las ideas de movilidad, desplazamiento, trayectoria, están omnipresentes: constituyen un verdadero *motivo*, el primero entre todos sin ninguna duda.» CRIQUI, Jean-Pierre, *ibidem*.

[923] Otras obras de esta serie son: *Saint Jean-Baptiste*, 1984 (yeso, 51 × 70 × 110); *Socle du Monument à Sarmiento*, 1986 (yeso, madera, 115,5 × 260,4 × 147,7); *Victor Hugo debout*, 1988 (yeso, 43,5 × 112 × 153); *Monument à Balzac*, 1991 (yeso, 62 × 102 × 102).

[924] GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *op. cit.*, p. 118.



Didier Vermeiren, *Monument à Antoine Watteau* (1994)

112,5 × 164 × 141 cm.), y *Pugilat IV* (1995, escayola, 112,5 × 174,5 × 152,5 cm.) presentan variaciones más profundas. Ambas constan de un pedestal que sostiene los fragmentos superpuestos del molde que lo ha generado y no el molde armado como en los casos anteriores.[925] El *Monument à Antoine Watteau* (1994, yeso patinado en parte, hierro, 114 × 102,5 × 110 cm.) combina las dos variaciones de las obras anteriores: el pedestal-positivo aparece patinado, y sobre él las cinco piezas que componen su molde. Éstas están elevadas sobre cuatro pequeños apéndices de hierro a modo de asas que despegan el conjunto superior de su basamento o pedestal inferior.

Una obra también de este tipo pero diferente a las anteriores es *L'Age d'Airain* (1989, bronce, silicona, dimensiones variables), que consiste en un prisma o paralelepípedo de bronce, es decir, un pedestal, que sostiene unas piezas de silicona, las cuales constituyen el molde del pedestal que las soporta. Esta escultura rememora *L'Age d'Airain* de Auguste Rodin que se encuentra en el Museo *Middelheim* de escultura al aire libre en Antwerp. Vermeiren emplea el material de la estatua, el bronce, e incluso una pátina que evoca la de la obra de Rodin.

[925] Por otra parte también se relacionan con *Pugilat* I y *Pugilat* II, que pertenecen al tipo anterior donde el pedestal-basamento sostiene un pedestal-escultura idéntico a él, puesto que el pedestal empleado es similar al de éstos.

III.2.7. Moldes autónomos invertidos



Didier Vermeiren, *Sans Titre, 1992*

En relación con las obras del grupo anterior que presentan el molde de la escultura como escultura, Vermeiren crea una serie de piezas que consisten en moldes también invertidos pero autónomos, y como tales se relacionan con los basamentos-escultura independientes. Piezas como *Sans Titre, 1992* (yeso, 115 × 150 × 146 cm.), *Bacchanale* (1994, yeso patinado en parte, 73,5 × 258 × 150 cm.), así como las dos piezas tituladas *Adam*, 1995 (yeso, 146 × 136 × 113 cm.; yeso, 114 × 135,5 × 110,5 cm.) presentan, desde el punto de vista del clasicismo, la ausencia total de escultura, ya que el negativo significa la escultura aún no materializada, en proceso de configurarse. Pero en realidad, este molde es la escultura, un molde sobre el suelo situado boca arriba que deja ver su interior. Un molde desorientado, se podría decir, aunque ¿cuál es la posición natural de un molde? Nos preguntamos con Vermeiren.

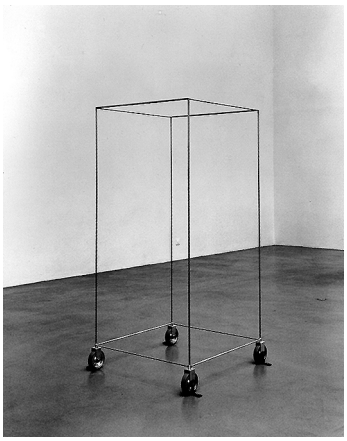
Dos estatuas de Canova tituladas *Creugas* y *Damoxenos* constituyen el origen de otras dos piezas que son negativos de pedestales: *Creugas* (1995, yeso, 91 × 134,5 × 84,5 cm.) y *Damoxenos* (1995, yeso, 89,5 × 145 × 90,5 cm.). Estas piezas presentan la particularidad respecto a las anteriores de que no son realmente moldes sino de pedestales que han sido montados del revés, es decir, como si le hubiésemos dado la vuelta a un guante. La cara exterior de la pieza es en realidad el interior normalmente oculto del pedestal y el interior de esta pieza es la cara exterior habitual del pedestal, es decir, se trata de una re-inversión de la pieza sobre sí misma. En este sentido podemos ver también una obra sin título de 1994 (yeso patinado en parte, 112 × 96 × 97,5 cm.) cuyo interior está patinado a semejanza de las estatuas clásicas de yeso. En este caso la supresión del título, y con ello de la semántica aportada a la comprensión y justificación conceptual de la obra, da lugar a la configuración de un pedestal anónimo. Pero en cualquier caso, se trata del reverso de un positivo que es un positivo interior, es decir, un positivo en un contenedor que se convierte en negativo de sí mismo. En consecuencia, estas piezas representan la fusión del positivo (pedestal) y el negativo



Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1994)

(molde-estatua) que en las obras del grupo anterior estaban disociados, en un todo autónomo en el que la escultura es pedestal y el pedestal es escultura, con la consiguiente identidad entre ellos.

III.2.8. Carros-jaulas



Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1991)

Otra serie de obras que Vermeiren desarrolla paralelamente a las anteriores es la que Jean-Pierre Criqui ha denominado tipo «carro».[926] Una pieza sin título de 1985 (hierro, 165 × 81 × 89 cm.) es una de las primeras y más elementales, y podría representar la pieza básica de carro, que consta de una estructura lineal que define un paralelepípedo montada sobre ruedas. Este tipo básico puede aparecer con las ruedas fijas al suelo o libres, pero de cualquier modo no tienen un papel funcional en las esculturas que las llevan, es decir, no precisan que se las ponga en movimiento: «Les roues sont là, elles indiquent un mouvement, mais le mouvement n'est pas nécessaire. La sculpture ne doit pas rouler pour fonctionner.»,[927] señala Vermeiren.

Estos carros no presentan como ocurre en las series anteriores una semántica específica de basamentos. Por tanto trataremos sobre ellas brevemente. Su estructura de paralelepípedo nos recuerda más bien las estructuras reticulares asemánticas de Sol LeWitt, pero también algunas obras de Giacometti consistentes en jaulas que están cargadas de contenido simbólico o figurativo. Las jaulas prismáticas de Giacometti a las que nos referimos son piezas como la *Bola en suspensión* (1930-31), *La hora de las huellas* (1930), y *Jaula* (1931), donde estas estructuras lineales funcionan como soporte o basamento de otros elementos de la obra: de la bola y la media luna eróticas, y de un corazón balanceantes; y de una figura descoyuntada y encerrada respectivamente.[928] La estructura lineal que define todas estas piezas es similar a los carros de Vermeiren, y en muchos casos constituye también una especie de soporte, aunque presentan una diferencia capital: el añadido de las ruedas. Estas jaulas-basamentos se transfiguran en esculturas en las obras de Sol LeWitt y Didier Vermeiren, es decir, en basamentos-escultura. Se trata pues de una identidad objetual fundada en la dislocación morfosintáctica de los



Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1987)

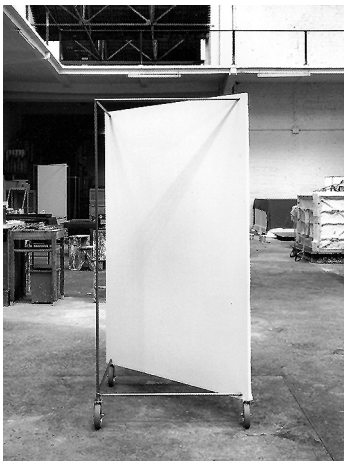
[926] Cfr. CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», en *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, pp. 13-17.

[927] «Las ruedas están aquí, indican un movimiento, pero el movimiento no es necesario. La escultura no debe rodar para funcionar.» VERMEIREN, Didier, en la película de Elsa Cayo, *123 Plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Tri Films, 1987; citado en CRIQUI, Jean-Pierre, «Sans titre, 1994», *op. cit.*, p. 16.

[928] Cfr. capítulo II.3.

elementos del sistema escultura/basamento, y no una identidad total.

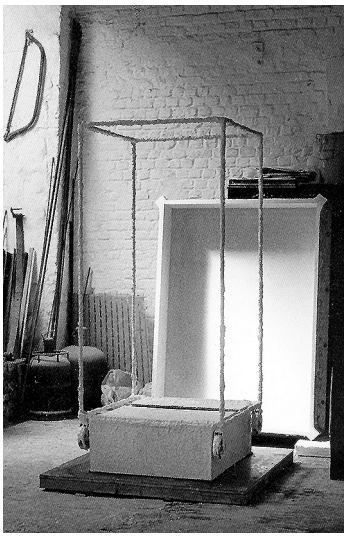
Estos basamentos-escultura desempeñan una función de soporte en algunas obras concretas de esta serie, ya que sostienen los planos construidos en yeso blanco que recubren una o más de sus caras. De este modo, Vermeiren presenta variaciones considerables en el conjunto de la serie, que van desde los planos inferior o superior de la estructura, como en la instalación que realizó en Villa Arson (Niza) en 1987, a las caras laterales, como en el *Bonnefantenmuseum* (Maastricht) en 1990, donde cubrió dos de sus caras enfrentadas. La serie prosigue con carros que emplean la misma estructura pero cuyos planos de yeso se reducen a uno situado en diagonal, como podemos observar en las fotografías de 1992 tomadas por el escultor en su taller de Bruselas.



Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1992)

Pero Vermeiren invierte el lugar de este basamento-carro cuando en 1989 en una obra sin título (yeso, 181 × 79,5 × 85 cm.), sitúa uno de estos carros sobre un plinto (una caja con tablones) que forma parte de la escultura y, de esta manera, lo señala específicamente como figura. El conjunto está todo recubierto de yeso, enmascarando los materiales constitutivos, como hace Bertrand Lavier, y con un tratamiento del yeso que nos recuerda las superficies texturadas de las esculturas de Giacometti. A esta línea de inversión podría vincularse otra pieza sin título de 1989 (yeso, 112 × 72,5 × 172 cm.) que consiste en un volumen de yeso, una especie de caja resultante de un encofrado de madera y desprovisto de cara superior, que reposa sobre una pieza con ruedecillas giradas hacia arriba. Pese a la presencia del rodamiento como en la serie del tipo «carro», en ella destaca la caja-basamento como figura.

Estas esculturas de Vermeiren, como ocurre en series anteriores, hablan de la escultura y plantean cuestiones clásicas que se hallan omnipresentes en su propia historia, como son el movimiento inmóvil (congelado) y la movilidad potencial. Si en algunas de las piezas reflectantes como en *Sans Titre* (1984) veíamos que introducía un rodamiento de bolas para unir dos fustes o cilindros, en las obras de esta serie y sus variaciones se indica un movimiento irrealizable, una metáfora dinámica,[929] que puede relacionarse con la paradoja movilidad-inmovilidad histórica de la escultura. En opinión de Jean-Pierre Criqui: «Enfin, ce thème de la mobilité recoupe celui des déplacements effectifs auxquels furent vouées de tous temps les sculptures, objets sans cesse transportés, transplantés, dérobés.»[930]

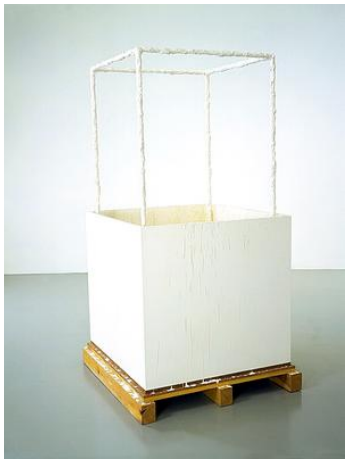


Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1989) (yeso, 181 × 79,5 × 85 cm.)

[929] Cfr. CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», en *Didier Vermeiren*, Bignan, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, 1991 (3 septembre - 3 novembre 1991), pp. 12-13.

[930] «Al fin, este tema de la movilidad confirma el de los desplazamientos efectivos, a los que fueron destinadas las esculturas de todos los tiempos, objetos transportados sin cesar, transplantados, robados.» CRIQUI, Jean-Pierre, «Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren», *op. cit.*, pp. 13, 15.

III.2.9. Vitrinas

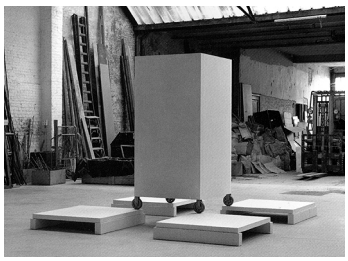


Didier Vermeiren, *Sans Titre* (1991) yeso y madera (182.1 x 95.0 x 102.4 cm.)

Otra de las series de Didier Vermeiren está constituida por extraños objetos que, como los anteriores, sin duda se inscriben como herederos del minimalismo, y conceptualmente se relacionan con los sistemas de soporte y exhibición de la escultura.

En 1994, Vermeiren presenta una de estas piezas, que pueden interpretarse como vitrinas y parecen inspiradas en parte en los carros-jaulas, en el Museo Haus Lange (Krefeld). Ésta consiste en un paralelepípedo cuya mitad inferior es de caras continuas y la mitad superior está construida por elementos lineales que definen sus aristas al estilo de los carros. La pieza se apoya, además, en varios soportes que la elevan ligeramente del suelo. Este tipo de vitrinas sin fondo señalan la imposibilidad de sostener, convertidas en figura.

Sans Titre (Place) de 1994 (yeso, 193 × 238,5 × 234,5 cm) podría considerarse como enlace entre dos tipos diferentes, los carros y las vitrinas puesto que presenta características de ambos. Se trata de un prisma o paralelepípedo, que ya había aparecido en 1988, conformado no sólo por las aristas sino por planos continuos como las vitrinas, pero con cuatro ruedas, las cuales están situadas a su vez sobre las esquinas de cuatro plintos construidos con planchas. Este plinto aparecía también como base de uno de los carros en la exposición del Museo Haus Lange (Krefeld) en 1994, situado en un exterior. Estas bases elevan el prisma con ruedas y lo sitúan en el centro de la obra como una estatua tradicional y su basamento.



Didier Vermeiren, *Sans Titre (Place)* (1994)



Rachel Whiteread, *Sin título (Lavabo cuadrado)* (1990)

III.3. RACHEL WHITEREAD: EL ESPACIO NEGATIVO COMO BASAMENTO

El espacio es el límite entre la vida y el objeto,
y quizás el límite entre el dentro y el fuera,
el límite entre el cielo y la tierra,
el límite entre el lleno y el vacío,
el límite entre la conclusión de una cosa y el comienzo de otra.

B. Merz

El tercer caso de inversión del que trataremos es el de Rachel Whiteread (Londres, 1963): la inversión domina toda su obra. La obra de esta artista puede entenderse como expresión del espacio vacío, negativo, materializado como basamento de objetos ausentes, es decir, como basamento sin estatua y sin objeto, lo cual implica tanto la negación del objeto como la del sujeto, en cuanto estrategia de inversión del sistema escultura/basamento. Pero además, si el espacio vacío se materializa como basamento y al mismo tiempo como escultura, hemos de señalar que en la obra de Rachel Whiteread existe una identidad patente entre ambos elementos del sistema. Dicha identidad se manifiesta como resultado de un mecanismo de inversión fundado en la negación. Una inversión que es doble, puesto que es espacial ya que existe una dislocación de sus elementos componentes que dan lugar a la pieza sobre el suelo, y simultáneamente es una inversión conceptual en cuanto es el fundamento de configuración de las piezas mismas. No obstante, la identidad manifiesta entre escultura y basamento se define únicamente en el aspecto objetual ya que los objetos manipulados no son pedestales convencionales en sí mismos.

Dos son, por tanto, los elementos fundamentales con los que trabaja Rachel Whiteread, el espacio y el objeto (ya sea doméstico o arquitectónico), y un procedimiento básico, el vaciado o moldeado. El espacio tridimensional tal como lo entendemos, no es sólo aquél que rodea a los objetos sino el espacio en que los objetos mismos están contenidos y, siguiendo a Hans Joachim Albrecht,[931] es un elemento

[931] «Actualmente, el 'espacio' ya no se concibe como una condición abstracta e inmutable de formas materiales, sino que se considera como un resultado específico del proceso configurativo. En otras palabras: no se le presupone, obviamente, anterior a la forma material, sino creado por ella. Viene a ser una parte de la realidad experimentada.» ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981, p. 15.

material del proceso configurativo y resultado del mismo. Rachel Whiteread desarrolla el concepto de espacio vacío como escultura y como basamento en estos dos sentidos. En su obra el espacio ilusorio pasa a ser espacio ocupado. Emplea asimismo el objeto cotidiano pero no lo presenta de manera directa, sino que sólo se sirve de él para a continuación negarlo, puesto que utiliza sus superficies para delimitar los espacios que materializa o reproduce. Para Whiteread, el objeto no es más importante que el vacío o espacio negativo y, por tanto podríamos decir, que para ella, como también anunció Demócrito: «El algo no tiene más existencia que la nada».[932]

En cuanto al procedimiento, éste se encuentra conceptualmente involucrado en la semántica de la obra, pero ¿qué significa desde el punto de vista conceptual el vaciado de una cosa? Se trata de la obtención de una reproducción o réplica de algo en un material diferente del original. ¿Y el molde? El molde es un negativo del objeto, un contenedor o recipiente. Es siempre la materialización de un espacio vacío, del espacio que rodea a dicho objeto. Su superficie liminar es la frontera entre el objeto y el vacío, entre la materia y la nada, entre lo real y lo ilusorio, entre la presencia y la ausencia.[933] El vaciado, en cambio, es el positivo, es la forma del objeto y el contenido del recipiente. Para Stuart Morgan, el procedimiento de vaciado: «…implica un giro mental difícil de explicar. Se podría describir como una sensación de reverso tridimensional.»[934] Así, si se practica un vaciado, un positivo del espacio que rodea al objeto, como hace Whiteread, el objeto mismo se convierte en el molde, en el negativo, dado que sus superficies funcionan como contenedor de la nueva figura reproducida y, ésta, a su vez, se transforma en el molde del objeto de partida empleado. Se origina entonces una inversión de los elementos que intervienen en el procedimiento tradicional de moldeado, es decir, una inversión en la relación entre positivo y negativo en una estrategia conceptual reversible, característica esta que marca la diferencia del vaciado empleado por la artista.

---

[932] DEMÓCRITO, citado en ALBRECHT, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 50.

[933] «…the contours, boundaries, and geographies of the object are exactly modelled, its surface topography becoming one with that of the casting material, its reality being inscribed upon this shared surface. United along this fine border, the cast and the object from which the cast is taken form a physical continuum, an apparently indivisible entity without edge or surface. […], the material indivisibility of the object and the cast, the contiguity of reality and its inscription, is a rock upon which the whole representational metaphysics of presence and absence founders.», [«…los contornos, límites, y geografías del objeto son modelados de manera exacta, su superficie topográfica deviene una con la del material vaciado, inscribiéndose su realidad sobre esta superficie compartida. Unidos en esta delgada frontera, el vaciado y el objeto del cual el vaciado es tomado forman un continuum físico, una entidad aparentemente indivisible, sin borde ni superficie. […], la indivisibilidad material del objeto y del vaciado, la contigüidad de la realidad y su inscripción, es un escollo sobre el cual se funda, en su totalidad, la metafísica representativa de presencia y ausencia.»] WAKEFIELD, Neville, «Rachel Whiteread: Separation Anxiety and the Art of Release», *Parkett*, nº 42, December 1994, Zürich, Parkett-Verlag AG, p. 76.

[934] MORGAN, Stuart, «Rachel Whiteread», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 21.

III.3.1. El vaciado del espacio

No hay nada en el todo que sea lleno o vacío

Empedocles, frg. Aecio, I 18, 2.

El procedimiento de vaciado o moldeado ha sido uno de los métodos históricos fundamentales para reproducir cualquier objeto, con el que se obtiene una copia fiel del mismo, es decir, un doble. Por ello se ha empleado tradicionalmente como mecanismo de representación y, en particular, en el siglo XX en torno a la temática del objeto. En la reproducción, el objeto también aparece como objeto representado, pero a causa del método empleado, un molde directo hecho al objeto, el resultado obtenido, el positivo, es una mimesis del objeto real, que conserva sus características formales pero ya no es el objeto, puesto que ha sufrido un cambio de material, que podrá incluso ser enmascarado o pintado, para acercarse al *trompe l'oeil* (trampantojo) o no.

Pero la manera en que Whiteread trata esta técnica tradicional no es la habitual, dado que no conserva los positivos como esculturas sino, en realidad, los pseudo-negativos. En su uso de este recurso parece ser que pudo influir la existencia de las famosas colecciones de vaciados de raíz académica, como las que se encuentran en el *Museo de Monumentos Franceses* (París), o en el *Victoria & Albert Museum* (Londres). Este último contiene las salas de moldes y vaciados (*The Cast Courts*), donde pueden contemplarse copias de escayola de esculturas romanas, italianas y españolas.[935] Estas copias implicaban una apropiación histórica que, en nuestra opinión, Rachel Whiteread advierte y traduce en forma contemporánea al adueñarse de objetos y espacios cotidianos, que convierte en elementos «dignificados» a través de su manipulación artística. Al mismo tiempo se vuelve a plantear la antigua cuestión sobre la «unicidad» de la obra de arte. A partir de un negativo escultórico, se pueden realizar multitud de copias o reproducciones, y por tanto carece de sentido plantearse cual es la pieza auténtica, como ya señalara Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*,[936] en relación con un medio mecánico como la fotografía y su negativo forzosamente reproducible. En este sentido cualquier vaciado de cualquier material (el positivo) es un múltiple, pero para Whiteread el múltiple o elemento reproducible es el negativo o pseudo-negativo, el cual será reproducido formando elementos seriados idénticos en algunas de sus obras.

---

[935] MARZO, Jorge Luis, «Mind the Gap», en *Rachel Whiteread: escultures,* Barcelona, Fundació La Caixa, 1992, p. 28.

[936] Cfr. BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (1935), *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-60.

A través de este sistema del vaciado, la escultura de Whiteread efectúa la apropiación del espacio: un espacio externo o interno en función del objeto al que practica el moldeado, independientemente de que pertenezca al ámbito doméstico, privado, o al arquitectónico (público o monumental), pero se trata siempre de un espacio negativo, vacío, que al ser invertido adquiere un sentido positivo.

Este espacio vacío se convirtió en un espacio positivo, activo, ya en la escultura de las vanguardias históricas donde, además de rodear los objetos materiales, los habita como elemento constitutivo. Desde el Cubismo al Constructivismo, pasando por el Neoplasticismo y el Futurismo,[937] el espacio está presente y lo penetra todo en una estrecha interrelación masa-vacío. Naum Gabo y Anton Pevsner señalan en su manifiesto realista que reniegan de la masa en cuanto elemento escultórico, primando la acción de la línea y el plano como medio de configurar el volumen y, en consecuencia, establecen la supremacía del espacio frente al material sólido.[938] Más tarde, Barbara Hepworth y Henry Moore desarrollan este concepto haciendo hincapié en la importancia formal del espacio vacío en relación de igualdad con la masa sólida, reivindicando el hueco rodeado de masa.

Este espacio negativo que permanecía como vacío, ausente de masa, será materializado por Rachel Whiteread, a partir de objetos cotidianos, íntimos, del ámbito doméstico, a los que practicará, en unos casos, vaciados del exterior como los lavabos, bañeras, y espacios de debajo de las camas; y, en otros casos, del interior como el armario, la habitación o la casa entera. Este procedimiento tiene precedentes directos en la pieza *Ceremonial* (1962-63) de William Tucker, en la cual el artista vació el espacio interior de botellas de leche para conformar el espacio negativo contenido en dichos recipientes: el espacio interno.

El empleo de este recurso del vaciado destaca sobre todo en la obra de Bruce Nauman, el cual manifiesta en sus primeras esculturas un interés generalizado por la disposición de los objetos en el espacio, por sus diferentes posibilidades de colocación, para pasar a interesarse por el espacio vacío entre los objetos. *Anaquel hundiéndose en la pared con moldes de escayola de los huecos de debajo color cobrizo* (1966) [*Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath*, madera, escayola pintada, 177,8 × 212,4 × 15,2 cm.] está compuesta por el anaquel inclinado sobre la pared y las piezas de escayola del vaciado del espacio situadas al azar en el suelo. En esta obra, y a diferencia de Rachel Whiteread, Bruce Nauman incluye el objeto al que realiza el vaciado. Según Neal Benezra, Nauman parodia en algunas obras, como esta, la obsesión minimalista por la organización formal del espacio.[939] En *Plataforma concebida a partir del espacio que hay entre dos cajas rectilíneas sobre el suelo* (1966) [*Platform Made-Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on the Floor*, fibra de vidrio, resina de poliéster], prescinde del molde, es decir, de las dos cajas geométricas y

[937] Esta intuición del espacio no perceptible, que es el espacio entre las cosas constituyó uno de los principios básicos del Futurismo. Boccioni en el «Manifiesto técnico de la escultura futurista», señala: «Nosotros debemos partir del núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir nuevas leyes, es decir, las formas nuevas que lo conecten, invisible pero matemáticamente, al infinito plástico aparente y al infinito plástico interior. La nueva plástica será, pues, la traducción en yeso, en bronce, en cristal, en madera o en cualquier otra materia, de los planos atmosféricos que unen y desunen a las cosas. [...] La escultura debe, por tanto dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio, puesto que ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde otro comienza y de que no existe nada, sea botella, automóvil, casa, árbol o camino, que al circundar nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas.» GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 141-142.

[938] Cfr. «Manifiesto realista (1920)», en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, pp. 269-270.

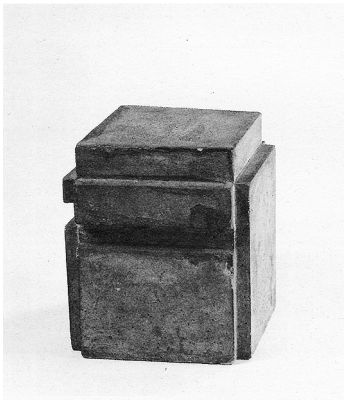
[939] BENEZRA, Neal, «Bruce Nauman en perspectiva», en AA. VV., *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (USA), 1993, p 27.

materializa en poliéster el espacio entre ellas. Son espacios preparados *a priori*, *ready-made* espaciales, podríamos decir, espacios no naturales o cotidianos.[940]



Bruce Nauman, *Anaquel hundiéndose en la pared con moldes de escayola de los huecos de debajo color cobrizo* (1966)

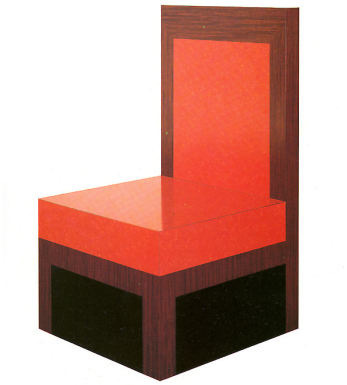
Nauman materializará espacios íntimos próximos al sujeto y relacionados con sus objetos cotidianos, que ponen de relieve acciones habituales, como en *Un molde del espacio que hay bajo mi silla* (1966-1968) [*A Cast of the Space under My Chair*, hormigón, 44,5 × 39,1 × 37,1 cm.]. El objeto en sí, la silla que sirve para sentarse, está ausente y, como en Whiteread, es el elemento de transición entre el vacío materializado y el individuo que soporta. El concepto de Nauman de espacio negativo, y su deseo por captar el espacio entre las cosas, lo invisible, se materializó en esta obra como la versión escultórica de un comentario de De Kooning, según ha manifestado él mismo: «'Cuando pintas una silla, deberías pintar el espacio entre travesaños, y no propiamente la silla.' Yo pensaba lo mismo en relación a los espacios sobrantes y negativos.»[941] Y a continuación especifica:



Bruce Nauman, *Un molde del espacio que hay bajo mi silla* (1966-1968)

> Para mí, el espacio negativo es pensar sobre el lado inferior y la parte trasera de las cosas. Al hacer moldes, siempre me gustan las líneas divisorias y los intersticios, cosas que ayudan a establecer la estructura de un objeto pero que normalmente se eliminan de la escultura final. Estas cosas ayudan a definir la escala del trabajo y el peso del material. Ambas cosas, lo que está dentro y lo que está fuera, determinan nuestras respuestas física, fisiológica y psicológica y el cómo miramos un objeto.[942]

Nauman emplea largos títulos para sus obras que describen la realidad del proceso de creación físico y conceptual. Estos elaborados títulos podrían ser indicativos, en parte, de su reacción contra el formalismo, como apunta Neal Benezra.[943] A diferencia de Nauman que deja explícito el procedimiento empleado, los títulos de las obras de Whiteread acompañan la ambigüedad deliberada de las obras mismas.[944] Su contemplación nos hace dudar en ocasiones sobre la posibilidad de ser positivos o negativos del objeto, como en el caso de los colchones, aunque sus objetos de origen puedan identificarse más fácilmente que en las piezas de Nauman.



Richard Artschwager, *Chair (Silla)* 1963

---

[940] En estas dos obras anteriores a la «anti-forma», en opinión de Rosalind Krauss, Bruce Nauman: «…no toma el camino de la explosión, el desmembramiento, o la diseminación. No abre la forma cerrada del objeto creado para liberar sus componentes materiales del corsé de su construcción y entregarlos a las fuerzas de la naturaleza -la gravedad, el viento, la erosión- que le otorgaría una articulación bien diferente, un matiz en la sombra del proceso natural de cambio. Más bien toma el camino de la explosión interna, de la congelación, y a quien propone el dominio completo de la inmovilidad no es a la materia, sino a quien la subtiende y transmite: el propio espacio.» KRAUSS, Rosalind, «La × señala el lugar», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 37-38.

[941] NAUMAN, Bruce, en SIMON, Joan, «Rompiendo el silencio» [Entrevista Bruce Nauman: Joan Simon], *Creación*, nº 5, Madrid, p. 88.

[942] NAUMAN, Bruce, en SIMON, Joan, *Ibidem*.

[943] BENEZRA, Neal, «Bruce Nauman en perspectiva», *op. cit.*, p. 41, nota 11.

[944] «…resulta especialmente adecuada la ambigüedad que se apodera de los residuos de los vaciados que Nauman hizo de los espacios intersticiales, es decir: la sensación de que parecen objetos, pero que sin el título pegado como una etiqueta absurda, no tenemos ni idea de qué *son*, ni siquiera de a qué especie general de objeto pertenecen. Es como si al congelar el espacio en esa condición entrópica se le despojara de cualquier posibilidad de ser «como» algo. [...] los vaciados de Nauman nos obligan a darnos cuenta de que también congelan las posibilidades de significado.» KRAUSS, Rosalind, «La × señala el lugar», *op. cit.*, p. 38.

Este espacio que rodea al objeto y que lo contiene es el que materializa también Richard Artschwager en obras como *Chair (Silla)* 1963 (formica sobre madera, 94 × 50,8 × 55,9 cm.), aunque éste no emplea el objeto real, sino que realiza una representación geometrizada de una silla victoriana en contrachapado recubierto de formica de diferentes colores, para diferenciar las partes de la silla. El espacio situado debajo del asiento, que en el objeto real es espacio vacío, se materializa en forma cúbica, limitado por las patas, mediante la formica negra. Este espacio inferior se constituye como base figurada del objeto, podría decirse que incluye el basamento en la propia configuración geométrica de sus volúmenes simples, y es también el mismo espacio que Whiteread materializa usando la silla o la mesa como molde. En definitiva, este espacio bajo los objetos, que se identifica con el basamento del objeto ausente y con la escultura, es tanto el de la pieza de Nauman *Un molde del espacio que hay bajo mi silla* (1966-1968), como el de Whiteread que sigue a Nauman en los planteamientos iniciales de su obra.

Estos espacios materializados constituyen el molde o el negativo del objeto, y como tal fue empleado asimismo por Marcel Duchamp en *Feuille de vigne femelle* [*Hoja de parra femenina*] (1950).[945] Se trata de una escultura de yeso galvanizado que es un objeto-molde, es como una impronta, una huella, una especie de recipiente hecho de un contorno, el límite y negativo de una parte del cuerpo: el sexo femenino,[946] que se halla presente en su ausencia.[947] La diferencia más palpable entre Duchamp y los dos artistas mencionados antes es el uso del cuerpo humano, en el primero, y el uso del objeto cotidiano, en los otros. Éstos sustituyen al sujeto por el objeto, pero usándolo como metáfora del sujeto ausente, como el mismo Nauman señala refiriéndose al objeto silla[948] que empleará con profusión en su obra: «La silla se convierte en un símbolo de una figura, un sustituto del personaje.»[949] En este sentido también usó Van Gogh la silla complementada por la pipa, en su conocida obra sobre la soledad del autor, titulada *La silla de Van Gogh* (1889), donde ambos objetos indican la relación con el sujeto ausente. Además, en Duchamp los límites del molde parecen inconcretos, mientras que Whiteread y Nauman configuran planos rectos, de ahí su similitud formal con el minimalismo, aunque conceptualmente hablando parten de presupuestos muy diferentes.[950] Whiteread y Nauman parten de los objetos cotidianos, el minimalismo rechaza todo referente, aunque en ciertos momentos intuyamos en él formas más o menos reconocibles de la realidad.

---

945 Desde el punto de vista semántico el título parece hacer referencia a la hoja de parra que cubre el sexo en la estatuaria clásica religiosa que representa a Adán y Eva.

946 Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 243.

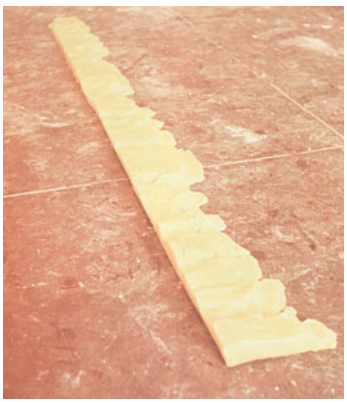
947 Otra obra de Duchamp que parece la impronta de un sexo femenino fue *Objet-Dard* (1951), otro molde que habitualmente se relaciona por su forma curva con el ready-made lingüístico sobre «l'habite en spirale». (Cfr. CLAIR, Jean, «Sexe et topologie», en *Marcel Duchamp: Abécédaire, approches critiques*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 56). Se ha señalado asimismo el juego de palabras entre objeto-dardo (fálico) y objeto «d'art» (de arte). Cfr. SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, H. N. Abrams, New York, 1970, p. 526. En RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, 2ª ed., p. 300 nota 84.

948 Nauman utiliza «…la silla como metáfora de la presencia del ser humano. [...] Aunque en estas grandes esculturas de acero colgando del techo, la imagen del hombre (al igual que en las jaulas y pasillos) haya desaparecido, ella va a ser el referente básico y central en torno al cual se organizan todas las principales obsesiones de Nauman: la violencia y la agresividad, la frustración por la condición humana, la ocultación del cuerpo, la desaparición del sujeto, la presencia de la muerte...», G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte),* Direcció General de Museus y Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 147.

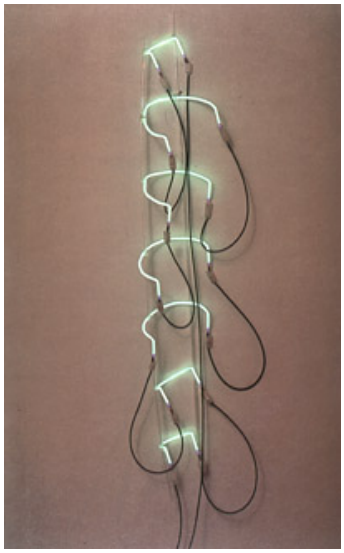
949 NAUMAN, Bruce, en SIMON, Joan, «Rompiendo el silencio», *op. cit.*, p. 91.

950 En opinión de Rosalind Krauss: «…el vaciado de Nauman *[El vaciado del espacio que hay debajo de mi silla* en 1965], que adoptaba lo que por entonces se consideraba como una forma reconocible de minimalismo, ya fuera de Morris, de Tony Smith o del propio Judd, era más o menos cúbico, de color grisáceo, y de textura sencilla... lo que lo convertía nada menos que en el objeto antiminimalista perfecto.» KRAUSS, Rosalind, «La × señala el lugar», *op. cit.*, p. 37.

Como hemos visto, a Nauman le interesa el espacio entre las cosas pero también, como a Duchamp, el existente entre el individuo y el mundo, como muestra en la obra titulada *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre* [*Space under My Hand When I Write My Name*] (1966), una pieza de cera amarilla de formas vagamente orgánicas;[951] o también el espacio que ocupa su propio cuerpo. Con estas obras, como en las anteriores, hace visible lo intangible. En una pieza como *Conjunto de varios materiales flexibles separados por capas de grasa y con boquetes del tamaño de mi cintura y muñecas* [*Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists*, papel de aluminio, tiras de plástico, goma espuma, fieltro y grasa, 3,8 × 228,6 × 45,7 cm.] (1966), Nauman marca la presencia corporal mediante la medida o el tamaño, o la forma de algunas partes de su cuerpo ausentes pero al mismo tiempo presentes en su vacuidad o negatividad. Al igual que Nauman representa el límite del cuerpo mediante secciones del mismo, Whiteread extiende estas líneas límites hasta convertirlas en superficies, pero aplicadas a los objetos. Otra obra fundada en las relaciones espaciales del cuerpo con lo exterior y que denota presencias mediante las ausencias, mediante los vacíos o huecos es *Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomadas a intervalos de diez pulgadas* [*Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals,* tubería de neón sobre un armazón suspendido de vidrio transparente, 177,8 × 22,9 × 15,2 cm.] (1966), donde se definen las líneas limítrofes que delimitan su propio cuerpo del espacio vacío o exterior que lo rodea. En este mismo sentido, Nauman proyecta, además, realizar las impresiones en cera de las rodillas de cinco artistas famosos sobre una losa delgada en *Untitled* (*After Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*) (1967). De nuevo los espacios vacíos y las superficies limítrofes constituyen el motivo central de la obra, relacionados no ya con los objetos como hace Whiteread sino con el cuerpo. Para Nauman el sujeto es la clave o fundamento mientras que para Whiteread ya no hay sujeto, sólo se intuye a través de los objetos que emplea.



Bruce Nauman, *Espacio bajo mi mano cuando escribo mi nombre* (1966)



Bruce Nauman, *Plantillas de neón de la mitad izquierda de mi cuerpo tomadas a intervalos de diez pulgadas* (1966)

También Antony Gormley trata sobre la ausencia del sujeto dejando la huella de su cuerpo en negativo. En *Bed* [*Cama*, 28 × 220 × 168 cm.] (1981) dos impresiones negativas del cuerpo del artista aparecen sobre un bloque efímero configuradas por rebanadas de pan medio mordidas. Esta especie de colchón o incluso de lecho funerario, podríamos decir, constituye el basamento y sustento tanto físico como simbólico del individuo ausente, al mismo tiempo que constituye la escultura en sí misma. En piezas como *Sense* (1991) (74,5 ×



Bruce Nauman, *Untitled* (*After Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*) (1967)

[951] Cfr. HALBREICH, Kathy, «Vida social», en AA. VV., *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (USA), 1993, p. 67.



Antony Gormley, *Sense* (1991)

62,5 × 60 cm.) y *Flesh* (1990) (36 × 198 × 174 cm.), Gormley materializa en hormigón el espacio entre su cuerpo y el mundo en forma de bloques geométricos, que configuran un paralelepípedo y una cruz tridimensional, mostrando un cuerpo vacío encogido o extendido respectivamente. El sujeto ausente se intuye desde el exterior mediante aberturas que corresponden a los extremos de sus miembros corporales: el cuello, las palmas de las manos, de los pies o los dedos.

A diferencia de Antony Gormley, el interés de Bruce Nauman por el vacío se extiende a los espacios contiguos del sujeto y del objeto, es decir, a las habitaciones y los corredores, los cuales tienen su origen en el vacío cotidiano del estudio, como apunta Robert Storr.[952] Estos espacios vacíos se relacionan con experiencias de terror y soledad que Nauman ha expresado con estas palabras: «…pegar gritos como un tonto en un lugar oscuro -en las escaleras que dan a un sótano- y rellenar el vacío para asegurarnos que nada hay allí dentro.»[953] Este «rellenar el vacío» se relaciona estrechamente con el procedimiento mental y técnico empleado por Rachel Whiteread en toda su obra y, específicamente, con la materialización de los vacíos debajo de las camas como experiencia del miedo infantil a la oscuridad.[954] Aunque es evidente que estas obras de Bruce Nauman están construidas en torno a la categoría de vacuidad, el vacío de Nauman no es un espacio neutro sino un espacio activo, cargado de significado. Así pues, junto al procedimiento de vaciado, Nauman y Whiteread tienen en común asimismo su interés por el vacío, aunque en esta última se trata de una negación aún más radical, la negación del objeto y del sujeto, o sea, la nada, el nihilismo.



Richard Serra, *Splashing* (1968)

Las piezas de las series denominadas *Splashing* (1968) y *Casting* [*Vaciado*] (1969) de Richard Serra son fruto de la solidificación de vertidos plomo fundido en los ángulos de una habitación del taller o de la galería, formando así perfiles que son consecuencia del azar y que posteriormente agrupa, amontona o distribuye por el suelo. Aunque exentas de significado semántico,[955] estas piezas pueden relacionarse asimismo con la obra de Whiteread, puesto que en ellas se rellenan de material determinados espacios, dejando así las huellas de las esquinas e intersecciones entre el muro y el suelo,

[952] STORR, Robert, «Más allá de las palabras», en AA. VV., *Bruce Nauman*, *op. cit.*, p. 51.

[953] NAUMAN, Bruce, en LIVINGSTON, Jane; TUCKER, Marcia, *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, cat. exp. (Los Angeles County Museum of Art, 1972), p. 12, citado en STORR, Robert, *Ibidem.*

[954] El espacio entre las cosas conduce a Nauman a plantear la existencia de un espacio no sólo físico sino también de un espacio-tiempo: «*Mi definición de ansiedad*, escribió, *es la del espacio que hay entre el ahora y el después... Si rellenamos este vacío y eliminamos el futuro, nos quedaría sólo unicidad.*» PERLS, Frederck S., *Gestalt Therapy Verbatim*, ed. John O., Stephens (Moab, Utah, Real People Press, 1969), p. 30. Citado en HALBREICH, Kathy, «Vida social», *op. cit.*, p. 68.

[955] GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, «Alianza Forma» 145, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 45-46.

los cuales actúan como molde, aunque sin demarcar previamente los límites espaciales hacia el vacío.

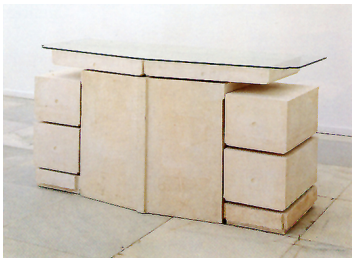
Otro aspecto a destacar en relación con el moldeado del espacio es que Whiteread realiza sus primeros vaciados en yeso, que es el material tradicional tanto del molde como del positivo en procesos de reproducción escultórica. Este material en sí transitorio, precario y perecedero, confiere a las piezas un impecable acabado monocromo en blanco que Whiteread emplea como elemento constitutivo de la obra. El uso del blanco emparenta su obra con las concepciones espaciales de Piero Manzoni y con el Suprematismo. Como en éstos, en algunas obras de Whiteread, la monocromía y el color blanco se relacionan íntimamente con la idea de infinitud. La monocromía representa para Manzoni la infinitud que figura como color blanco, para él la ausencia de color. Pero Manzoni nos obliga a remontarnos al Suprematismo. Y así, para Kasimir Malevitch, el blanco representa el infinito: «…la tela suprematista representa el espacio blanco y no el espacio azul. La razón de ello es clara: el azul no da ninguna representación real de lo infinito. [...] El infinito suprematista blanco permite a los rayos de la vista avanzar sin encontrar límite.»[956]

El blanco-infinito de Malevitch se relaciona con el blanco de Whiteread, ambos usan el yeso blanco en configuraciones fuertemente geométricas que pueden asociarse al basamento paralelepípedo elemental y vacío. Pero, frente a la infinitud teórica de Malevitch, Whiteread establece límites al espacio infinito materializando un espacio concreto que, en un primer momento, traduce en volúmenes blancos. Virtualmente sus superficies blancas podrían prolongarse infinitamente en el espacio contiguo, es decir, en el espacio ilimitado lo cual llevaría a un negativo, a un molde universal impracticable.

[956] MALEVITCH, Kasimir, en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 263 [Extracto de *El Nuevo realismo plástico*, pp. 99-105].

III.3.2. Los espacios de intervención y el objeto privado

El armario está lleno del tumulto mudo de los recuerdos.
Milosz, *Amoureuse initiation*


Rachel Whiteread, *Mantle* (1988)

Rachel Whiteread inicia su trabajo escultórico con el objeto cotidiano y el procedimiento de vaciado durante su época de estudiante:

> The process of using something that is liquid to cast something solid endlessly fascinates me. […] the first thing that I cast, in wax, was a jug. I was so excited by the process of having this empty space which I could fill up, it was simple. It meant that I could make 6,000 jugs or just one. And then destroy the mould.[957]

Posteriormente mediante el moldeado del objeto Whiteread se apropia no sólo del objeto real, es decir, del modelo original, al reproducirlo, sino también del espacio negativo que lo rodea. El vaciado como técnica de reproducción lo había empleado ya en Brighton sobre su propio cuerpo, cuando efectúa el vaciado de una de sus orejas (1986). Pero, desde finales de los años 80, Rachel Whiteread prefiere emplear el objeto cotidiano, familiar, siguiendo un impulso autobiográfico. Su primera exposición en la *Barbara Carlile Gallery* (Londres) en 1988, consistió en la exhibición del interior de muebles inservibles. La artista comenta esta experiencia y el procedimiento que siguió:


Rachel Whiteread, *Torso* (1991)

> The work I made used domestic furniture, things that were pertinent to my past: a wardrobe, bed, hot water bottle and dressing table. I literally filled the spaces with plaster and used parts of the furniture to define the spaces. *Mantle* included the glass top of a dressing table, there was something quite architectural about that piece. This led onto making a

[957] «El proceso de usar algo que es líquido para vaciar algo sólido indefinidamente, me fascina. […] la primera cosa que vacié, en cera, fue un jarro. Estaba tan excitada por el proceso de tomar este espacio vacío que podía llenar, era simple. Ello significaba que podía hacer 6.000 jarros o sólo uno. Y después destruir el molde.» WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», en *Rachel Whiteread*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1993, p. 8.

series of table pieces, […]. With these pieces I realized I could also invent. The tables are more like puzzles which fit together in five or six sections.[958]

Posteriormente Whiteread amplía el tipo de objetos y las referencias conceptuales.[959] De esta forma, centrándose en el vaciado de objetos del mobiliario del hogar como son asimismo las mesas, bañeras, lavabos, camas, colchones, sillas, puertas, libros y estanterías,... objetos íntimos que parecen indicar la presencia metafórica del individuo.[960] Así, pese a su doble apropiación se centra sobre todo en el espacio que rodea los objetos (el espacio externo) y para ello realiza vaciados de los espacios negativos que hay alrededor o que están contenidos en esos objetos corrientes[961] (el espacio interior) reproduciendo en escayola, por ejemplo, el interior de un armario (*Closet*, 1988) o de una bolsa de agua caliente (*Torso*, 1991) que ya había usado cuando estaba en la *Slade School*. Con estas últimas pretendía, como ha señalado ella misma, frente a la rigidez de las líneas más duras del mobiliario, asociar las posibilidades formales dadas por la blandura y maleabilidad con la idea de confort y de algo que representara seguridad.[962] Independientemente del objeto que emplee es la delimitación del espacio exterior o interior del mismo, el que marca realmente los tipos de piezas que elabora.

[958] «Para la obra que hice usé mobiliario doméstico, cosas que tenían relación con mi pasado: un armario, una cama, una bolsa de agua caliente y un tocador. Literalmente llené los espacios con escayola y usé partes del mobiliario para definir los espacios. *Mantle* incluía el cristal encima del tocador, había algo bastante arquitectónico en esa pieza. Esto condujo a hacer una serie de piezas de mesa […].Esto condujo a hacer una serie de piezas de mesa […]. Con estas piezas me di cuenta de que también podía inventar. Las mesas son más como puzzles que encajan en cinco o seis secciones.» WHITEREAD, Rachel [interview recorded 8.06.90], en WERNER, Nicholas; BATISTE, Sarah (eds.) *Interviews with the artists*, London, Visual Arts Research; editorial address, 1996, s. p.

[959] En opinión de Stuart Morgan: «El propósito de Whiteread no era neutralizar objetos de uso. En cambio, su acto de sabotaje era más profundo: un intento de aniquilar el significado o de escenificar el propio encubrimiento. Pronto se hizo evidente que éste era un motivo oculto en la escultura.» MORGAN, Stuart, «Rachel Whiteread», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 20.

[960] «I wanted to give certain spaces an authority they'd never had. But it's also to do with keeping a presence. In that sense it's definitely about preserving, something that materials like rubber and plaster are traditionally associated with. […] I think my work is about recording.» [«Quería dar a ciertos espacios una autoridad que nunca tuvieron. Pero también mantener una presencia. En ese sentido se trata con certeza de preservar, algo con lo que materiales como el caucho y el yeso están tradicionalmente asociados. […] Pienso que mi obra es sobre el registrar.»] WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, p. 11.

[961] Cfr. LORÉS, Maite, «Rachel Whiteread, proyectos», *Arte y Parte*, feb. 1997, p. 54.

[962] Cfr., WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, p. 8.



Rachel Whiteread, *Closet* (1988)

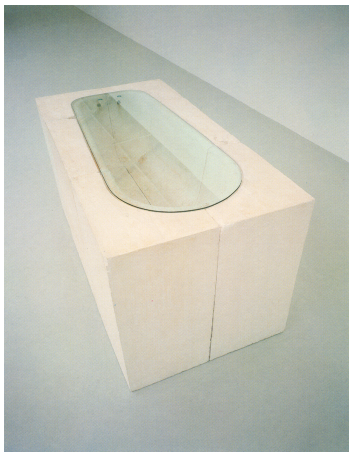
III.3.2.1. El espacio negativo externo como basamento del objeto

Entre la gama de objetos que emplea existe un determinado grupo que nos interesa destacar dado que definen un espacio externo inferior, es decir, un espacio vacío que parte desde el suelo como ocurre en las piezas basadas en lavabos, bañeras, mesas o sillas... Éstas consisten en un vaciado del espacio que es materializado y un molde del objeto, es decir, se trata de un positivo y un negativo al mismo tiempo. Así, las superficies que delimitan estas piezas (mesas, lavabo, bañeras), unas son como cortes del espacio mientras que otras son el negativo de los objetos que vacía.



Rachel Whiteread, *Sin título (Lavabo cuadrado)* (1990)

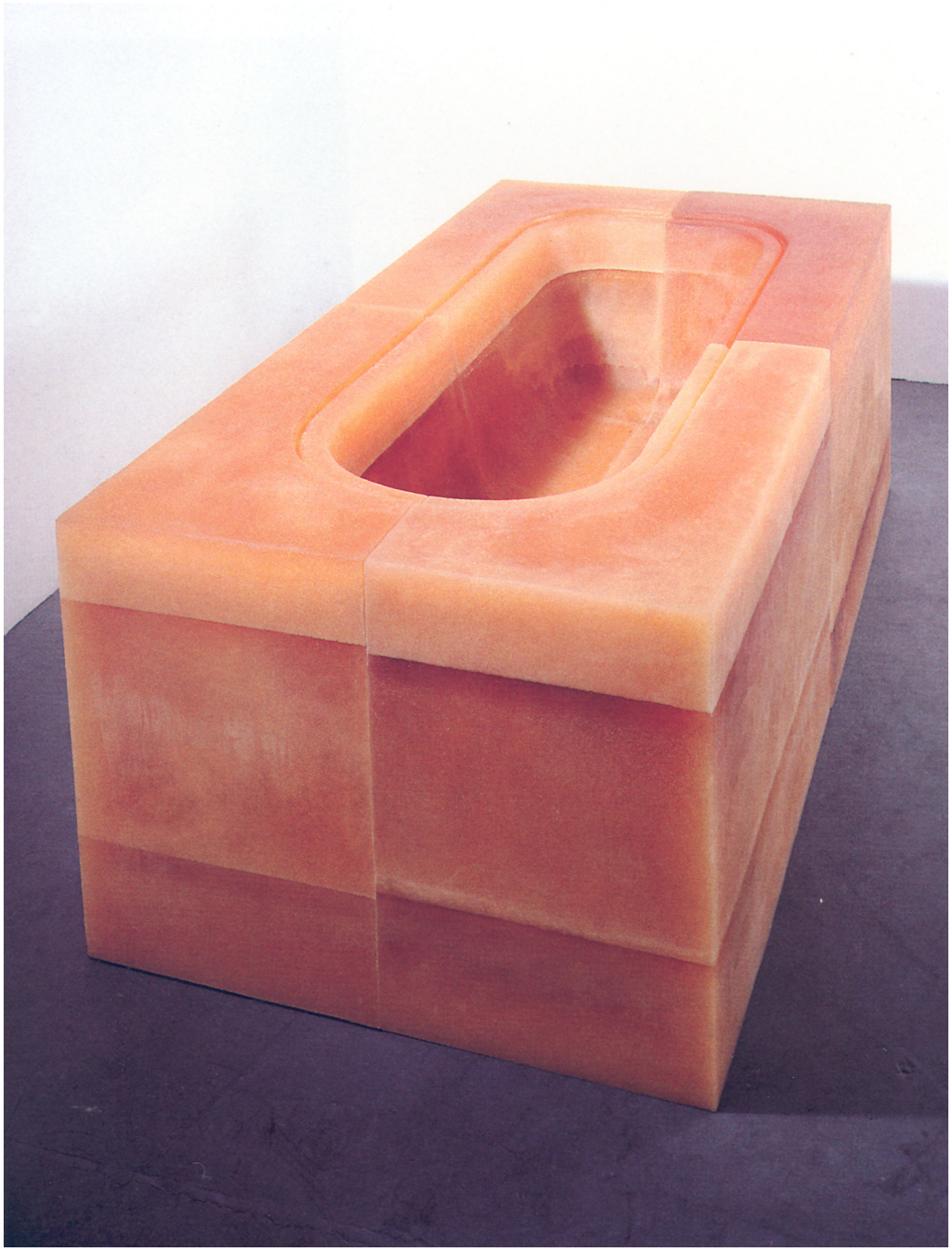
Pero estas piezas que materializan el espacio desde el suelo son, además de una fusión entre un positivo y un negativo, basamentos sin estatua, basamentos del espacio. Por ejemplo, en *Sin título (Lavabo cuadrado)* 1990, se materializa el espacio que se proyecta entre el lavabo y el suelo;[963] y en *Sin título (Baño)* 1990, o *Sin título (Baño naranja) / Untitled (Orange Bath)* 1996, el espacio existente entre el borde superior de la bañera y el suelo. En *Sin título (Colchón) /Untitled (Mattress)* 1991, *Sin título (Cama ámbar) / Untitled (Amber Bed)* 1991, o *Sin título (Cama negra) / Untitled (Black Bed)* 1991, *Sin título (Cama gris) / Untitled (Grey Bed)* 1992, materializa el espacio que hay debajo de una cama, los espacios que van del suelo hasta el objeto y, como en los casos anteriores, constituyen basamentos-esculturas del espacio inferior del objeto ya que ambos elementos del sistema se identifican en una única pieza. La estatua que en estos casos podemos equiparar con el lavabo, la bañera, o la cama, o sea, con el objeto, está ausente, sólo aparecen su huella y el espacio-basamento que lo sostenía. Estas improntas negativas quedan marcadas en el basamento-escultura como las huellas o impresiones en nuestra memoria ajenas a los objetos que las ocasionaron.[964] Y, en este sentido, podemos observar asimismo los



Rachel Whiteread, *Sin título (Baño)* (1990)

[963] MARÍ, Bartomeu, «El arte de lo intangible», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 28.

[964] «Whiteread seems to suggest that the imprint of things on our memories is more important than the things themselves. The sculptures that emerge are also of course things, inverse repositories for our sensations. The Freudian displacement of feeling on to objects is literally paralleled by the physical displacement of the original objects.» [«Whiteread parece sugerir que la impresión de las cosas en nuestros recuerdos es más importante que las cosas mismas. Las esculturas que emergen son también por supuesto cosas, depósitos inversos de nuestras sensaciones. Se establece literalmente un paralelismo entre el desplazamiento freudiano de los sentimientos hacia los objetos y el desplazamiento físico de los objetos originales.»] «Notes on the artists and biographies», AA. VV., *Doubletake. Collective memory & current art*, London, The South Bank Centre / Parkett, 1992 (Hayward Gallery, London; 20 February-20 April, 1992), p. 240.



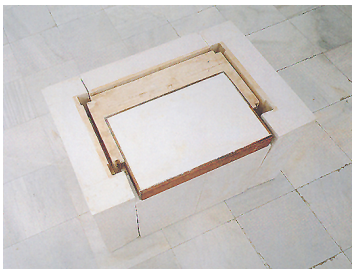
Rachel Whiteread, *Sin título (Baño naranja)* (1996)

restos de algunas piezas de madera incrustadas en la escayola, procedentes de los objetos mobiliarios que emplea como «moldes». En este sentido es en el que Lynne Cooke señala, que: «The evocation of the past life of a thing, which being a thing can manifest its memories only in physical form, in its body, preoccupies Whiteread.»[965] Tal es el caso de las mesas tituladas *Fortaleza* (*Fort*) y *Hoja amarilla* (*Yellow leaf*) [yeso, 150 × 74 × 94 cm.], ambas de 1989, donde los restos de formica y madera representan residuos del sujeto frente a la frialdad o rigidez formal que procede del objeto. Pero, sus piezas presentan, además, en muchos casos, huellas de la historia del propio objeto en sus superficies. En relación con *Hoja amarilla*, por ejemplo, Whiteread señala:



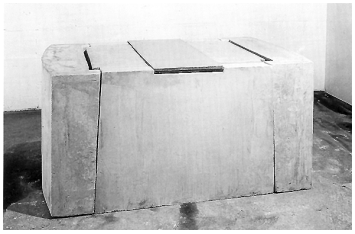
Rachel Whiteread, *Sin título (Colchón)* (1991)

> I cast a piece of furniture that was very similar to my grandmother's kitchen table. All the coloring on the surface of the work is the actual coloring from the underside of the table. In order to make the color more intense, I used cooking oil a release agent to separate the cast from the object. So there's this slight yellowing on the surface of the sculpture. But there are also all sorts of bits of horrible stuff that you find underneath tables. […] All that kind of stuff is there on the surface of the work. I managed to pull things from the object being cast, reflecting the layers of its history.[966]



Rachel Whiteread, *Fortaleza* (1989)

Desde el punto de vista semántico, los vaciados de objetos como lavabos o bañeras sugieren un simbolismo trascendente asociado a lo sagrado y fúnebre (en ocasiones sugeridas mediante los títulos: *Ether*, *Ghost*), puesto que semejan pilas bautismales y sarcófagos antiguos o tumbas,[967] y en ellos encuentra su fuente de inspiración semántica:[968] «With the third bath piece, I drilled holes through the plaster and the glass on top of it so there was an airflow like nostrils. I felt that it was too claustrophobic, like suggesting my own death; there was something sinister about these works.»[969]



Rachel Whiteread, *Hoja amarilla* (1989)

Pero el tema de la muerte se encuentra también explícito en los colchones, los espacios bajo las camas que semejan colchones, y las losas, dos tipos de objetos que dialogan sobre el descanso momentáneo o eterno. Piezas como *Untitled (Cama negra)* (1991), o *Untitled (Freestanding Bed)* (1991) constituyen el vaciado del espacio

---

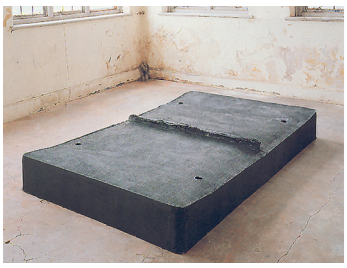
[965] «La evocación de la vida pasada de una cosa, que al ser una cosa puede manifestar sus recuerdos sólo de forma física, en su cuerpo, constituye una preocupación para Whiteread.» COOKE, Lynne, «The Site of Memory», en AA. VV., *Doubletake. Collective memory & current art*, *op. cit.*, p. 37.

[966] «Vacié un mueble que era muy similar a la mesa de cocina de mi abuela. Todo el colorido de la superficie de la obra es el colorido real de la parte inferior de la mesa. Para hacer el color más intenso, usé aceite de cocina como desmoldeante para separar el vaciado del objeto. Por eso hay este ligero amarilleo en la superficie de la escultura. Pero hay también todo tipo de sustancias de cosas horribles que se pueden encontrar bajo las mesas. Todo ese tipo de sustancias está ahí en la superficie de la obra. Conseguí arrastrar cosas del objeto que se vaciaba, reflejando los estratos de su historia.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», http: //www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/whiteread/interview2.html, pp. 3-4. [Extracto de la publicación original: *Transient Spaces*, exh. cat., Guggenheim Museum, New York, 2001.]

[967] Cfr. LORÉS, Maite, «Rachel Whiteread, proyectos», *op. cit.*, pp. 56-57; y COOKE, Lynne, «The Site of Memory», en *op. cit.,* p. 37.

[968] Cfr. «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, p. 12.

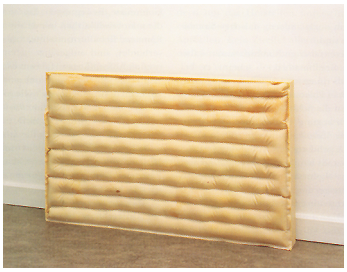
[969] «Con la tercera pieza de bañera, taladré agujeros a través de la escayola y del cristal encima de ella que dejaban pasar una corriente de aire como ventanas de la nariz. Sentía que era demasiado claustrofóbica, como si sugiriese mi propia muerte; había algo siniestro en esas obras.» WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, pp. 12-13.



Rachel Whiteread, *Untitled (Cama negra)* (1991)



Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Slab)* (1991)



Rachel Whiteread, *Untitled (Lilo)* (1992)

externo inferior de camas corrientes,[970] otras piezas como *Untitled (Amber Slab)* (1991), muestran la superficie externa de una losa mortuoria, o mientras que *Sin título (Colchón convexo) / Untitled (Convex Airbed)* (1993) y *Untitled (Lilo)* (1992), plantean una ambigüedad manifiesta sobre si son espacio interior o exterior. En relación con estas piezas podemos recordar la obra de Joseph Beuys *Muestra tu herida* (*Zeige Deine Wunde*) que consta de una mesa de autopsia donde destaca, como en las de Whiteread, la ausencia del cuerpo y muestra, junto con el título, un carácter más abiertamente narrativo en alusión a la muerte. Por su parte, el vaciado de los espacios bajo las camas como el del interior del armario, parecen creados como estrategia de liberación dado que evocan recuerdos privados de claustrofobia y miedo y, en general, hacen referencia al terror nocturno infantil.[971]

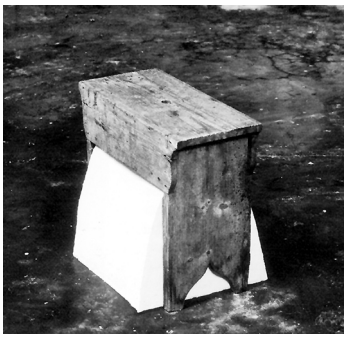
Con *Table and Chair (Clear)* [*Mesa y silla, transparente*] de 1991, Whiteread concibe, en nuestra opinión, una obra síntesis entre la silla de Bruce Nauman y *Table and chair* [*Mesa y silla*] (1963-64, madera y formica) de Richard Artschwager. De Nauman retoma el vaciado del espacio bajo la silla, y de Artschwager los objetos de los que parte, la manera en que los dispone en el espacio, próximos el uno del otro como en el ámbito cotidiano, así como el título de la obra. Artschwager delimita los objetos y el espacio bajo los mismos como si se tratara de una superposición de basamento y estatua: la formica de color madera define la imagen de las partes de madera y la formica blanca representa partes sólidas y huecas, es decir, el mantel, el respaldo de la silla y los espacios de debajo de la mesa y de debajo de la silla (que en su parte posterior si es realmente espacio vacío).[972] Y estos últimos son los que Whiteread materializa centrándose en el elemento que podríamos considerar como el espacio-basamento. En *Table and Chair (Clear)* como en sus otras obras de resina sintética destaca la traslucidez del material. Este volumen sólido, positivo se percibe como si fuera líquido dejando traslucir el espacio que ocupa a causa de la semitransparencia y densidad del material: «Positive

[970] Rachel Whiteread ha comentado sobre este tipo de piezas: «I cast the space underneath a bed using the surface like a canvas -by sizing it in different ways, stretching it, getting it taut, I can completely control the surface. The black rubber work was cast from the underside of a bed and its surface incorporated hairs from the hessian- it's a really unpleasant texture. The work also has this lip, like a clitoris. I tried to make the lip in such a way that I had no control over it so I stuffed rubber into the mould which had bits of plaster, hair and other material attached to it and which I left on the piece. It's good to surprise myself in that way… I have also cast the space on top of a mattress, not the mattress itself; by simply working with the surface of it I hope to defamiliarise the object.» [«Vacío el espacio debajo de una cama usando la superficie como un lienzo –al dimensionarlo de diferentes maneras, extendiéndolo, tensándolo, puedo controlar completamente la superficie. La obra de caucho negro fue vaciada de la cara inferior de una cama y su superficie incorporaba hebras de la arpillera –es una textura realmente desagradable. La obra tiene también este labio, como un clítoris. Intentaba hacer el borde de tal manera que no tuviera control sobre él, entonces rellené el caucho en el molde que tenía trozos de escayola, pelo y otros materiales adosados a él y que dejé sobre la pieza. Es bueno sorprenderme a mi misma de esa manera… He vaciado también el espacio encima de un colchón, no el colchón mismo; al trabajar sencillamente con su superficie espero des-familiarizar el objeto.»], WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, p. 8.

[971] Cfr. AA. VV., *Doubletake. Collective memory & current art*, *op. cit.*, p. 240.

[972] Artschwager utiliza un procedimiento similar en otras obras como: *Mirror/Mirror-Table/Table (Espejo/espejo-Mesa/mesa)* (1964), *Table with Pink Tablecloth (Mesa con mantel rosa)* (1964), donde la formica de color representa los objetos y los espacios huecos. Cfr. ARMSTRONG, Richard, *Richard Artschwager,* Madrid, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, 1989.

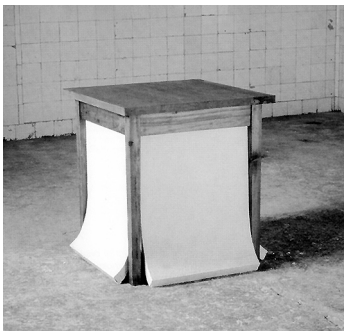
and negative, absence and presence, substance and insubstantiality all converge in this remarkable work to give form to what is usually formless and meaning to that to which we usually ascribe no meaning at all.»[973]



José Pedro Croft, *Sin título* (1994), [madera y yeso (45 × 50 × 32 cm.)]

José Pedro Croft emplea asimismo mesas y sillas, que son basamentos en potencia y, a diferencia de Whiteread que elimina los objetos, éste los conserva formando parte de la obra. Croft coloca elementos geométricos debajo de ellos como para rellenar el espacio bajo las cosas, al mismo tiempo que, a consecuencia de ello, altera la posición de dichos objetos y su estabilidad sobre el suelo, dando lugar a una inversión de la clásica relación entre estatua o figura y basamento. En *Sin título* (1994), [madera y yeso (45 × 50 × 32 cm.)], un vulgar banco de madera es situado sobre un volumen de yeso trapezoidal, y una mesa también de madera es cerrada por cuatro planos ligeramente curvados en su superficie de contacto con el suelo en *Sin título* (1994) [yeso y madera (78 × 70 × 70 cm.)], como si de basamentos se tratara. En ambas obras Croft materializa el espacio vacío externo bajo un objeto, pero no al estilo de Nauman o Whiteread, el espacio visualmente delimitado por dicho objeto, el vacío real (fruto de un procedimiento real de vaciado del espacio negativo), sino un espacio desbordado que, como presionado por el objeto mismo, se esparce adueñándose de un espacio ajeno. Croft no prescinde del objeto, del banco o la mesa, con lo cual el espacio que ocupan estos basamentos está en parte encerrado en el espacio propio del objeto. Pero no se trata del vaciado estricto bajo el objeto, pues éste adquiere una identidad como figura, como basamento relativamente independiente aunque no autónomo. Sobre estas esculturas-basamentos de yeso José Pedro Croft señala entrevistado por Nuno Faria, que:

> Los elementos de yeso -[...]-, activan espacios y zonas que no estaban activadas antes, como sería la parte de debajo de una mesa o un banco. Parece como si esa forma en yeso fuera parte de un banco aunque supiéramos que objetivamente eso no acontece [...]. Lo que yo hago es tomar un objeto y trabajar con él para activarlo junto con el espacio o activar, de algún modo, el espacio a través de él…[974]

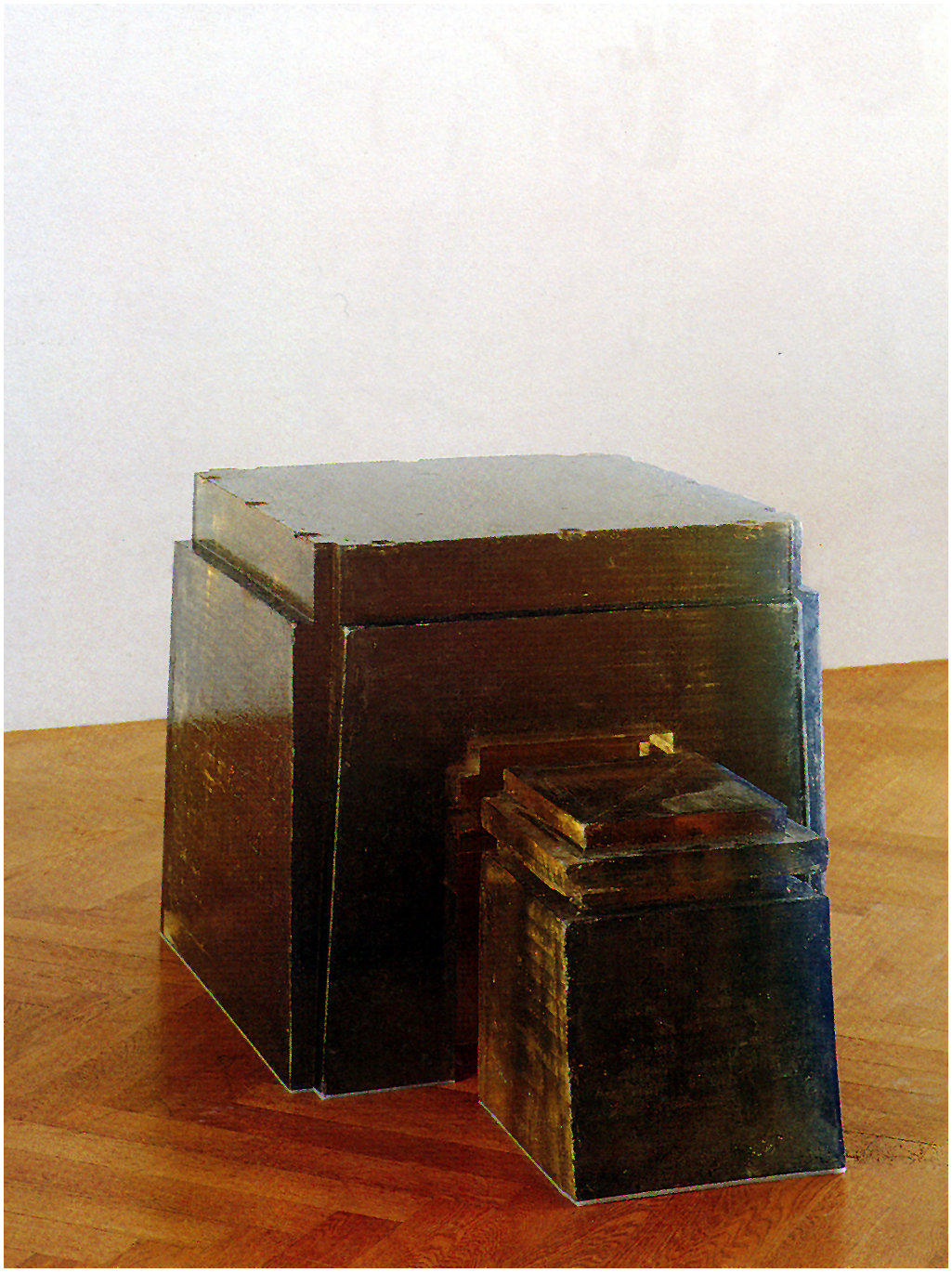


José Pedro Croft, *Sin título* (1994) [yeso y madera (78 × 70 × 70 cm.)]

En una obra posterior Croft abandona el yeso pero mantiene el uso del objeto. *Sin título* (1998) [madera y espejo, (70 × 150 × 115 cm.)] consiste en una mesa inclinada, cuyas patas han sido serradas a diferentes alturas, y que se halla casi cerrada por planos de espejo. La idea de delimitar el espacio bajo los

[973] «Positivo y negativo, ausencia y presencia, sustancia e insustancialidad todo converge en esta obra notable para dar forma a lo que normalmente es informe y significado a lo que nosotros normalmente no adscribimos ningún significado en absoluto.» «Rachel Whiteread», *La Biennale di Venezia. XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. General Catalogue*, Electa, 1997, p. 411.

[974] CROFT, José Pedro, *Desenho, escultura*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999, citado en CLEMENTE, José Luis. «De las perversiones espaciales de José Pedro Croft», *Arte y Parte*, nº 26, abril-mayo 2000, p. 75.



Rachel Whiteread, *Table and Chair (Clear)* (1991)

objetos, en este caso la mesa, en el sentido de Whiteread, se hace aún más evidente. No obstante, y según ha señalado él mismo, su obra difiere del trabajo de esta artista:

> Mi trabajo consiste en rectificar el carácter neutro del objeto o del espacio [...]. La rectificación puede incluir, igualmente cortes o alargamientos (las piernas de una silla tienen cuarenta centímetros y yo las aumento hasta un metro y medio de altura, por ejemplo). El objeto continúa allí, a la vista, pero ya no continúa allí, las dos cosas al mismo tiempo. Entra en un juego de interacción. Pienso que es completamente diferente de lo que se pretende en el trabajo de Rachel Whiteread.[975]

Este tipo de obras fundadas en el espacio externo del objeto describen un mundo privado, íntimo, doméstico, el que detalla también Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, obra que parece ser sirvió a Rachel Whiteread de fundamento teórico. Si este autor indicaba que: «…las expresiones 'leer una casa', 'leer una habitación', tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad.»,[976] Whiteread lee, asimismo, esos espacios privados para evocar los valores de la intimidad, cuya huella se inscribe o «escribe» materializada en la piel del vaciado. Sus obras invitan a recrearnos y representarnos esas experiencias personales e individuales a ellos asociadas, pasadas o presentes. Y aunque Whiteread parte de lo privado y autobiográfico expresa experiencias universales de la memoria colectiva:

> Mis vaciados de camas son universales precisamente porque son camas. Se refieren a experiencias personales que afectan a cualquier tipo de público: dormir, hacer el amor, dar a luz, morir. Con *Ghost*, todo el mundo se relacionaba con la vulnerabilidad de los espacios que habitamos, lo pequeños que son, y con la fragilidad de nuestras propias vidas.[977]

Como los artistas que trabajan directamente con los objetos mismos, las piezas de Whiteread denotan la presencia implícita del individuo ausente, así como la presencia de los objetos origen de la obra pero que también se hallan físicamente ausentes. Los objetos que ella elige son objetos ya usados, deteriorados, residuos de actividades cotidianas, de la presencia humana, objetos que tienen una historia y que metafóricamente sustituyen al sujeto.[978] Pero, la escultura de Whiteread va más allá, ya no tiene sujeto ni objeto, es la pura negación de ambos y, por ello, constituye la inversión más radical del sistema escultura-basamento.

Desde un punto de vista formal estas piezas que materializan el espacio externo del objeto rememoran las formas elementales del minimalismo aunque sólo en apariencia. Las geometrías de Whiteread, frente a las de los objetos minimal con su ausencia de significado fuera de sí mismos y su valor de absoluto, presentan un claro contenido: se trata, como hemos señalado, de la materialización del espacio mismo, de la ausencia, de lo no existente, pero además, son piezas de una fuerte carga emocional, puesto que remiten a objetos ausentes.

Así, en *Sin título (Cinco estanterías*) de 1996, Whiteread recoge la idea de seriación,[979] de repetición minimalista, pero se funda tanto en el espacio como en el objeto. Esta

---

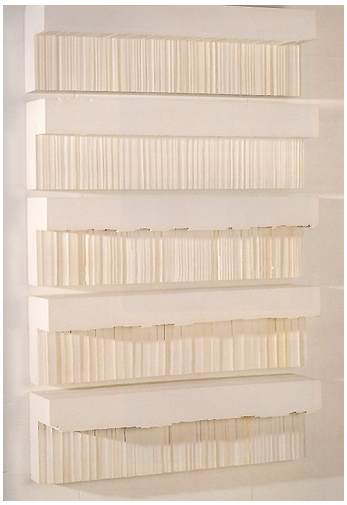
975 CROFT, José Pedro, *Desenho, escultura*, *op. cit.*, p. 8, citado en CLEMENTE, José Luis, «De las perversiones espaciales de José Pedro Croft», *op. cit.*, pp. 75-76.

976 BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 3ª reimpresión (FCE, Argentina), 1992, p. 70.

977 WHITEREAD, Rachel, citado en LORÉS, Maite, «Rachel Whiteread, proyectos», *op. cit.*, p. 57.

978 Cfr. «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit.*, p. 13.

979 El trabajo con series refleja el transcurso del tiempo, uno de los recursos artísticos más importantes heredados de la modernidad, cuyo origen puede observarse en los pedestales de Brancusi. Cfr. capítulo II.3.



Rachel Whiteread, *Sin título (Cinco estanterías*) (1996)

obra consiste en el vaciado de los espacios vacíos de cinco estantes de libros, o sea de los espacios entre esos libros, el estante superior y el espacio anterior, de manera que la cara frontal muestra el negativo de las páginas, no el del lomo de los libros. La idea de seriación minimalista fue ampliamente desarrollada, por ejemplo, por Donald Judd en sus series *Untitled*, a base de elementos idénticos que, como la *Columna sin fin* de Constantin Brancusi, muestran la idea de prolongación hasta el infinito. Una de estas piezas *Sin Título* de 1968 (23 x 102 x 79 cm.) consiste en una serie de cajas de forma prismática colocadas en filas ascendentes sobre la pared y separadas por un espacio, como también hace Whiteread. La alternancia de espacios vacíos y paralelepípedos de la obra de Judd semeja la alternancia del espacio de los libros y los espacios vacíos entre ellos, que en la estantería de Whiteread sobresalen materializados. Esta estantería como la obra de Judd, podría repetirse infinitamente, como de hecho intentará posteriormente en 1997 al multiplicar las estanterías en el *Balcony*, segundo piso del *atrium* del Westfälisches Landesmuseum (Münster) con la pieza *Untitled (Books),* que se despliegan a cada lado y por encima de una puerta central; o con la habitación de libros, hecha específicamente para el pabellón británico en la Bienal de Venecia; o en *Untitled (Book Corridors)* (1997-98), donde incluye el espacio o corredor situado entre seis estantes de libros configurando tres piezas independientes e idénticas; así como en el *Holocaust Memorial*, vaciando el interior de una biblioteca entera. En todos los casos, el libro en su ausencia se revela como símbolo de la cultura y difusor del conocimiento. En estas obras, además, se expresan lo privado y lo público, el acceso privado al conocimiento público, universal, del pasado y del presente, representado en la biblioteca ausente e inaccesible, dado que los libros reales han sido destruidos durante el proceso de construcción de la obras, dejando sólo un recuerdo de su presencia.[980]



Rachel Whiteread, *Untitled (Book Corridors)* (1997-98)

Piezas como *Sin título (Doble plinto de caucho) / Untitled (Rubber Double Plinth)* 1996, que consiste en el vaciado de secciones de una losa mortuoria en caucho amarillo, y *Untitled (Elongated Plinths)* 1998, *Untitled (Nine Tables)* 1998 o *Untitled (Ten Tables)* 1997, están constituidas por unidades idénticas, como es normativa del minimal: dos, tres, nueve y diez piezas respectivamente, que permiten alteraciones de su disposición en el espacio. Las dos primeras presentan la particularidad de estar conformadas como pseudo-pedestales ya que presentan molduras en su parte superior e inferior que remiten a la basa y cornisa de estos basamentos clásicos. Se trata pues de



Rachel Whiteread, *Untitled (Rubber Double Plinth)* 1996

[980] Cfr. SHONE, Richard, «Richard Shone: Rachel Whiteread en Münster», en BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 446-451.



Rachel Whiteread, *Untitled (Elongated Plinths)* (1998)



Rachel Whiteread, *Untitled (Nine Tables)* (1998)

basamentos-esculturas conformados mediante superposición de vaciados de losas o fragmentos de ellas, que han sido concebidos semánticamente como basamentos, tal como hacen referencia los títulos de los mismos. En ellos se observa por tanto una identidad no sólo objetual sino en parte también conceptual dado que se refieren específicamente a su ser como basamentos. Las dos últimas obras definen el espacio inferior de una serie de mesas que se disponen en forma de cuadrícula y en contigüidad respectivamente, al estilo minimalista.

Una disposición espacial en serie presenta también la obra *Untitled (One Hundred Spaces/Sin título (Cien espacios)* de 1995, que muestra los vaciados del espacio inferior de cien sillas trasfigurados en basamentos-esculturas y, a su vez, definidos como las piezas anteriores por una identidad en la línea objetual. Whiteread parece retomar, por tanto, la pieza titulada *Un molde del espacio que hay bajo mi silla* (1966-1968) de Bruce Nauman y la despliega repetidamente por el espacio.[981] Esta obra evoca ineluctablemente la *Columna sin fin* de Constantin Brancusi tanto por la mencionada disposición seriada como por el uso del basamento sin fin, un basamento infinitamente prolongable en su yuxtaposición horizontal. En este sentido Rachel Whiteread como Donald Judd y Constantin Brancusi o Carl Andre están limitando campos o ámbitos en teoría infinitos.[982] Esta instalación nos recuerda las realizadas por Alexander Rodchenko de sus superficies homogéneas de color (monocromos) o las de Ives Klein[983] (en su búsqueda del espacio puro, ilimitado), traducidas a lenguaje tridimensional. Pese a estar compuesta por diferentes unidades cromáticas, esta obra de Whiteread puede leerse como un todo. Cada pieza se percibe como ente autónomo finito, aunque la infinitud se pone de manifiesto en la repetición seriada, pero rompiendo con la homogeneidad monocromática típica, por ejemplo, del minimalismo. Whiteread sugiere así, de manera más clara, la infinitud que Ives Klein no pudo resolver en dos dimensiones a pesar de pintar los bordes de sus cuadros continuando la superficie del lienzo en todas las direcciones espaciales.

Se trata, además, de cuerpos traslúcidos de resina semitransparente que permiten ver el espacio interior, el espacio negativo que configura cada pieza. Como Whiteread, Judd nos muestra en sus series de cajas horizontales, el espacio interior vacío, pero mientras éste hace hincapié en el contenedor, en el recipiente, Whiteread elimina dicho contenedor, que sería el molde y, en este caso como en muchos otros, específicamente un objeto cotidiano. Todo molde es un recipiente, una caja, que contiene una imagen o volumen negativo. La figura está en el interior, es puro vacío,[984] como estas piezas de

---

981 La escultora entrevistada por Craig Houser en su taller de Londres el 18 de abril de 2001 declara: «I'd actually forgotten that I'd seen the piece by Nauman at a show that Nick Serota curated for the Whitechapel Art Gallery in London many years before. I just hadn't really noticed Nauman's piece at the time. I think I used the space under chairs for all sorts of other reasons. For me, it was a step to making an absent place for one person- or in the case of *One Hundred Spaces*, an audience of people. […] I recognize that Nauman is the source where this series initially came from, but I think it's doing something different. It's up to you whether or not you think it's doing something else.» [«De hecho, había olvidado que había visto la pieza de Nauman en una muestra que Nick Serota organizó para la Whitechapel Art Gallery de Londres muchos años antes. Es sólo que no había reparado en esta pieza de Nauman en aquella época. Pienso que usé el espacio bajo las sillas por otro tipo de razones. Para mí, era un paso para hacer un lugar ausente a una persona- o en el caso de *Cien espacios*, un auditorio de gente. […] Reconozco que Nauman es la fuente de la que proceden inicialmente esta serie, pero pienso que es hacer algo diferente. Depende de cada uno decidir si es o no hacer algo diferente.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 6.

982 Esta vocación de infinito es la que presenta también el proyecto de Robert Morris para construir en el desierto una *pared infinita*. Por su parte Donald Judd señala en su famoso artículo titulado «Objetos Específicos»: «El campo (del cuadro) tampoco suele ser limitado, y evoca secciones recortadas de algo infinitamente mayor.», JUDD, Donald, «Objetos Específicos», en *Minimal art*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996, p. 15.

983 Como en la exposición de 1956, donde Ives Klein muestra veinte superficies monocromas en diferentes colores.

984 «Los escultores minimalistas, tanto por los materiales elegidos como por la manera de utilizarlos, niegan la interioridad de la forma escultórica y repudian el interior como fuente de sus significados. Las cajas de Donald Judd [...] se presentan expresando insultantemente su vaciedad, enseñándonos su desocupado interior a través de la transparencia de su material, cuando están construidas con láminas de plástico transparente o cuando carecen de alguno de sus lados.» MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, S. A., 1990, pp. 60-61.



Rachel Whiteread, *Untitled (One Hundred Spaces)* (1995)

Whiteread. Además, y a diferencia de Judd y su serie de 100 cajas de aluminio de idénticas dimensiones, los *Cien espacios* de Whiteread están constituidos por elementos únicamente idénticos en apariencia ya que presentan colores, tamaños y formas diferentes dado que proceden de moldes-objetos asimismo diferentes. Así, frente a la repetición mecanizada la artista introduce un indudable grado de individualidad y diferencia dentro de la totalidad de la obra, que la emparenta en cierto modo con la composición tradicional.

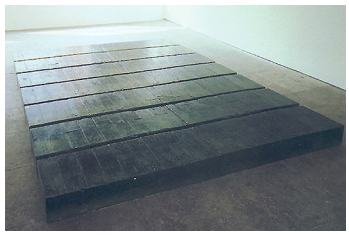
III.3.2.2. El espacio negativo interno como expansión del basamento-escultura

Rachel Whiteread materializa no sólo el espacio externo, bajo los objetos o a su alrededor, sino también el espacio interno, en piezas como *Closet* [*Armario*] (1988) (escayola, madera y fieltro, 160 × 88 × 37 cm.), donde parece materializar las reflexiones de Gaston Bachelard: «Todo poeta de los muebles -sea un poeta en su desván, un poeta sin muebles- sabe por instinto que el espacio interior del viejo armario es profundo. El espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera.»[985], y donde el propio objeto real se convierte en molde para positivar su espacio interior y convertirlo en escultura.[986] En este sentido, los *Cubos de Espejo* (1965) de Robert Morris también encierran un espacio interno, un espacio que no es visible al espectador, que se encuentra delimitado por los planos que componen dicha figura geométrica y que en la obra de Whiteread es materializado como espacio interior de objetos concretos. Los cubos de Morris proporcionan, además, la introducción del espacio externo a la obra en el propio reflejo de sus caras especulares, de tal manera que el cubo mismo desaparece disuelto en el reflejo. Este espacio no visible, Whiteread lo convierte en visible.



Rachel Whiteread, *Closet* [*Armario*] (1988). Obra en proceso

Más tarde amplía su campo de acción y traspasa el de los objetos que cotidianamente nos rodean, para hacer el vaciado de los espacios domésticos que contienen todos estos objetos, como son el suelo, el techo, que es su espacio inmediato, o la habitación circundante y la casa entera. Son espacios, como los anteriores objetos de carácter cotidiano, en relación con el individuo y con sus actividades primarias. Y será en función de estos diferentes espacios como establecerá nuevos vínculos con el minimalismo. Éste es el caso, por ejemplo, de los suelos, que remiten a las piezas de Carl Andre, como *Sin título (Suelo)*, 1994-95 (Resina, 25 × 274 × 396 cm.), y otra obra donde combina suelo y techo *Sin título (Suelo/Techo)*, 1993, (Caucho/Dos partes,



Rachel Whiteread, *Sin título (Suelo)* (1994-95)

985 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p.112.

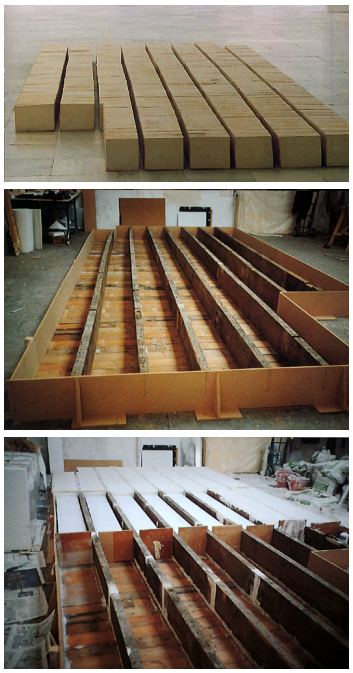
986 «Sencillamente encontré un armario que me resultaba familiar, de alguna forma arraigado en mi infancia. Desmonté su interior hasta dejarlo en la mínima expresión, lo tumbé sobre la parte de atrás, perforé algunos agujeros en la puerta y lo llené de escayola a rebosar. Esperé a que fraguara y tiré el armario de madera, me quedé con una réplica exacta de su interior.», WHITEREAD, Rachel, en «Mute Tumults of Memory», *Rachel Whiteread Skulpturen/Sculptures*, Kunsthalle, Basilea, ICA Philadelphia, ICA Boston, 1995, p. 12. Citado en MARÍ, Bartomeu, «El arte de lo intangible», *op. cit.*, p. 27.



Rachel Whiteread, *Sin título (Suelo/Techo)*, 1993

12 × 140 × 120 y 3 × 140 × 120 cm.). Como Carl Andre, Whiteread utiliza la serie o repetición de unidades aludiendo visualmente a la continuidad, pero la semántica de las piezas de la escultora, puesto que se trata de vaciados de los espacios concretos bajo las tablas del suelo, niegan la continuidad física, al ser delimitados por el tamaño de los propios objetos-moldes que emplea, desde sus límites arquitectónicos (paredes). Whiteread niega así la infinitud y variabilidad que caracteriza las piezas de Andre, tales como 64 *Pieces of Copper* [64 trozos de cobre] (1969), aunque como éste, subraya la estructura plana y horizontal del suelo frente a la vertical de la estatua tradicional.

El problema de la relación de la escultura con el suelo y, por tanto, la cuestión del basamento que Andre planteaba en su obra, es subrayado también por Whiteread. Andre construye un nuevo suelo, que es un basamento-escultura, para sus espacios expositivos dentro del contexto artístico, ya sea mediante filas de ladrillos refractarios o de hormigón tumbados directamente en el suelo (como *Lever*), o mediante enlosados metálicos.[987] Whiteread, en cambio, materializa el propio suelo aunque no la superficie visible sino el espacio oculto bajo el mismo, es decir, su reverso convertido en basamento-escultura.[988] Sus piezas tienen, por tanto, a diferencia de los enlosados minimal, un cierto grosor o «profundidad», que ella misma explica:



Rachel Whiteread, *Untitled (Platform)* (1992) y obra en proceso

> The floor pieces are like walkways, they're solid. I wanted to cast the most secretive place in a house, not the cellar or the attic. I wanted to discover and represent the intestines of a house.
> […]
> The height of the Documenta floor was determined by the height of joists which I had cast, representing this hidden interspace. The intention behind the two floor pieces I have made subsequently was that they should be like corridors, abstract spaces that didn't exist.[989]

Sin embargo, uno de ellos *Untitled (Platform)* (1992) realizado en yeso, «…has become like a stage; […] is literally a platform.»[990]

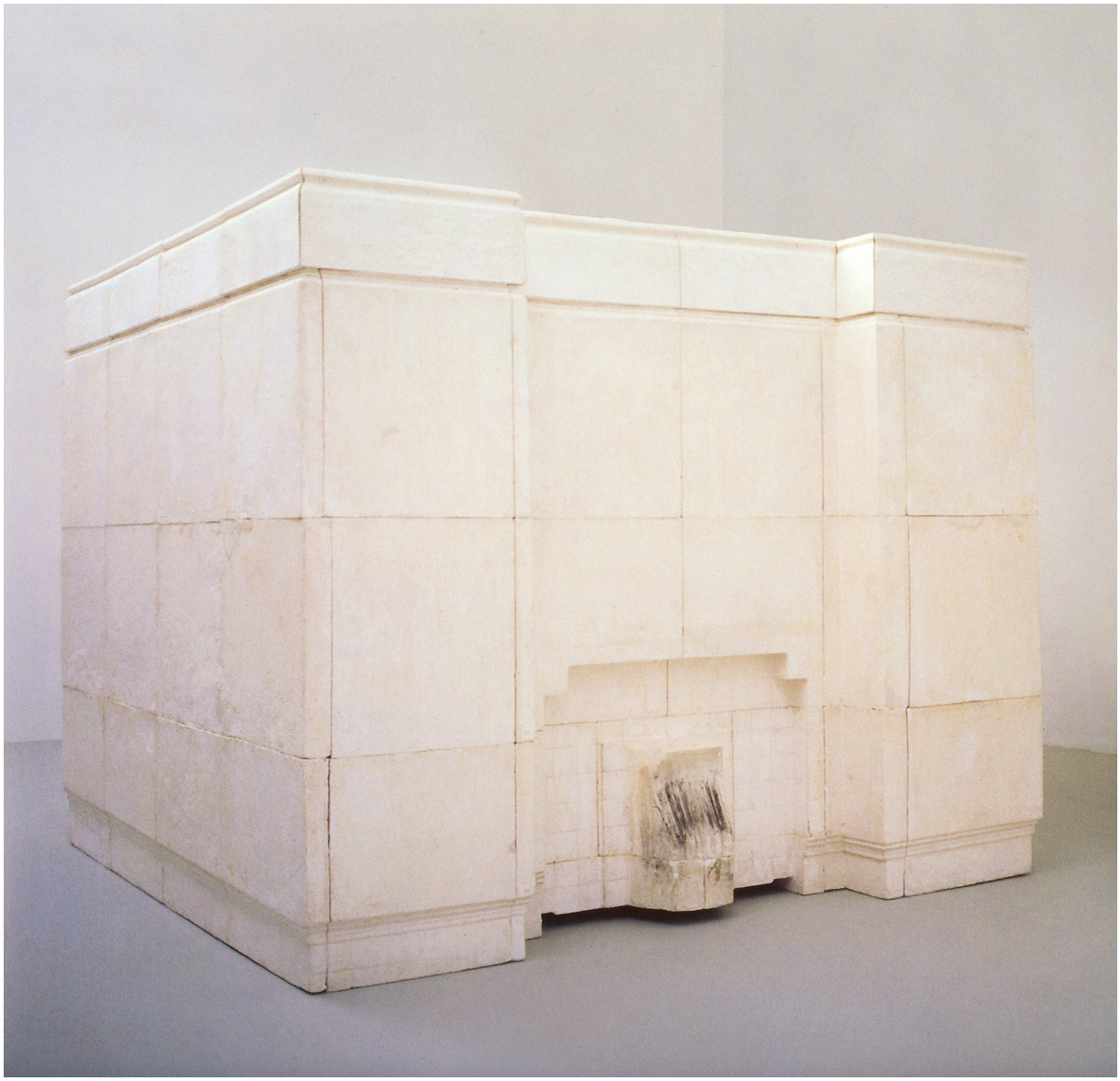
Este tipo de piezas se centran por tanto en el espacio interior doméstico o público frente al espacio exterior de los

[987] Cfr. Capítulo II.3.

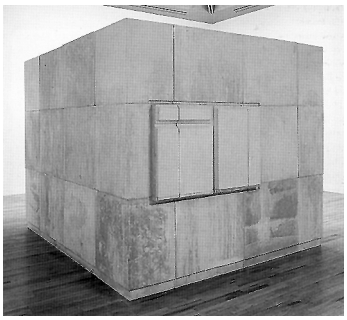
[988] «The floor at Documenta was made specifically for the space in the Fridericianum. I wanted initially to map a floor –like when you take a fitted carpet out of a room and it replicates the outline of the floor. But there were too many indentions– it was too fussy. I decided to invent a floor that had two recesses, so that you could stand in the piece, rather than just viewing it from the edge. I wanted the viewer to be able to inspect the surface, so they became like a microscope.» [«El suelo en la Documenta se hizo específicamente para el espacio en el Fridericianum. Quería inicialmente trazar el plano de un suelo –como cuando sacas una alfombra hecha a medida de una habitación y replica el contorno del suelo. Pero había demasiadas muescas- era demasiado recargado. Decidí inventar un suelo que tenía dos rebajes, de manera que pudieras permanecer de pie en la pieza, y no sólo viéndola desde el borde. Quería que el espectador fuera capaz de inspeccionar la superficie, así se convierten en algo parecido a un microscopio», WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», en *Rachel Whiteread*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1993, p. 9.

[989] «Las piezas de suelo son como pasarelas, son sólidas. Quería vaciar el lugar más privado de una casa, no el sótano o el ático. Quería descubrir y representar los intestinos de una casa. […] La altura del suelo de la Documenta estaba determinado por la altura de las vigas que había vaciado, representando este inter-espacio oculto. La intención que había detrás de las dos piezas de suelo que he hecho posteriormente era que debían ser como pasillos, espacios abstractos que no existían.» *Ibidem.*

[990] «…se ha convertido en una especie de escenario; […] es literalmente una plataforma.» *Ibidem.*



Rachel Whiteread, *Ghost* (1990)



Rachel Whiteread, *Sin título (Habitación)* (1993)



Rachel Whiteread, *Untitled (Rooms)* (2001)



Rachel Whiteread, *Untitled (Apartment)* (2001)

objetos más íntimos y privados. *La puerta falsa* (1990) constituye la materialización del espacio de transición, del límite entre espacios contiguos arquitectónicos, definido por el objeto doméstico que permite o cierra los accesos. Es el anverso y el reverso del límite. En *Ghost* (*Espectro*) (1990, Chisenhale Gallery, Londres), en cambio, el vaciado se extiende al interior de una habitación completa de una casa del norte de Londres (486 Archway Road). Es la objetivación en escayola de un vacío incorpóreo, es decir, la transfiguración de la nada en objeto escultórico: «When I decided to make 'GHOST' I had an idea of mummifying the sense of silence in the room. It's so rare that it happens, when it does you become so conscious of it, specially living in the city. […] this silence that is absolutely concrete, it completely smothers you.»[991]

Lo que se exhibe es el propio molde que Whiteread ha realizado directamente sobre las superficies de la habitación. La superficie de dicho objeto es pues, la piel o el límite de lo interno dado que la escayola rehace, en negativo, todos los detalles arquitectónicos de la superficie interior de la habitación: chimenea, azulejos, ventanas, cornisa... Elementos que al ser invertidos provocan un extrañamiento del objeto y una desorientación en el observador, que no reconoce de inmediato lo que está viendo, aunque sean cosas para él muy familiares: el interior se ha convertido en exterior. «When we finally put the piece up, I realized what I had created. There was the door in front of me, and a light switch, back to front, and I just thought to myself: 'I'm the wall. That's what I've done. I've become the wall.'»[992] El carácter funerario de esta obra, que puede definirse como una mascarilla invertida, interna, es manifestado por la artista misma cuando comenta: «…se trataba de construir un mausoleo a mi propio pasado y también algo con lo que los demás pudieran relacionarse».[993] Es por tanto una especie de monumento, con sus referencias arquitectónicas al templo o al sarcófago.

Tanto la habitación *Espectro*, como una pieza posterior *Sin título (Habitación) / Untitled (Room)* vaciada en Berlín a partir de una habitación inventada, convierten el espacio interior arquitectónico en objetos escultóricos presentados redundantemente en un espacio interior arquitectónico: el espacio artístico de la galería.[994] Este tipo de piezas que

[991] « Cuando decidí hacer 'Ghost' mi idea era momificar la sensación de silencio en la habitación. Es tan raro que ocurra, cuando pasa te vuelves tan consciente de ello, especialmente viviendo en la ciudad. […] este silencio que es absolutamente concreto, te asfixia completamente.» WHITEREAD, Rachel, «Rachel Whiteread in conversation with Iwona Blazwick», *op. cit*, p. 11.

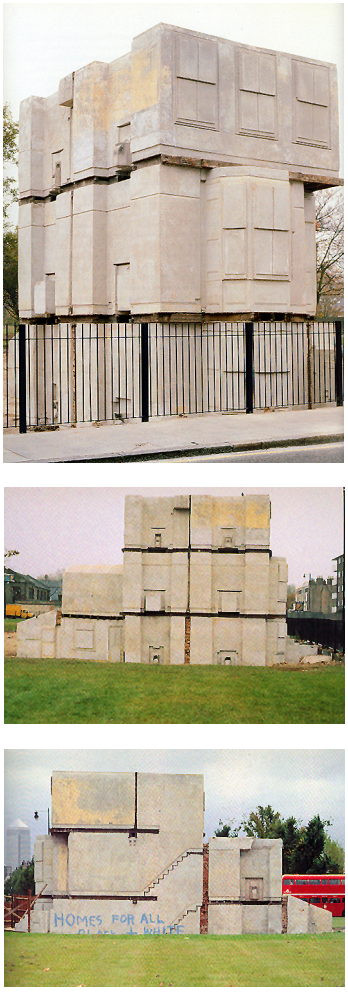
[992] «Cuando finalmente colocamos la pieza, me di cuenta de lo que había creado. Estaba la puerta frente a mí, y un interruptor de luz, invertido, y sólo pensé: Yo soy la pared. Eso es lo que he hecho. Me he convertido en la pared.» WHITEREAD, Rachel, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 4.

[993] Rachel Whiteread, citado en MARZO, Jorge Luis, «Mind the Gap», *Rachel Whiteread: escultures,* Barcelona, Fundació La Caixa, 1992, p. 28.

[994] Cfr. DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael, *Installation Art*, London. ed. Thames and Hudson, 1994, p. 172; MARÍ, Bartomeu, «El arte de lo intangible», *op. cit.*, pp. 29-30; LORÉS, Maite, «Rachel Whiteread, proyectos», *op. cit.*, pp. 57-8.

reproducen el espacio interior del objeto arquitectónico no pueden considerarse ya como basamento-escultura, sino que se trata de la expansión del basamento inferior del objeto a la totalidad del espacio que rodea dicho objeto, es decir, una especie de basamento-contenedor. Estas habitaciones adquieren un carácter serial en piezas posteriores como *Untitled (Rooms)* (2001), y *Untitled (Apartment)* (2001) que consisten en un grupo de habitaciones que comunican con un corredor principal.

Espectro y *Sin título (Habitación)* marcaron el tránsito de una escultura de carácter más privado a otra más monumental que se concretaría en 1993 en el vaciado en cemento de una casa entera, la última de una fila de casas adosadas de estilo victoriano situada en el East End de Londres: *House* (*Casa*).[995] Ha sido su más impactante proyecto de inversión, tanto desde el punto de vista morfosintáctico como semántico, en cuanto es lo opuesto, lo negativo, y el reverso del objeto monumental convencional.[996] No obstante, *Casa* cumple su función, la clásica rememoración, actuando como sustituto de lo perdido o ausente, pero empleando un lenguaje contemporáneo: «Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo.»,[997] que definiera Gaston Bachelard y, más aún, literalmente «…un 'negativo' de la casa, una inversión de la función de habitar.»[998] *Casa* refleja, además, como ha señalado Bartomeu Marí, algunas cuestiones relacionadas con la evolución de la ciudad, su historia, su transformación urbanística, la especulación inmobiliaria; e implicaciones sociales, como el derecho a una vivienda, el control de la propiedad privada y de las zonas de acceso libre dentro del contexto urbano.[999] Pero también evoca conceptos más abstractos como la interioridad, lo clausurado, lo impenetrable y lo invertido, que la sitúa en el centro del debate sobre el cuestionamiento del objeto artístico.



Rachel Whiteread, *House* (1993)

La diferencia fundamental entre *Casa* y el resto de sus espacios arquitectónicos como *Espectro*, *Sin título (Habitación)* o incluso *Untitled (Apartment)* se funda en el lugar de ubicación dado que *Casa* permaneció durante su corta existencia en el lugar mismo donde había sido vaciada, indicando el espacio negativo exacto en su exacto emplazamiento; mientras que estas otras obras indican el lugar de la habitación o habitaciones pero no en el lugar donde se realizaron, es decir, que se refieren al lugar donde existieron como tales habitaciones, y por tanto,

[995] La publicación *Rachel Whiteread. House*, (James Lingwood ed.), London, Phaidon, 1995, detalla el debate público, crítico, arquitectónico y político que provocó esta obra, que acabó siendo demolida.

[996] «Era una anticasa, vuelta como un calcetín, que sólo hablaba de sí misma, era, por un lado, una parodia de la reflexión de la modernidad y, por otro, una declaración en negativo; desterraba todo aquello que, referido a una casa, recordara la idea de un sitio donde estar cómodo, seguro, sobre todo un refugio y un santuario.» MORGAN, Stuart, «Rachel Whiteread», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 23.

[997] BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 72.

[998] BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 74.

[999] MARÍ, Bartomeu, «El arte de lo intangible», *op. cit.*, pp. 30, 32.

permanecen como referencia del lugar.[1000] Existe, además, otra diferencia radical entre *Untitled (Apartment)*, *Untitled (Rooms)* (2001) y *Casa*, y que constituye el fundamento de las primeras. Whiteread lo ha señalado así:

> For me, *Apartment* has a lot to do with figuring out how to cast a many-roomed apartment and show the space where the walls were between the rooms. When I made *House* [1993], we had to leave the actual walls and floors in place. We could not knock them out. But with *Apartment*, everything was cast around the architectural elements and the casts were removed in sections. So when you look at the piece, there is a space between the rooms where the wall once was. [1001]

Por otro lado, la relación moldeado-obra único que plantea una paradoja en toda su obra se hace más incoherente en estos objetos de escala arquitectónica, como apunta Rosalind Krauss:

> Debido a lo específicas que son, obran en contra de la función habitual del vaciado, tanto en un contexto estético como industrial: hacer series de los objetos, tirar copias múltiples. Al funcionar en contra del múltiple, los vaciados adquieren el carácter de exclusivo absoluto, de algo único que ha existido en un lugar específico, el cual le apunta en silencio: *La X señala el lugar*, como el título de un libro de crímenes, del que Bataille hizo una crítica; el rastro de un el cual eventual.[1002]

En 1995, Whiteread proyecta un monumento para un concurso convocado por el Ayuntamiento de Viena en memoria de las víctimas del pueblo judío bajo el régimen nazi en Austria durante la segunda guerra mundial. El jurado eligió su proyecto en enero de 1996. La solución adoptada por la escultora para el *Holocaust Memorial* consiste en un vaciado de hormigón del interior de una biblioteca que será enclavado, como escultura pública permanente en un lado de la Judenplatz de Viena (2000), sobre los restos arqueológicos de una sinagoga medieval.

Para este monumento Whiteread retoma el tema del vaciado de un estante de libros ahora en hormigón. Multiplicados y apilados estos estantes (once unidades) forman el exterior de una biblioteca rectangular vuelta al revés. Esta estructura monumental consta, además, de puertas dobles cerradas (también vaciadas) en una de las caras y un tejado plano con un rosetón circular invertido.[1003] Los nombres de los campos de concentración donde murieron los judíos austriacos se enumeran sobre la plataforma que rodea el monumento. Pero a diferencia de sus otras piezas de libros anteriores, en ésta no realiza el vaciado negativo de los espacios que quedan entre los libros y los fondos de las estanterías como obra definitiva, sino que los libros serán reproducidos en positivo, aunque mostrando su parte interna y no el lomo. Representa, por tanto, la parte oculta de una biblioteca, lo que no se puede ver: «I wanted to make the piece in such a way that all the leaves of the books were facing outward and the spines were facing inward, so that you would

---

[1000] Cfr. KRAUSS, Rosalind, «La × señala el lugar», en AA. VV., *Rachel Whiteread*, Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997, p. 42.

[1001] «Para mí, *Apartment* tiene mucho que ver con pensar cómo vaciar un piso de muchas habitaciones y mostrar el espacio donde estaban las paredes entre las habitaciones. Cuando hice *House* [1993], tuvimos que dejar las paredes y suelos reales en su lugar. No pudimos suprimirlos. Pero con *Apartment*, todo fue vaciado rodeando los elementos arquitectónicos y los vaciados se quitaron por secciones. Así que cuando miras la pieza, hay un espacio entre las habitaciones donde una vez estuvo la pared.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, pp. 2-3.

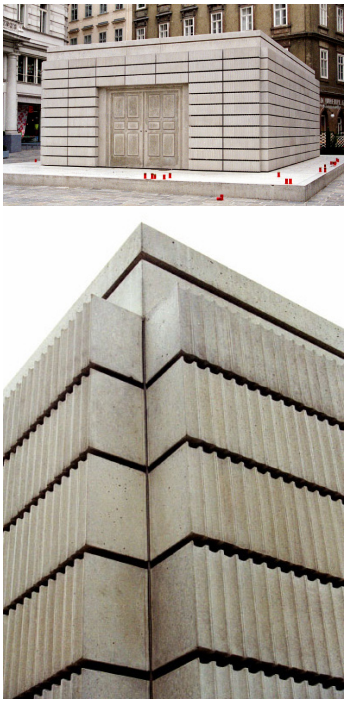
[1002] KRAUSS, Rosalind, *Ibidem*.

[1003] Cfr. SHONE, Richard, «Richard Shone: Rachel Whiteread en Münster», en BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 447-451.

have no idea what the actual books were.»[1004] Y, sin embargo, no hay nada real en esta obra basada en la idea de una habitación, como señala más adelante:

> The doors were constructed; I constructed the ceiling rose. It's all about the idea of a place. Rather than an actual room, it's based on the idea of a room in one of the surrounding buildings. It was about standing in a domestic square amidst very grand buildings, and thinking about what the scale of a room might be in one of those buildings. I didn't ever want to try to cast an existing building.[1005]

Pese a todo, Rachel Whiteread nos muestra una especie de imagen invertida, traducida como figura interna y reversible de una biblioteca. Ella misma explica la razón y el significado de estos vaciados positivos, por un lado, para paliar la amenaza del vandalismo público, por otro lado, buscaba la claridad semántica:



Rachel Whiteread, *Holocaust Memorial* (2000)

> When I was making this piece, I was thinking about how it might be vandalized, how it could be used without being destroyed, and how it should be able to live with some dignity in the city. […] I knew my piece was going to be a memorial, and I wasn't quite sure if it would be respected. So I made replaceable book pieces that are bolted from the inside, and a series of extra pieces to serve as replacements if necessary, in case there is some terrible graffiti.
> […]
> They are also much easier to read as a series of books, and I didn't want to make something completely obscure. I mean, some people already think it's an abstract block that they can't really understand; others think it's an anonymous library. It also looks quite like a concrete bunker.[1006]

Para terminar comentaremos otra de sus piezas públicas especialmente significativa para nuestro tema. Se trata de *Monument* (2001) una pieza situada en Trafalgar Square, que interactúa íntimamente con su lugar de ubicación.



Rachel Whiteread, *Monument* (2001)

> But then I spent a day in Trafalgar Square as a tourist and just watched the people and the pigeons there, and thought to myself: 'This is actually quite an extraordinary place. It's a massive roundabout with noise and a continuous tension between people and traffic. But then in the middle of it all is Nelson's Column,

---

[1004] «Quería hacer la pieza de tal manera que todas las hojas de los libros fueran la cara externa y los lomos fueran la cara interna, así que no se podría saber de que libros se trataba.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 7.

[1005] «Las puertas fueron construidas; construí el rosetón del techo. Se trata de la idea de un lugar. Más que en una habitación en sí, se basa en la idea de una habitación de uno de los edificios circundantes. Se trata de estar en una plaza pequeña entre edificios muy grandes, y pensar en lo que la escala de una habitación podría ser en uno de esos edificios. Nunca quise intentar vaciar un edificio existente.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 8.

[1006] «Cuando estaba haciendo esta pieza, estaba pensando en cómo podría ser estropeada, cómo se podría usar sin ser destruida, y cómo conseguir que viviera con algo de dignidad en la ciudad. […] Sabía que mi pieza iba a ser un monumento, y no estaba segura de si sería respetada. Por eso hice piezas de libro reemplazables que están atornilladas desde dentro, y una serie de piezas extra para usar como recambio si fuera necesario, en caso de que haya algún horrible graffiti. […] Son también mucho más fáciles de leer como una serie de libros, y no quería hacer algo completamente oscuro. Quiero decir, que algunas personas ya piensan que es un bloque abstracto que no acaban de entender; otros piensan que es una biblioteca anónima. También se parece bastante a un bunker de hormigón.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 7.

> which makes you look up and see the sky, and the sky is peaceful.' I wanted to help make a pause within Trafalgar Square -a place where your eyes could rest.[1007]

La solución de la escultura para esta obra consistió en la realización de un «Monumento» traslúcido, un vaciado de plástico que casi desaparece confundido con el cielo o su entorno según la posición del espectador y el efecto de la iluminación durante el transcurso del día. Pero sobre todo hay que destacar que esta pieza es un pedestal invertido situado sobre otro pedestal idéntico a él aunque en diferente material y ya existente, que ha servido para su fabricación. Whiteread coincide, por tanto, con Vermeiren en este punto y presenta como figura una réplica del pedestal que la soporta.

Pese a las dificultades que se plantean actualmente para crear un lenguaje monumental contemporáneo, dado el rechazo bastante extendido a la idea de monumento o a su transformación, Rachel Whiteread parece haber hallado un compromiso entre la expresión de una memoria pública y su propio lenguaje escultórico.

[1007] «Pero entonces pasé un día en Trafalgar Square como turista y allí vi la gente y las palomas, y pensé: 'Éste es en realidad un lugar bastante extraordinario. Es una rotonda enorme con ruido y una continua tensión entre la gente y el tráfico. Pero después en medio de todo ello está la Columna de Nelson, que te hace mirar y ver el cielo, y el cielo es apacible.' Quería ayudar a hacer una pausa dentro de Trafalgar Square –un lugar donde los ojos pudieran descansar.» WHITEREAD, Rachel, en HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», *op. cit.*, p. 9.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Pese a que no nos gustan en exceso las palabras, quizás nos hemos extendido en demasía, por lo que parece necesaria una breve recapitulación de lo tratado, que estableceremos a modo de conclusiones con objeto de verificar a dónde nos condujo nuestra búsqueda.

El estudio de la primera parte, «Basamento, escultura y memoria», nos permitió establecer un concepto adecuado del basamento tradicional para, a partir de ahí, comprender o definir la situación de inversión del siglo XX.

Ante todo establecimos la dimensión vertical como principal característica de todo monumento y de todo basamento monumental, así como la estructura del monumento como sistema unitario, compuesto de dos elementos básicos o unidades mínimas (basamento y estatua). El hecho de considerarlas, además, como unidades de plena igualdad nos permite derrocar la primacía de la estatua e incluso percibirla, desde nuestra contemporaneidad, como apéndice del basamento. Esta reinterpretación del monumento se planteó como una inversión conceptual de naturaleza simbólica, puesto que existe únicamente desde nuestra óptica, al extraer el monumento en sí de su contexto histórico. Y lo más importante, hizo posible la afirmación de que el basamento del monumento es tan escultura como la estatua que sostiene.

También hemos podido observar que en época prehistórica este monumento vertical es escultura y basamento al mismo tiempo, y que en época histórica se disocia conceptualmente hablando, en parte a causa del carácter estatuario que adquiere su parte superior. Por tanto, hemos descubierto una situación general que define una época prehistórica caracterizada por la ausencia de basamento, frente a su presencia en la época histórica, pareja a la disociación estatua-basamento que ha predominado durante todo el Clasicismo. Pero esta situación se modificó cuando la escultura en cuanto género dejó de ser narrativa y estatuaria a principios del siglo XX con la aparición de las primeras vanguardias artísticas.

Fruto del análisis morfológico del basamento, hemos podido establecer una clasificación tipológica de los principales objetos que funcionan como soporte, y que, sin duda, son al mismo tiempo escultura. Y del estudio de cada uno de ellos, tanto de su presencia en la historia del arte, como en la literatura artística, así como en los tratados de arquitectura y escultura, que nos han permitido conocer su morfología, función y en algunos casos su origen, hemos podido advertir lo siguiente:

En relación con la columna, esta tiene una semántica propia y una morfología definida que la caracterizan como basamento y como escultura; además, no sólo es un basamento-escultura, sino que presenta un basamento propio, la basa, e incluso puede

presentar otro basamento externo. Asimismo, la columna se configura como un todo de fragmentos superpuestos –mecanismo que adopta también la escultura contemporánea en muchos casos-, de manera que sus diferentes partes se conciben como basamento del siguiente cuerpo o parte. Por lo demás, la columna representa la vertical formalizada, así como el basamento monumental por excelencia, el cual se afirma en las columnas conmemorativas.

Por lo que se refiere al pedestal, hemos observado que las molduras que se agrupan formando las unidades mínimas (basa y cornisa) constituyen la parte ornamental del basamento y desempeñan únicamente una función decorativa, a diferencia de la columna, en la que la basa tiene asimismo una función tectónica. Podemos decir también que, desde el punto de vista semántico y morfosintáctico, el cubo es la síntesis máxima del basamento, es decir, la unidad mínima de soporte, y trasmite orden y estabilidad. Este cubo o paralelepípedo se convierte en un módulo o unidad que, repetido o deformado en altura y anchura, es decir, adoptando diversas proporciones, dará lugar a los diferentes tipos de pedestales, con o sin molduras ornamentales.

Además, el pedestal como pieza arquitectónica no es definido estructuralmente hasta la aparición de la tratadística renacentista, que establece la morfosintaxis del pedestal como un elemento constituido por zócalo, basa, neto y cornisa. Esta morfo-sintaxis queda configurada con arreglo a unas proporciones concretas, determinadas por el orden a que correspondan (toscano, dórico, jónico, corintio o compuesto), aunque como regla general; puesto que deja abierta la posibilidad de variaciones según el criterio del arquitecto. No obstante, no puede decirse que exista homogeneidad entre todos los tratadistas en el establecimiento de medidas de los pedestales según los órdenes, como tampoco existe en la definición de los órdenes mismos.

Esta estructura básica se trasvasa a los pedestales de escultura con variaciones de sus molduras particulares y en la morfología de la planta. Además, en la escultura las dimensiones del pedestal se conforman en función del espacio ocupado por la estatua o las estatuas que soporta, y su altura, en relación con el emplazamiento y su correcta visibilidad. Los tipos básicos tienen forma de paralelepípedo y cilindro, y pueden aparecer como un módulo único o desarrollable, normalmente en superposición. El pedestal como basamento escultórico no es comentado de manera significativa en los tratados de escultura, que limitan su estudio a todo lo relacionado con la estatua, obviando totalmente al pedestal. Precisamente, es en los tratados de arquitectura donde en ocasiones aparece mencionado como basamento escultórico con relación al monumento.

Por otro lado, hemos podido advertir que el pedestal arquitectónico es otro objeto-basamento usado en el ámbito monumental. Como tal pedestal aparece a partir del Renacimiento y se afirma durante el Manierismo, ya responda al esquema estrictamente geométrico de éste o presente curvaturas en las caras laterales, el cual da lugar a un pedestal de tipo ovalado. Pero, estas ligeras variaciones respecto al esquema arquitectónico no afectan a la concepción general geométrico-inorgánica. Además, este basamento no siempre imita los pedestales arquitectónicos, aunque en él predominen las formas geométricas, sobre todo de paralelepípedo.

A partir del Barroco se emplea, junto al basamento de tipo pedestal simple, un basamento monumental cuya estructura deriva de éste: una parte inferior o zócalo que consta generalmente de varias piezas o bloques prismáticos decorados con molduras,

lo cual les proporciona el aspecto de pedestales superpuestos; un cuerpo central de dimensiones más pequeñas a modo de neto, y un entablamento final decorado con frisos y cornisas. El conjunto adquiere, en consecuencia, una configuración piramidal, fruto de la superposición de piezas que van disminuyendo en tamaño conforme se acentúa la elevación.

Del estudio del monumento funerario, hemos podido concluir que el sarcófago es también un tipo de basamento-escultura que sostiene una cubierta-escultura. Asimismo, hemos podido elaborar una clasificación tipológica en función de su morfología y funcionalidad a lo largo de la historia. Hemos visto igualmente que en determinados tipos de sarcófagos existe una similitud o contaminación entre la estructura morfológica del sarcófago y la del pedestal arquitectónico, y que esta estructura evoca, al mismo tiempo, la del altar funerario o votivo en una especie de fusión entre sarcófago, pedestal y altar; además dicha estructura será transferida a la tumba independiente, así como a determinadas disposiciones «basamentales» como el basamento-baldaquino.

Hemos observado también que existe una evolución del basamento en el monumento funerario, que va de lo simple a lo complejo, es decir, del sarcófago autónomo a la multiplicación de elementos en estructuras «basamentales» arquitectónico-escultóricas. En la Antigüedad predominan los sarcófagos simples y los que presentan yacente; a partir de la Edad Media, pero sobre todo del Renacimiento, además del tipo con yacente, predomina el sarcófago con baldaquino que es eminentemente vertical; como también lo es en el Barroco cuando el sarcófago es acompañado por alegorías y otras piezas geométricas (como zócalos y pedestales) que conforman una estructura habitualmente piramidal. Pero, en cualquier caso, el sarcófago es basamento y escultura, pues en él aparece no sólo como sostén de escultura sino también como elemento escultórico figurado, es decir, como tema de la representación.

Por último, en relación con los tipos de objeto-basamento hemos podido comprobar que en época histórica, a partir del Barroco, también la escultura misma puede funcionar como basamento monumental o, lo que es lo mismo, que existe una serie de ejemplos tempranos de «esculturización» del basamento. Es decir, se produce un caso de inversión, ya que se trata de un basamento-escultura, en el que la escultura se ha situado en el lugar del basamento (primer mecanismo de inversión de la escultura contemporánea) y cuya clave de configuración para constituir un todo compositivo es la relación semántica entre basamento y escultura. Hemos podido observar además que existe incluso algún caso aislado donde el pedestal se sitúa en el lugar de la escultura (segundo mecanismo de inversión de la escultura contemporánea).

Podemos decir, además, que junto a esta «esculturización» del basamento, hemos descubierto determinadas situaciones de inversión histórica que implican un trastocamiento de la normativa clásica y suponen una especie de avance vanguardista, aunque limitado al ámbito de la estatua. Se trata de casos aislados donde la estatua se sitúa en el lugar del basamento tradicional, como ocurre en el ámbito funerario durante el siglo XV, donde el sarcófago-tumba desaparece como basamento del yacente y en su lugar se sitúan las estatuas antes figuradas en el sarcófago-basamento; o el caso, en el ámbito arquitectónico y desde la Antigüedad Clásica, en que la estatua se sitúa en el lugar del soporte o basamento en forma de cariátide, atlante o telamón.

Hemos podido confirmar, asimismo, en este ámbito estatuario el empleo de una estrategia de fusión que se manifiesta en una forma híbrida entre columna y cariátide: el hermes, una unión objetual entre basamento anicónico y representación figurativa que no es identidad, ya que ambos elementos del sistema escultura/basamento permanecen presentes.

Pero entre los casos de inversión histórica estudiados, podemos destacar en el monumento público del siglo XIX la manifestación de dos mecanismos de inversión que coinciden con la existencia de dos tendencias básicas de configuración morfológica: una que implica un gran desarrollo del basamento y su concreción fundamentalmente como estructura piramidal o pedestales superpuestos, y otra que constituye la tendencia contraria y que tiende a una minimización del basamento arquitectónico, a la vez que a una profusión de estatuas secundarias situadas en el nivel del basamento.

En la primera de estas tendencias hemos visto determinados casos donde la estatua homenajeada desciende hacia el pedestal y las estatuas de este basamento se elevan hacia la cúspide, es decir, existe una inversión entre ambos tipos de estatuas o un intercambio de figuras. Este proceso de inversión difiere del empleado en el siglo XX, ya que no se trata de situar el basamento completo en el lugar de la estatua, sino de situar las estatuas secundarias (elementos complementarios o narrativos) del basamento en el lugar de la estatua homenajeada y viceversa. Y así, este mecanismo de inversión provocará, a finales del siglo XIX, el descenso de la estatua hacia lo real con objeto de hacerla partícipe de la realidad inmediata del espectador.

En la segunda tendencia, a finales del siglo XIX y principios del XX, durante la época de transición a la modernidad, surgirán nuevos tipos de basamentos que presentan una fusión, en diversos grados, entre los elementos escultóricos y los elementos antes exclusivamente arquitectónicos dentro del sistema monumento, es decir, entre estatua y basamento, que indican una «estatuarización» progresiva del pedestal.

Pero, sobre todo, nos interesa destacar que entre estos basamentos hemos podido verificar que existen dos tipos extremos de fusión entre basamento y estatuas, donde ambos elementos se integran temática y físicamente en un todo, al constituir un único bloque esculpido. De un lado, tenemos un tipo de basamento que se resuelve en calidad estatuaria similar a aquella que sostenía y, por tanto, podemos advertir que la estatua ocupa totalmente el lugar del pedestal monumental; y, por otro lado, tenemos un basamento independiente sin estatua, donde las figuraciones se inscriben en forma de relieves en el interior del bloque-basamento-escultura y donde la fusión es total, puesto que, ausente la estatua soportada, el basamento se convierte en escultura y, por tanto, la escultura es toda basamento. En estos casos no existe, pues, diferenciación posible entre basamento y estatuas y, en definitiva, el monumento adquiere configuración de basamento. Esto implica el retorno a la unidad del sistema monumento, frente a la disociación del Clasicismo, al hacer del monumento un todo escultórico donde basamento y estatua son escultura.

Por otro lado, y como resultado del estudio anterior, hemos podido poner en conexión el monumento primigenio con el monumento convencional y analizar la lógica esencial del monumento escultórico con el suelo, traducida en la relación vertical/horizontal. Y de ello hemos podido concluir que existe una vinculación entre los monumentos megalíticos, especialmente el menhir, y numerosas obras

contemporáneas, que pueden entenderse como esculturas o basamentos asemánticos en sí mismos y ausentes de conmemoración. Además, hemos advertido que en la prehistoria, como en algunas obras monumentales de la vanguardia del siglo XX, se muestra una ausencia de basamento que constituye, en realidad, una fusión escultura-basamento, es decir, lo que conceptualmente hemos denominado identidad escultura = basamento. Y, en consecuencia, el basamento no se encuentra disociado del resto de la pieza como ocurrirá durante el Clasicismo, donde hemos encontrado un sistema monumental diferenciado en basamento y estatua. En definitiva, esta manifestación de la dialéctica entre fusión y disociación escultura-basamento encarna asimismo la ausencia y la presencia del basamento respectivamente.

También hemos podido verificar que con la erección del menhir se instaura una lógica esencial entre lo vertical y lo horizontal, que tendrá amplias repercusiones para la escultura y su relación con el suelo. Y así, la horizontal primigenia, el suelo, adquirirá corporeidad con el advenimiento del basamento. Además, la vertical implica un movimiento no sólo ascendente sino también descendente, que se manifiesta como inversión de la vertical sobre el suelo, y así aparecerá en numerosos proyectos de escultura contemporáneos. De esta manera, observamos la existencia de tres planos espaciales para la escultura en el ámbito monumental (sobre el suelo, a ras de suelo y bajo el suelo) que denotan diversas estrategias de inversión.

Por otro lado, podemos señalar, asimismo, que nuestra concepción del monumento como un todo unitario de escultura y basamento nos permite plantear una solución hipotética a la génesis del basamento y a la disociación entre escultura y basamento (aunque nos movamos en un terrero inseguro, es decir, en el de las hipótesis difícilmente comprobables y las especulaciones), ya que la ancestral identificación entre escultura y basamento dará paso, en época histórica, a la disociación del sistema monumental en estatua y basamento. Y un paso hacia esa diferenciación se avista en la estatua-menhir y la estela antropomorfa que presentan idéntica configuración, puesto que parecen materializar una especie de fusión originaria entre basamento y estatua que se manifiesta en la parte inferior de la piedra, la cual, respetada por la figura, se convierte en su base, o sea, en base interna que aún no ha alcanzado su autonomía. Su disociación posterior, a partir del bloque monolítico, dará lugar a un basamento independiente de la estatua. Ambas piezas representan, por tanto, la transición de la piedra vertical abstracta a la piedra figurada, a la estatua y al monumento, donde el basamento se encuentra desligado de la estatua y se convierte, o bien en base interna, o bien en un basamento externo que representa la horizontal o el suelo elevado.

Además, en el análisis dialéctico entre vertical y horizontal, hemos encontrado un objeto-escultura que presenta una fusión total con la horizontal ancestral, con el suelo: la losa sepulcral, que presenta una inversión fundamental en la disposición espacial, de la vertical predominante hasta ahora, hacia la horizontal. Pero, además, estas losas planas que representan la línea horizontal se convertirán en basamentos al elevarse sobre el suelo. Por otro lado, podemos señalar que hemos descubierto algunos paralelismos o similitudes entre situaciones históricas y contemporáneas en relación con la horizontalidad y con el suelo; y también que el ocultamiento horizontal y la inversión de la losa son comparables a algunos monumentos contemporáneos que desarrollan una inversión subterránea.

Por lo que se refiere a la segunda parte, «La inversión del concepto de basamento en el siglo XX», en líneas generales, hemos observado que durante el siglo XX volvemos a ver renacer la vertical unitaria como superación de la disociación escultura/basamento. Se trata de un renacimiento de la situación primigenia ancestral, lo cual implica una ideología del retorno a lo natural y, en consecuencia, a una relación originaria con el suelo, es decir, a una escultura sin basamento situada directamente en el suelo. Por tanto, y como el menhir, esta escultura, en muchos casos monolítica, vertical y sobre el suelo, puede ser además basamento. Sin embargo, la escultura sin basamento no implica necesariamente una ausencia de basamento y, así, hemos podido establecer que esta escultura manifiesta, en realidad, casos de fusión o identidad entre basamento y escultura.

En concreto, y con relación al monumento en el siglo XX, conmemorativo o no, hemos podido advertir, en primer lugar, que existe una relación de inversión entre basamento y escultura, tanto en el aspecto morfosintáctico como en el semántico, que se manifiesta en varios planos espaciales: sobre el suelo, a ras de suelo y debajo del suelo. Paralelamente a esta inversión, el monumento sufre pues una honda transformación conceptual. Además, esta dislocación espacial hace ostensible la inversión de la verticalidad monumental sobre el suelo como estrategia de supresión de la elevación para dar lugar no sólo a basamentos autónomos sobre el suelo, sino también al basamento monumental a ras de suelo y a monumentos excavados bajo el plano del suelo, es decir, al monumento conceptual de la postmodernidad.

En segundo lugar, hemos comprobado que existe un paralelismo entre la escultura monumental sobre el suelo y la escultura autónoma o no monumental en la relación que ambas establecen con el basamento. Y, por tanto, ambas emplean los mismos mecanismos de inversión: ya sea la estatua o escultura la que ocupa el lugar del basamento, o bien el basamento el que se sitúa en el lugar de la estatua o escultura, o bien el basamento el que se identifique con la estatua-escultura.

Del estudio o análisis concreto de la escultura autónoma del siglo XX, hemos podido concluir que existe simultáneamente una presencia y una ausencia de basamento. Presencia de basamento convencional en una parte de la obra de vanguardia y ausencia de basamento en otra, puesto que se emplean otros mecanismos de relación con el entorno o con un soporte diferente al basamento, mediante una serie de dispositivos de inversión: ya se trate de una inversión sobre las paredes o sobre el techo, ya se emplee el espacio total como soporte o la negación del soporte mismo. No obstante, ausencia y presencia del basamento implican una ausencia total de relación con el suelo.

Por otro lado, hemos podido confirmar que existe una gran parte de la escultura contemporánea que se sitúa sobre el suelo y denota una ausencia de basamento. Pero, además, esta ausencia del basamento, que parecía implicar su disolución o destitución junto a la de la estatua misma, es sólo aparente ya que puede entenderse como basamento-escultura sobre el suelo. Y, finalmente, desemboca de nuevo en su presencia ostensible durante la posmodernidad, ya sea como objeto autónomo o como objeto y concepto simultáneamente.

Podemos decir, por tanto, que el basamento se integra en la escultura para constituirse como basamento-escultura sobre el suelo y, para ello, emplea diversos mecanismos de inversión que son similares a los de la escultura monumental sobre el suelo. Ese primer mecanismo de inversión (situar la escultura en el lugar del

basamento) se realiza fundamentalmente mediante una estrategia de integración estructural que, a su vez, puede emplear diferentes fórmulas o procedimientos. La mayor parte de éstos, escasos durante las primeras vanguardias, están relacionados con dislocaciones de carácter morfosintáctico y, en raras ocasiones, también de carácter semántico con objeto de lograr una unidad formal y conceptual. Además, este mecanismo de inversión se desarrolla como recurso configurativo a partir de los sesenta y se institucionaliza en el sistema del arte con la escultura postmoderna, y, como resultado de todo ello, las obras presentarán basamentos-esculturas desde el suelo, que desempeñan funciones significantes en igualdad con el resto de la pieza. Desde el punto de vista morfológico, estos basamentos-fragmentos de la escultura adquieren configuraciones específicas en función del significado intrínseco de la obra.

El segundo mecanismo de inversión (situar el basamento en el lugar de la escultura) durante las primeras vanguardias emplea principalmente una estrategia semántica, al utilizar el basamento como temática de la obra para obtener, en algunos casos, una escultura que es toda base y, en otros, una base interna que se sitúa en el espacio de la estatua, o bien un basamento externo que se introduce en el lugar mismo de la escultura. También hemos observado que se emplea una estrategia sintáctica, de manera que basamentos superpuestos crean otras esculturas que ocupan el lugar de la figura. No obstante, será una estrategia semántica la que prime a partir de los años sesenta, al constituirse el basamento y las cuestiones de soporte, total o parcialmente, como concepto de la obra. Hemos advertido además que, en esta línea conceptual de integración, será la escultura de la postmodernidad la que se apropiará explícitamente del basamento convencional, usándolo de maneras diferentes: construyendo plintos y pedestales o extrayéndolos de su contexto habitual para convertirlos en escultura.

Con estos dos mecanismos de inversión, no se prescinde de los dos componentes básicos del sistema, dado que la escultura se apropia del basamento convencional externo y lo convierte en escultura, integrándolo como un fragmento de la obra, tanto a nivel físico como conceptual. Junto a estos mecanismos de inversión que procuran la unidad del sistema escultura-basamento, destaca asimismo la fusión entre ambos componentes, lo cual implica la desaparición aparente de uno de ellos, la escultura o el basamento. Este mecanismo de fusión es igualmente fruto de la dislocación espacial dado que la escultura se sitúa en el lugar del basamento y, al mismo tiempo, el basamento en el de la escultura. Se trata, por tanto, de piezas que podemos contemplar como escultura y basamento al mismo tiempo, es decir, piezas donde la escultura y el basamento se identifican en un todo unitario, lo que desde el punto de vista conceptual, representa la identidad escultura = basamento.

Pero, además, hemos podido comprobar que esta identidad entre escultura y basamento presenta dos vías principales de actuación. Por un lado, hemos descubierto una vía que podríamos denominar formal u objetual, dado que se centra en el objeto en sí y sus rasgos puramente físicos y, por otro lado, una vía conceptual, donde el basamento constituye el concepto mismo de la obra. En la primera, la identidad se funda principalmente en alteraciones relacionadas con la forma, la función y la disposición de sus elementos constitutivos, mientras que, en la segunda, a las alteraciones anteriores, se suma el hecho de que el basamento proporciona la idea o sentido que rige el desarrollo de la obra.

En definitiva, podemos concluir que todos estos mecanismos de inversión implican la subversión total de los planteamientos del Clasicismo, ya que des-

estructuran el orden y las jerarquías entre obra de arte y soporte o entre escultura y basamento; ponen en cuestión el estatuto mismo de la escultura, dislocando el sistema convencional escultura/basamento y creando una ambigüedad en relación con lo que puede considerarse o no como escultura o como basamento, y, finalmente, comportan, asimismo, la superación de la disociación escultura/basamento, es decir, del concepto clásico de obra escultórica.

Para terminar con la segunda parte, podemos señalar que hemos observado que la introducción del objeto cotidiano en el sistema escultura/basamento supone también una dislocación morfológica y funcional de sus elementos constitutivos aún más transgresora, dado que éstos no pertenecen al ámbito artístico. Además, esta inversión se produce mediante una estrategia de sustitución, es decir, que el objeto cotidiano sustituye al basamento externo, pero también a la escultura que éste soportaba. La escultura se acerca así al ámbito del espectador y, en consecuencia, el límite entre arte y realidad desaparece.

Hemos verificado asimismo que, a diferencia del objeto cotidiano, el basamento convencional, que también es un objeto, no pierde su función tradicional de sostén, para ser considerado artístico ni tampoco queda descontextualizado, puesto que pertenece de antemano al contexto del arte. Sin embargo, cuando el basamento es un objeto común, éste pierde su función utilitaria habitual para adquirir una nueva: la de soporte, al tiempo que se trasmuta en objeto artístico. También hemos podido comprobar que, aunque el objeto cotidiano adopte la función de basamento, no se prescinde del basamento convencional externo en todos los casos. Y que es esencialmente el basamento convencional, situado dentro del ámbito expositivo, el que desempeña la función de descontextualización del objeto común que sostiene.

También hemos visto que entre las diversas estrategias de inversión empleadas en la asociación entre basamento y figura, que se producen tanto a nivel físico, material, como conceptual, existen dos líneas básicas: una estrategia de equivalencia y su opuesta, una estrategia de desigualdad o divergencia. Cuando los objetos empleados son de la misma naturaleza, objetos reales o representados, no existe distinción conceptual entre el objeto que funciona como basamento y el que funciona como figura: la distinción entre ambos es sólo funcional. Podemos decir, por tanto, que no existe disociación escultura/basamento, ya que la obra puede concebirse como un todo y, en consecuencia, se observa la superación de la dicotomía, es decir, del concepto clásico de obra escultórica. Sin embargo, cuando los objetos empleados son de diferente naturaleza (objeto real y objeto representado u objeto y sujeto), fruto de una estrategia de divergencia, hemos notado que existe una distinción conceptual que acentuará la disociación entre basamento y figura. Pero se trata de una disociación muy diferente a la que rige el sistema tradicional escultura/basamento, dado que en estas piezas el objeto cotidiano sustituye al basamento y en ellas, además, todo es escultura. En cualquier caso, hemos podido evidenciar que en estas asociaciones divergentes, agrupadas en varias categorías según el mecanismo conceptual que en ellas predomina, se emplea el objeto común trasfigurado en artístico para poner en cuestión, una vez más, las convenciones del sistema tradicional escultura/basamento, y además, entre tales asociaciones destaca una estrategia metalingüística o «metaescultórica», que emplea el propio basamento convencional convertido en objeto de arte.

En líneas generales, podemos concluir de lo visto hasta el momento que el juego de alternancias entre ausencia y presencia del basamento desde la prehistoria hasta la

actualidad va ligado a una alternancia entre identidad (unión-fusión) y disociación; también podemos señalar que en la mayor parte de la historia de la escultura hasta el presente, el basamento es principalmente un objeto-basamento, mientras que a partir de la segunda mitad del siglo XX es además un concepto-basamento, es decir, que existe una línea de actividad artística que se orienta hacia la producción del basamento únicamente como objeto, mientras que otra línea lo considera además el concepto de la obra. Sin embargo, no será hasta las últimas décadas del siglo XX (postmodernidad) cuando asistamos a la identidad entre objeto-basamento y concepto-basamento, es decir, cuando la escultura = basamento sea tanto objeto como concepto en sí de la obra.

Por último, y después del análisis de los tres casos concretos de inversión del sistema escultura-basamento realizado en la tercera parte, podemos señalar que en la obra de los escultores Bertrand Lavier, Didier Vermeiren y Rachel Whiteread hemos advertido diferentes estrategias que muestran la presencia del basamento en estas últimas décadas de la postmodernidad, aunque de manera más o menos explícita, según los casos.

Así, las obras de Bertrand Lavier y de Didier Vermeiren ratifican la aparición del basamento como objeto y como concepto. En el caso de Lavier, la estrategia o estrategias empleadas se fundan en una inversión de carácter morfosintáctico de amplias consecuencias también para la semántica de la obra, al retomar la línea conceptual de Marcel Duchamp, junto con la estrategia de superposición de Constantin Brancusi. Para ello, Lavier emplea una estrategia de equivalencia mediante un procedimiento básico que consistirá en la sustitución del basamento por el objeto cotidiano y que dará lugar a la presentación de un objeto sobre otro objeto, ya se trate del basamento convencional o de la base interna. Todo ello, además, con la finalidad de poner en cuestión las convenciones del arte en general y del sistema escultura/basamento en particular.

En el caso de Didier Vermeiren, su obra se centra en el sistema escultura/basamento mismo. La estrategia de inversión empleada le conduce a situar el basamento en el lugar de la escultura y la escultura en el lugar del basamento, conservando los dos elementos del sistema en algunas de sus series y desembocando, en otras, en la elaboración de piezas autónomas que son escultura y basamento al mismo tiempo, es decir, que presentan una identidad escultura = basamento. Hemos observado además que esta identidad puede considerarse como fruto de la unión de dos vías, de un lado, la vía de identidad objetual y, de otro, la vía de identidad conceptual, analizadas ambas en la segunda parte de este trabajo.

La escultura de Rachel Whiteread, sin embargo, plantea un mecanismo de inversión que se fundamenta en una estrategia de negación tanto del objeto como del sujeto, al concebir el espacio negativo como basamento. En consecuencia, Whiteread define objetos autónomos que se configuran como escultura = basamento en la línea objetual de identidad, ya que, salvo excepciones, no es el basamento el eje rector de su obra.

En definitiva, podemos señalar que nuestra investigación sobre la inversión del concepto de basamento nos ha conducido a contemplar la alternancia entre ausencia y presencia del basamento, desde la prehistoria a la edad contemporánea, para confirmar su presencia indiscutible como objeto artístico y como concepto artístico a finales del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Artificial. Figuracions contemporànies*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998.

AA. VV., *Beats Pulsares*, Colecção de Arte Contemporânea Caisse des Dépôts, Paris / Comtemporary Art Collection Caisse des Dépôts, Paris, Groupe Caisse des Dépôts, Belem, Centro Cultural de Belem, 1994.

AA. VV., *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (USA), 1993.

AA. VV., *Colección Sonnabend*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1988.

AA. VV., *Constantin Brancusi / 1876-1957*, Paris, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 408.

AA. VV., *Degas scultore*, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1986.

AA. VV., *Dispositif-sculpture, Jürgen Drescher, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte*, ARC- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985-86.

AA. VV., *Documenta IX Kassel* (June 13 - September 20), Stuttgart-New York, Edition Cantz-Harry N. Abrams, III vóls., 1992.

AA. VV., *Doubletake. Collective memory & current art*, London, The South Bank Centre/Parkett, 1992 (Hayward Gallery, London; 20 February-20 April, 1992).

AA. VV., *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2.000*, (al cuidado de Juan Blánquez Pérez) [Catálogo de exposición] «Imágenes y palabras, nº 18», 1ª ed., Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, 273 p.

AA. VV., *Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, 1986.

AA. VV., *Escultura británica contemporánea. De Henry Moore a los años 90*, Santiago, Auditorio de Galicia, Fundación de Serralves, 1995.

AA. VV., *Ettore Spalletti*, Madrid, Fundación «la Caixa», 2000.

AA. VV., *Gragg*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA. VV., *Intuition*. New York, John Gibson Gallery, 1989.

AA. VV., *La Biennale di Venezia. XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. General Catalogue,* Electa, 1997.

AA. VV., *La realitat i el desig*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1999.

AA. VV., *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20ème siècle*, Université de Bourgogne, Dijon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1987.

AA. VV., *Luciano Fabro*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

AA. VV., *Marina Abramovic: objects performance video sound*, Oxford, Museum of Modern Art Oxford, edition hansjörg mayer, 1995.
AA. VV., *Michelangelo Pistoletto*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani (MACBA), 2000.
AA. VV., *Minimal art*, Donostia-San Sebastian, Koldo Mitxelena Kulturenea, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1996.
AA. VV., *Minimal-Maximal. El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.
AA. VV., *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine scenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs*, Berlin, 1987.
AA. VV., *Rachel Whiteread.* Madrid, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The British Council, 1997.
AA. VV., *Raumbilder. Cinco escultores alemanes en Madrid*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
AA. VV., *Richard Serra*, Madrid, Ministerio de cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
AA. VV., *Richard Serra*, Madrid, Ministerio de cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
AA. VV., *Tàpies. Extensiones de la realidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
AA. VV., *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga: exposición celebrada en el Palacio Episcopal 28 de octubre de 2004-9 de enero de* 2005, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
AA. VV., *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raimond Nasher*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, 1988.
AA. VV., *Zeitlos, Kunst von heute im Mamburger Bahnhof, Berlin*, Berlin, Prestel - Verlag, 1988.
AA.VV, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
AA.VV., *Bertrand Lavier*, (GIANELLI, Ida; VERZOTTI, Giorgio, eds.) Milan, Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996.
AGULHON, Maurice, «Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe siècle», *Ethnologie française*, 1975, pp. 33-56.
— «La 'statuomanie' et l'histoire», *Ethnologie française*, 1978, pp. 145-172.
ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, «Fuentes de arte, Serie Mayor 10», Madrid, ediciones Akal, S.A., 1991.
ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981.
ALMAGRO GORBEA, M., «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto sociocultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madrider Mitteilungen* 24, 1983, pp. 177-293.
ANNESLEY, David; Louw, Roelof; SCOTT, Tim; TUCKER, William; «Anthony Caro's Work: A Symposium by Four Sculptors» *Studio Internacional*, vol. 177, nº 907, January 1969.
ARCHER, Michel; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de, *Mona Hatoum*, London, Phaidon Press Limited, 1997.

ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de, *De varia commensvracion para la Escvlptura y Architectura, por Juan de Arphe y Villafañe*... Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585-1587.
— *De varia commensvracion para la Escvlptura y Architectura*, «Primeras Ediciones», Serie Folio 4, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, «Taurus Humanidades», Madrid, Santillana, 1992 (1ª ed. 1983), pp. 522.
ARMSTRONG, Richard, *Richard Artschwager*, Madrid, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, 1989.
ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, «Alianza Forma» 3, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
ASSENMAKER, Michel; DENIZOT, René, *Didier Vermeiren*, Chagny, Galerie Pietro Sparta & Pascale Petit, 1985.
AVERLINO, Antonio «FILARETE», *Tratado de Arquitectura*, «Fuentes para el estudio de la Historia del Arte», Vitoria-Gasteiz, EPHIALTE (Instituto de estudios iconográficos), 1990 [edición de Pilar Pedraza].
BAAL-TESHUVA, Jacob, *Christo & Jeanne-Claude*, Köln, Benedikt Taschen Verlang, 1995.
BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 3ª reimpresión (FCE, Argentina), 1992.
BADER, Joerg, «Devolverle a la Torre Eiffel el lugar que merece», *Lápiz. Revista internacional de arte*, Año XXI, nº 179/180, pp. 84-91.
BAILS, Benito, *Elementos de matematica*, tomo IX, Parte I, que trata de la arquitectura civil,1ª ed., Madrid, por D. Joachin Ibarra..., 1783.
BALAS, Edith, «The Myth of African Negro Art in Brancusi's Sculpture,» *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 24, 1977, pp. 107-24.
— «The Sculpture of Brancusi in the Light of his Rumanian Heritage» *Art Journal*, 35, no. 2, Winter 1975, pp. 94-104.
BARAÑANO, Kosme María de (dir.), *Alberto Giacometti*, Madrid, MNCARS, Ministerio de cultura, Lunwerg Editores, 1990.
— *Minimal*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1994.
BATCHELOR, David, *Minimalismo*, «Movimientos en el arte moderno», Serie Tate Gallery, (s.l.) Ediciones encuentro, 1999.
BATTCOCK, Gregory (ed.) *Minimal Art, A Critical Anthology*, University of California Press, 1995 (1ª ed. 1968).
BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978 (6º ed., 2002).
— *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI editores, 1990 (1ª ed., 1969).
BAZIN, G., *Historia de la Escultura mundial. Panorámica ilustrada de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Blume, 1972.
BEATTIE, Susan, *The New Sculpture*, New Haven & London, Yale University Press, 1983.
BENEZRA, Neal David, VISO, Olga M., *Distemper: dissonant themes in the art of the 1990s*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1996.
BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973.

BESSON, Christian; ASSENMAKER, Michel, *Didier Vermeiren*, Bruxelles, La Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts; Nice, Villa Arson, 1987.
BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Roma: el fin del arte antiguo*, «El universo de las formas», Madrid, Aguilar, 1971.
BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio; GIULIANO, A., *Los etruscos y la Italia anterior a Roma. Desde la protohistoria a la guerra social*, «El universo de las formas», Madrid, Aguilar, 1974.
BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.
BLANCO FREIJEIRO, A., *Arte griego*, «Bibliotheca archaeologica», Instituto español de arqueología, CSIC, Madrid, 1984.
BLAY, Miguel. *El monumento público*. Madrid, Imprenta de José Blass y cía., San Mateo, 1. 1910. [DISCURSOS leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. MIGUEL BLAY el día 22 de Mayo de 1910.]
BOOGERD, Dominic van den, et al., *Nieuwe Beelden / New Sculptures*, Open Air Museum of Sculpture, Middelheim, Antwerpen /Anvers, 1993.
BOOGERD, Dominic van den; CRIQUI, Jean-Pierre, *Didier Vermeiren: collection de solides*, Eindhoven, Holanda, Van Abbemuseum, 2003.
BORRÁS GUALIX, Gonzalo M; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco; ALVARO ZAMORA, Isabel, *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes Decorativas,* «Fundamentos» 64, Madrid, Istmo, 1984.
BOZAL, Valeriano, et al., *Historia del Arte. La Escultura*, Tomo II, Barcelona, Carroggio, 1992.
BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, «Colección Metrópolis», Madrid, Tecnos, 1991.
BRETON, André; ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
BURCKHARDT, Jacob, *El cicerone*, «obras maestras», Tomo III: Escultura, Barcelona, editorial Iberia, 1953, p. 362.
BUREN, Daniel, *Ponctuations: statue/sculpture*, Lyon-Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1980.
BURENHULT, Göran (ed.), *De la piedra al bronce. Cazadores, recolectores en Europa, África y Oriente Medio*, «Atlas culturales de la humanidad», Madrid, Debate, 1994.
BURNHAM, Jack, *Beyond modern sculpture. The effects of science and Technology on the sculpture of this century*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968.
BURTON, Scott, «My Brancusi», *Art in America*, vol. 78, 1990, pp. 148-159.
BUSINE, Laurent, *Didier Vermeiren: Sculptures, Photographies*, Venise, XLVIe Biennale de Venise, Pavillon Belge, 1995.
BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper (ed.) *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Westfälisches Landesmuseum (Münster), 1987.
BUßMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart, Westfälisches Landesmuseum, Verlag Gerd Hatje, 1997.
CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1984.
CALVO SERRALLER, Francisco, «La inversión del orden doméstico», *El País*, Madrid, 24 febrero 1990 [Suplemento «Artes»], p. 5.

CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *Jean Arp [1886-1966]. Esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.
CALVO SERRALLER, Francisco et al., *Medardo Rosso*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
CAMERON, Dan, *European sculpture: Made in USA*, New York, John Gibson Gallery, 1988.
CAMÓN AZNAR, José, «El pedestal», ABC, 13 de Enero de 1948, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXV, 1989, pp. 161-162.
CELANT, Germano, *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen (Claes Oldenburg: Dibujos, esculturas, y proyectos a gran escala con Coosje van Bruggen)*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1989.
— *Ettore Spalletti*, Valencia, IVAM, Instituto valenciano de Arte Moderno, Collecció Centre del Carme, 1992.
— *Piero Manzoni*, London, Serpentine Gallery / Milan, Charta, 1998.
CELLINI, Benvenuto, *Mi vida,* «La novela de los grandes hombres», Colección de los «grandes hombres», Madrid, M. Aguilar Editor, 1930.
— *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura,* «Fuentes de arte» 8, Madrid, Akal, 1989.
CESTELLI GUIDI, Anna, *Hans Hemmert*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, (Xunta de Galicia) Centro Galego de Ate Contemporánea (CGAC), 1998.
CEYSSON, Bernard; et al., *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*, «Historia de un Arte», Barcelona, Carroggio, 1987.
CHAMPION, Timothy, GAMBLE, Clive; SHENNAN, Stephen; WHITTLE, Alasdair, *Prehistoria de Europa*, «Crítica/arqueología», 1.ª ed., Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1988 (2ª reimpresión 1996).
CHANTELOU, Paul Fréart De., *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, «Tratados», Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
CHEVILLOT, Catherine, et al., *La Sculpture française au XIX siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986.
CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FARR, Dennis, *Diccionario de Arte,* «Alianza Diccionarios», Madrid, Alianza Editorial, 1992.
CHRISTO; YANAGI, Masahiko, *Christo: The Umbrellas (Joint Project for Japan and USA)*, London, Annely Juda Fine Art, 1988.
CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, London, Phaidon Press Limited, 1999.
CIRLOT, Juan Eduardo*, Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.
CLADEL, Judith, *Rodin. Su vida gloriosa, su vida desconocida*, «La estrella del mar», Barcelona, editorial Ibérica, 1954.
CLEMENTE, José Luis, «De las perversiones espaciales de José Pedro Croft», *Arte y Parte*, nº 26 abril-mayo 2000, pp. 72-79.
COËLLIER, Sylvie, «Brancusi/Carl Andre. Une Question d'espace», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 79-95.

COLLADO, Gloria (comisaria), *Impresiones múltiples. Colección Caisse des dépôts. Impressions multiples. Collection Caisse des dépôts*, Paris-Madrid, Caisse Des Dépôts et Consignations-Centro cultural del Conde Duque, 1993.
COLLINS & MILAZZO, *Trans-Europe Express*, New York, John Gibson Gallery, 1990.
COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997 (1ª ed. 1990 by UMI Research Press).
COOPER, Douglas, *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, «Alianza Forma» 44, 1984.
COPLANS, John, *Don Judd*, Pasadena, Calif., Pasadena Art Museum, 1971.
CRIQUI, Jean-Pierre, *Double Mixte: Générique 2, Barry X Ball, Lynne Cohen, Pascal Convert, Rachel Whiteread*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume; Reunion Musees Nationaux, 1995.
CRIQUI, Jean-Pierre, DURAN, Simon, *Didier Vermeiren*, Kunsthalle Zürich / Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
CRIQUI, Jean-Pierre, et al., *Didier Vermeiren*, Bignan, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, 1991 (3 septembre - 3 novembre 1991).
CROFT, José Pedro, *Desenho, escultura*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
CUEFF, Alain, *Les Paroles Vol. 1 Jan Vercruysse*, Brussels (Belgium), Xavier Hufkens, 1999.
DE MARIA, Walter, «*The Lightning Field*», *Artforum*, 18, nº 8, April 1980, pp. 52–59.
DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael, *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1994.
DEBBAUT, Jan; BATCHELOR, David, (eds.) *Tony Gragg*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1989-1991.
DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig, *Rachel Whiteread: transient spaces*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2001.
DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001.
DÍAZ RIVERO, Elena, *La escultura al encuentro de la ciudad. Memoria de la escultura urbana en Madrid (1920-1940)*, «Tesis doctorales», nº 134/92, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
DIETTERLIN (GRAPP, Wendel), *Architectura von Auszttheilung, Symmetria und Proportion der Funff Seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit*, Nuremberg, Pauluss Furst, 1598.
DIMITRIJEVIC, Nena, «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art*, nº 134, May 1987, pp. 44-49.
DUBY, Georges; BARRAL I ALTET, Xavier; GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*, «Historia de un Arte», Barcelona, Carroggio, 1989.
ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*, «El Árbol del Paraíso», Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
— *Tratado de historia de las religiones,* «Epifanía», Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, II tomos.
ELSEN, Albert E., *Origins of Modern sculpture: pioneers and premises,* New York, G. Braziller, 1974.
FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editoral, 1992.
FAUCHEREAU, Serge, *Arp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.

— *Kazimir Malévitch*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992.
FERNÁNDEZ CASTRO, Mª Cruz, *La Edad de los Metales*, «Historia del Arte» 4, Madrid, Historia 16, 1989.
FERNÁNDEZ-GALIANO, L., «Berlín, laberintos del orden», *El País, Babelia*, 26-IX-1998.
FIGUEROA ALONSO MARTINEZ, Eduardo (Conde de Yebes), *La escultura en la arquitectura. Vinculación de la Academia a nuestra arquitectura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.
FLANAGAN, Barry, *Barry Flanagan. Sculptures*, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Galeries Contemporaines, 1983.
FORSSMAN, Eric, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, «Libros de Arquitectura y arte», Bilbao, Xarait ediciones, 1983.
FOSTER, Hal; et al., *La posmodernidad*, (4º ed.) Barcelona, Kairós, 1998.
FRANCBLIN, Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999.
— *Daniel Buren*, Paris, Art Press, 1987.
FRAZER, J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, México, Madrid, Fondo de cultura económica-España, 1995.
FRY, Edward (ed.), *Hans Haacke. Werkmonografie*, Colonia, M. Dumont Schauberg, 1972.
FUCHS, R.H.; DEBBAUT, Jan; JONGE, Piet de, *Christa Dichgans, Lili Dujourie, Marlene Dumas,...* Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1985.
G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte),* Direcció General de Museus y Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, Generalitat Valenciana, 1996.
GARCÍA GUTIERREZ, Pedro F; LANDA BRAVO, José, *La escultura I. De la Prehistoria al Gótico*, «Diccionarios Antiquaria», Madrid, Ediciones Antiquaria, 1990, Tomo VI.
GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, «Enciclopedia clásica» 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979 (reimpresión de la segunda edición, 1972).
GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Paris, Flammarion, 1994.
GAURICO, Pomponio, *Sobre la escultura*, [1504] «Fuentes de arte» 7, Madrid, Akal, 1989.
GAUTHIER, Michel, «Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)», *Les cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 47, Printemps, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, pp. 116-131.
GEIST, Sidney, «Brancusi: The Centrality of the Gate», *Artforum*, XII, October 1973, pp. 70-78.
— «Brancusi: The *Endless Column*», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 16, 1, 1990, pp. 70-87.
— *Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968.
GHYKA, Matila C, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1953, (3ª ed., 1983).
GIACOMETTI, Alberto, *Escritos*, [Preparados por Mary Lisa Palmer y François Chaussende], Madrid, editorial Síntesis, 2001.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, «Alianza Forma» 22, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (4ª reimp. 1993).
— *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, «Alianza Forma» 16, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (2ª reimp. 1988).
GIEDON-WELCKER, Carola, *Constantin Brancusi*, New York, Braziler, 1959.
GOMBRICH, Ernst Hans, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, «Arte», Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
— *Norma y Forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, («Alianza Forma» 39) Madrid, Alianza editorial, 1985.
GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, «Objeto y símbolo: a propósito del monumento del Triunfo en Granada», *Boletín Real Academia de Bellas Artes de Granada*, nº 2, 1991, pp. 147-177.
GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979.
GORDON CHILDE, V, *Los orígenes de la civilización*, «Breviarios» 92, 2ª ed., México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954 (20ª reimpresión, 1992).
GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, «Alianza Forma» 145, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
HAINLEY, Bruce; COOPER, Dennis; SEARLE, Adrian, *Tom Friedman*, London, Phaidon Press Limited, 2001.
HARGROVE, June, *Les statues de Paris. La representation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, París, Fonds Mercator-Albin Michel, 1989.
HASKELL, Barbara; OLDENBURG, Claes, *Object into Monument*, Pasadena/California, Museo de Arte de Pasadena, 1971.
HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, «Colección Labor» 18, 2ª ed., Barcelona, Labor, 1993, 3 tomos.
HAYDEN, Malin Hedlin, *Out of minimalism: the referential cube: contextualising sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2003.
HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, «Arte y estética» 13, Madrid, Akal, 1989.
HEGYI, Lóránd [curator], *Sarajevo 2000: Schenkungen von Künstlern für ein neues Museum in Sarajevo*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998.
— *Conceptes de l'Espai*, Barcelona, Fundació Juan Miró, D.L. 2002.
HEGYI, Lóránd; RESTANY, Pierre; *Bertrand Lavier*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992.
HESS, Thomas B., *Barnett Newman*, The Tate Gallery, London, 1972.
HEYNEN, Julian, DENIZOT, René, *Didier Vermeiren*, Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, 1993.
HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, «La balsa de la Medusa» 10, Madrid, Visor Dis., 1988.
HIRSCH, Charles, *El árbol*, «Los símbolos», Barcelona, Plaza & Janes editores, 1989.
HOFFMAN, Malvina, *Sculpture Inside and Out*, New York, Bonanza Books, 1939.
HOUSER, Craig, «If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread», http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/whiteread/interview2.html, pp. 1-9 [Extracto de la publicación original: *Transient Spaces*, exh. cat., New York, Guggenheim Museum, 2001].

HULTEN, Pontus; DUMITRESCO, Natalia; ISTRATI, Alexander, *Brancusi,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
HUTCHINSON, John; E. H. GOMBRICH; Lela B. NJATIN, *Anthony Gormley*, London, Phaidon, 1995.
JUDRIN, Claudie; LAURENT, Monique; VIÉVILLE, Dominique, *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais*, Paris, Musée Rodin; Calais, Musée des Beaux-Arts, 1977.
KJELLBERG, Pierre, *Le nouveau guide des statues de Paris*, La Bibliothèque des Arts, París, 1988.
KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, «Alianza Forma, 135», Madrid, Alianza Editorial, 1996.
— *Pasajes de la escultura moderna*, «Arte Contemporáneo 9», Madrid, Akal, 2002.
KRAUSS, Rosalind E.; MARÍ, Bartomeu; MORGAN, Stuart, *Rachel Whiteread: Shedding life*, Liverpool, Tate Gallery, 1997.
KUH, Katharine, *Habla el artista. Conversaciones con 17 artistas*, 1ª ed., Mexico, Limusa-Wiley, 1965.
LAVIER, Bertrand, *Bertrand Lavier. Argo*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1994.
— *Conversations 1982-2001*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2001.
LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles, *Richard Serra*, «Arte hoy», Guipúzcoa, Nerea, 2001.
LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *La sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti*…, Paris, Éditions du Musée Rodin, 2005.
LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette; et al., *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, «Historia de un arte», Barcelona, Carroggio, 1986.
LIPPARD, Lucy R., «New York Letter: Recent Sculpture as Escape», *Art International*, vol. 10, nº 2, February 1966, pp. 48-58.
LIVINGSTON, Jane; TUCKER, Marcia, *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Los Angeles County Museum of Art, 1972.
LIVINGSTONE, Marco (ed.), *British Object Sculptors of the '80s II*, Kyoto, Kyoto Shoin, 1989.
LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Segunda ynpresion de la primera parte del Arte y uso de architetura...: con el primer libro dEuclides [sic] traduçido de latin en romance / conpuesto por el padre fr. Laurençio de S. Nicolas...* Madrid, por Bernardo de Hervada, 1667.
LORÉS, Maite, «Rachel Whiteread, proyectos», *Arte y Parte*, feb. 1997, pp. 54-60.
LOTMAN, Yuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.
LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*, Cáceres, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988.
LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, «Teorema», Madrid, Cátedra, 1987.
MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori España, 1990.

— *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor dis, 1994.
MARCADÉ, Bernard, *Bertrand Lavier*, Le Consortium-Musée des Beaux-arts, Dijon, Musée de peinture et de Sculpture, Grenoble, 1986-1987.
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Valladolid, 1996.
MARTIN, Jean-Hubert, *Leçons de Choses / Sachkunde*, Bern, Kunsthalle Bern, Chambéry, Musée Savoisien, 1982.
MARTÍNEZ, Francisco, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, Málaga, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Real Academia Española, 1989 (facsímil).
MARZO, Jorge Luis, *Rachel Whiteread: escultures,* Barcelona, Fundació La Caixa, 1992.
MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
MEURIS, Jacques, *René Magritte 1898-1967*, Köln (Alemania), Benedikt Taschen, 1993.
MILLER, Sandra, «Brancusi's 'Column of the Infinite'» *Burlington Magazine* 122, nª 928, July 1980, pp. 470-78.
MITCHINSON, David (ed.), *Henry Moore. Escultura*, Barcelona, ediciones Polígrafa, 1981.
MONREAL Y TEJADA, Luis; HAGGAR, R.G., *Diccionario de términos de arte. Definiciones y descripciones referentes a arquitectura, escultura, pintura, y obra gráfica*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Juventud, 1992.
MORALES Y MARÍN, Jose Luis, *Diccionario de términos artísticos*, Zaragoza, Unali, 1982.
MORAZA, Juan Luis, «Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo», tesis inédita, Universidad del País Vasco, 1994.
MORGAN, Stuart; BLAZWICK, Iwona, *Rachel Whiteread*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1992.
MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial,* «Arquitectura / Perspectivas», 3ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
MORRIS, Robert, «Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi», Master's diss., New York, Hunter College, 1966.
— *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1994.
MORRIS, Robert, «Three Folds In The Fabric And Four Autobiographical Asides As Allegories (Or Interruptions)», *Art in America*, vol. 77, November 1989, pp. 142-51.
MOURE, Gloria, *Giovanni Anselmo*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de cultura, 1995.
MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, («Ensayos arte»), Madrid, ediciones Cátedra, 1985.
MULLINS, Charlotte, *RW: Rachel Whiteread*, London, Tate, 2004.
NAIRNE, Sandy, *Art now: interviews with modern artists*, London, New York, Continuum, 2002.
NAIRNE, Sandy; FERGUSON, Bruce, *Space invaders: essays*, Regina, Mackenzie Art Gallery, University of Regina, 1985.

NASGAARD, Roald, *Individualités: 14 Contemporary Artists from France*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1990.
NAUMAN, Bruce, *Bruce Nauman, image-texte, 1966-1996*, París, Centre Georges Pompidou, 1997.
NAUMANN, Francis, «From origin to influence and beyond: Brancusi's 'Column without end'», *Arts Magazine*, 59-9, 1985, pp. 112-118.
NERI, Louise (ed.), *Looking up: Rachel Whiteread's Water Tower*, New York, Public Art Fund, Zurich, Scalo, [1999].
NESBITT, Judith; WATKINS, Jonathan, *Days like these*, London, Tate Publishing, 2003.
OCAMPO, Estela, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, «Biblioteca de divulgación temática» 51, 1ª ed, Barcelona, Montesinos Editor, 1987.
OLDENBURG, Claes, *Claes Oldenburg. Dibujos 1959-1989. De la colección de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1989.
— *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*, Chicago, 1969.
OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Köln (Germany), Benedikt Taschen, 1992.
PAGÉ, Suzanne, *Jan Vercruysse*, Paris, ARC - Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.
— *Raynaud, noir et blanc*, Paris, ARC - Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.
PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de arquitectura*, «Biblioteca», serie Arte y Arquitectura I, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1987 [Facsímil edición de Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1797].
— *Los cuatro libros de arquitectura*, «Fuentes de arte» 6, Madrid, Akal, 1988.
PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictorico, y escala optica ; tomo I : Theorica de la pintura, en que se describe su origen , essencia, especies y qualidades ... y se prueban con demostraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos... /* Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar..., vendese en casa de Don Joseph del Villar y Villanueva..., 1715
PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 1983.
— *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992.
PANZA, Giuseppe, *Arte Minimal de la colección Panza*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1988.
PARSY, Paul-Hervé, et al., *Bertrand Lavier*, Paris, Galeries contemporaines, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1991.
PARSY, Paul-Herve, *Sentimentale journée*, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporaine, 1998.
PENONE, Giuseppe, *Giuseppe Penone 1968-1998*, Xunta de Galicia, CGAC, 1999.
PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
PEVSNER, Nikolaus; FLEMING John; HONOUR, Hugo, *Diccionario de arquitectura*, «Alianza Diccionarios», Madrid, Alianza Editorial, 1980 (2ª reimp. 1992).
PIRSON, Jean-François, *La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
PLINIO, EL VIEJO, *Textos de Historia del Arte*, «La balsa de la Medusa» 13 Clásicos, Madrid, Visor Dis., 1988.

POISSON, George, *Guide des statues de Paris*, Haza, París, 1990.
POPE-HENNESSY, John, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985.
— *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989.
RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, 2ª ed, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
READ, Herbert, *La escultura moderna*, Barcelona, Ediciones destino, 1994.
REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionado, y uso de los Profesores*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985 [Reprod. facs. de la ed. de Segovia: Antonio Espinosa, 1788]
RESTANY, Pierre, et al., *Comentario sobre Europa 1994*, Valencia, Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 1994.
RESTANY, Pierre, *La otra cara del arte*, Buenos Aires, Rina-Rosenberg, 1982.
RESTANY, Pierre, PRODHON, Françoise-Claire, *Arte in Francia = Art en France*, 1970-1993, Milano, Mazzotta, 1994.
REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.
REWALD, John, *Degas: Works in Sculpture*, New York, Pantheon Books, 1944.
RIBAL, Pilar, «Jan Vercruysse. El artista y su reflejo», *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, nº 192, abril 2003, pp. 38-51.
RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, «La balsa de la Medusa» 7, Madrid, Visor, 1987.
RILKE, Rainer Maria, *Rodin*, «El laberinto», Barcelona, ediciones de Nuevo Arte Thor, s.f.
RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, II Tomos.
RIPOLL, Eduardo; BRUNEAU, Philippe; TORELLI, Mario; BARRAL I ALTET, Xavier, *La escultura. El prestigio de la Antigüedad desde los orígenes al siglo V d. C.*, «Historia de un Arte», Barcelona, Carroggio, 1991.
RODIN, Auguste, *Conversaciones sobre el arte*, recogidas por Paul Gsell, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, C. A., 1991 [*L'art*. Éditions Grasset & Fasquelle, París 1911].
RUBIN, William (ed.), *«Primitivism» in 20th Century Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.
RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, «Arquitectura y Crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 252.
— *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, «Biblioteca de arquitectura», Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
— *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 1996.
SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano*, «colección tratados», Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 1986. [Reproducción facsímil de la edición de Toledo: *Medidas del Romano: / necessarias a los oficiales que quieren seguir las formacio-/nes de las Basas/ Colunas/ y otras pieças de los/ edificios antiguos*, Juan de Ayala, 1549.]
SALVADOR, Mª del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, calles y jardines públicos (1875-1936),* Madrid, Alpuerto, 1990.
SAN MARTÍN, Fco. Javier, *Piero Manzoni*, «Arte hoy» 2, Madrid, Nerea, 1998.
SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Imprenta Clásica española, 1923.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*, en PAREJA LÓPEZ, Enrique (al cuidado de), *Historia del Arte en Andalucía*, V.7, Sevilla, Gever, 1991.
SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996.
SCHNEIDER, Christiane (ed.), *Rachel Whiteread*, London, Haunch of Venison, 2002.
SERLIO, Sebastiano, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia,* «La arquitectura técnica en sus textos históricos -Serlio**», 859, Oviedo, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Asturias, 1986. [Facsímil edición de Vinegia, presso gli Heredi di Francesco de Franceschi, MDC.]
SERRA, Richard, «Play it again, Sam», *Arts Magazine* (New York), vol. 44, nº 4, February 1970.
SHANES, Eric, «Brancusi and the Caryatid. Raising ideals on to pedestal», *Apollo* 136, August 1992, pp. 106-11.
SHANES, Eric, *Constantin Brancusi*, New York, Abbeville Press, 1989.
SIMON, Joan, «Rompiendo el silencio» [Entrevista Bruce Nauman: Joan Simon], *Creación* nº 5, 1990, pp. 84-95.
SNODGRASS, Susan «Tony Tasset at Rhona Hoffman», *Art in America*, vol. 82, nº1, January 1994, pp. 110-111.
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, s. l., Electa España, 1999.
SOUTIF, Daniel, *Qu'est-ce qui est contemporain, Transversalité 1*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1990.
SPEAR, Athena «L'Elementaire et la Repetition: Brancusi» *Revue de l'Art*, 12, 1971, pp. 40-44.
SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
SPRINGER, Peter, «Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v 48-49, 1987-1988, pp. 365-408.
STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.
STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, «Alianza Forma» 53, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (3ª reimpresión, 1991)
STICH, Sidra (ed.), *Rosemarie Trockel*, Madrid, Ministerio de cultura, MNRS, Separata en español, 1992.
SUREDA, J; GUASCH, A. M., *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.
SZEEMANN, Harald, et al., *GAS: grandiose ambitieux silencieux*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1993.
TÀPIES, Antoni, *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, «Alianza Forma» 48, Madrid, Alianza editorial, 1985.
TOWNSEND, Chris (ed.), *The art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004.
TUCHMAN, Phyllis, «An Interview with Carl Andre» *Artforum* 7, nº 10, June 1970, pp. 55-61.
TUCKER, William, *Early Modern Sculpture*, New York: Oxford University Press, 1974.
USCATESCU, Jorge, *Brancusi y el arte del siglo*, Madrid, Reus, 1976.

VAN DER HOFSTADT, Alain, *Didier Vermeiren: sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves), plâtre, 1988, socle du musée Rodin Meudon, supportant l'Appel aux armes, plâtre, 1912*, Dijon, Le Consortium, 1989.

VAN DER HOFSTADT, Alain, et al., *Alibis*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984.

VIGNOLA, Iacome de, *Regla de las cinco ordenes de Architectvra de...* Agora de nueuo traduzido de Toscano en Romance por PATRITIO CAXESI Florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al Principe nvestro Señor en Madrid, Patricius Caxiesi fe et, culsit A. D., 1593, se vende en casa de Antonio Mancelli.

VITRUBIO POLION, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Biblioteca Serie «Arte y Arquitectura» 4, 1ª ed., Barcelona, Alta Fulla, 1987 [Reproducción facsímile, Madrid, Imprenta Real, 1787, traducido del latín y comentado por Joseph Ortiz y Sanz].

— *Los diez libros de arquitectura*, «Alianza Forma 133», Madrid, Alianza editorial, 1995.

WAKEFIELD, Neville, «Rachel Whiteread: Separation Anxiety and the Art of Release», *Parkett*, nº 42, December 1994, Zürich, Parkett-Verlag AG, pp. 76-82.

WALKER, John A., *El arte después del pop*, Barcelona, Labor, 1975.

WATT, Alexander, «Paris Letter: Nouveaux Réalistes», *Art in America* 2, 1961, pp. 106-12.

WERNER, Nicholas; BATISTE, Sarah (eds.), *Interviews with the artists*, London, Visual Arts Research; editorial address, 1996.

WHITEREAD, Rachel, *House / Rachel Whiteread* (James Lingwood ed.), London, Phaidon, 1995.

— *Rachel Whiteread With Music for Torching a story by A. M. Homes*, London, Anthony d'Offay Gallery, 1998.

WIEBENSON, Dora [ed], *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux*, «Arquitectura. Crítica e historia», Madrid, Hermann Blume, 1988.

WILSON, Malin (ed.), *The Hydrogen Juke. Selected Writing of Peter Schjeldahl 1978-1990*, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1991.

WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, «Alianza Forma» 102, Madrid, Alianza editorial, 1990.

— *La escultura. Procesos y principios*, «Alianza Forma» 8, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

ZELEVANSKY, Lynn, *Sense and sensibility: Women artists and Minimalism in the nineties,* New York, The Museum of Modern Art, 1994.

ZELICH, Cristina (ed.), *Mona Hatoum*, Santiago de Compostela, Centro galego de arte contemporánea, Centro de arte de Salamanca, 2002.

FUENTES FÍLMICAS

CAYO, Elsa [Réalisation], *123 Plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Paris, Tri Films, 28', couleur, documentaire, 1987.

CORNAND, Brigitte, *Bertrand Lavier [Vídeo]: Versailles chantiers*, [production: Laura Cavaciuti] «Les Films du Siamois», Paris, [s.n.], cop. 2002.

GIL, Fernando [realizador], MARTÍNEZ DE LA COLINA, Juan [texto], *Rachel Whiteread [Vídeo]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Intermedia Comunicación Visual, 1997

LINGWOOD, James; MORRIS, Michael, *House [Video]: Rachel Whiteread*, London, Hackneyed Productions, 27 min., 1994.

VAN ZELE, Michel [Réalisateur], *Alberto Giacometti Qu'est-ce qu'une tete?*, Arte France et Les films d'ici, 1h 04min 30s, 2000.