



Universidad de Granada
Facultad de Bellas Artes Alonso Cano
Departamento de Dibujo

Tesis Doctoral

Imaginario Urbano

Expresión Gráfico-Plástica en el Espacio Público



M. Mar Cabezas Jiménez



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES “ALONSO CANO”
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

IMAGINARIO URBANO:
EXPRESIÓN GRÁFICO•PLÁSTICA EN EL ESPACIO PÚBLICO

M. MAR CABEZAS JIMÉNEZ

TESIS DOCTORAL

IMAGINARIO URBANO:

EXPRESIÓN GRÁFICO · PLÁSTICA EN EL ESPACIO PÚBLICO

PRESENTADA POR:

M. Mar Cabezas Jiménez

DIRIGIDA POR LAS DOCTORAS:

D^a Inmaculada López Vílchez

PROFESORA TITULAR DE UNIVERSIDAD. DEPARTAMENTO
DE DIBUJO. UNIVERSIDAD DE GRANADA.

D^a Rosa María García López

CATEDRÁTICA DE EE.UU. DEPARTAMENTO DE DIBUJO.
UNIVERSIDAD DE GRANADA.



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE DUBUJO

2007



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE DUBUJO
2007

D^a Inmaculada López Vílchez, Profesora titular de Universidad del Dpto. de Dibujo y D^a Rosa María García López, Catedrática de EE.UU y Profesora Titular de Universidad del Dpto. de Dibujo en la Universidad de Granada,

HACEN CONSTAR:

Que la presente investigación titulada "Imaginario Urbano, Intervención gráfico•plástica en el Espacio Público" ha sido realizada bajo nuestra dirección por D^a María del Mar Cabezas Jiménez y cumple las condiciones para que su autora pueda optar al grado de Doctor por la Universidad de Granada.

Granada, abril de 2007.

D^a Inmaculada
López Vílchez

D^a Rosa María
García López

IMAGINARIO URBANO:
EXPRESIÓN GRÁFICO · PLÁSTICA
EN EL ESPACIO PÚBLICO

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Prólogo	13
Bloque I	
Introducción	21
I. Introducción	23
Bloque II	
El Arte Público en la ciudad posmoderna	31
II.1. Introducción • La ciudad es...	33
II.2. La Ciudad Posmoderna	37
II.3. El éxtasis contemporáneo • Velocidad	45
II.4. Deshumanización del espacio público contemporáneo	51
II.5. Estrategias de apropiación en el espacio público contemporáneo	57
II.6. Exteriorización del Interior en el espacio público contemporáneo	63
II.7. Experimentación artística de la Ciudad	71
II.8. Origen del Arte Público	83
II.9. Disciplinas vinculadas a la práctica del Arte Público	87
II.10. Aproximación a la definición de Arte Público	95
II.11. El Arte Público a través de sus protagonistas	105

II.12. Arte Público • Recuperación de la identidad ciudadana _____	115
II.13. Condición posmoderna del Arte Público _____	121
II.14. Arte Público y Lan Art _____	125
II.15. Arte Público y Project Art _____	131
II.16. Arte Público y Net Art _____	135

Bloque III

El lenguaje plástico de la Ciencia del Arte en el espacio

público contemporáneo _____ 141

III.1. Aproximaciones a la Ciencia del Arte _____	143
III.2. Debate de los perspectivistas _____	147
III.3. La perspectiva engañosa • Anamorfosis _____	157
III.4. Breve historia de la “perspectiva curiosa” _____	161
III.4.1. Los esbozos de las imágenes depravadas _____	167
III.4.2. Búsqueda del método de la aberración _____	170
III.4.3. Crisis de la perspectiva anamórfica _____	182
III.4.4. La perspectiva curiosa en el siglo XIX _____	183
III.4.5. Fingir el espacio tridimensional • Aplicación plástica contemporánea de la anamorfosis _____	186
III.5. Construcción de espacios inexistentes • La Ciencia del Arte _____	199
III.5.1. Anamorfosis óptica • Construcción _____	201
III.5.2. Anamorfosis catrótica • Construcción _____	207
III.6. Nuevas tecnologías aplicadas al trazado anamórfico _____	215

Bloque IV

De la teoría a la práctica Expresión gráfico•plástica en el
espacio público _____ 225

IV.1. Base teórica de la estrategia personal en Arte Público _____ 227

IV.2. Propuesta de intervención gráfico•plástica en el
espacio público Ciencia•Arte•Ciudadano _____ 235

IV.2.1. Proyecto: Desarrollo _____ 236

IV.2.2. Proyecto: Ficha técnica de la obra _____ 238

Bloque V

Conclusiones _____ 245

Bloque VI

Bibliografía _____ 255

VI.1. Bibliografía general _____ 257

VI.2. Bibliografía específica bloque II • El Arte Público en la ciudad
posmoderna _____ 269

VI.3. Bibliografía específica bloque III • El lenguaje plástico de la Ciencia
del Arte en el espacio público contemporáneo _____ 283

Bloque VII

Anexos _____ 291

VII.1. Dos proyectos de Arte Público • Dos maneras de hacer en el
espacio público contemporáneo _____ 293

VII.1.1. Charles Moore • Piazza d'Italia _____	294
VII.1.2. Siah Armajani. Louise Khan Lecture Room _____	297
VII.2. Poemas de la ciudad en el espacio público virtual _____	301
VII.2.1. Poema <i>La ciudad</i> _____	302
VII.2.2. Poema <i>Arrullo de los autos</i> _____	303
VII.2.3. Poema <i>Bajo tus pies la ciudad</i> _____	304
VII.2.4. Poema <i>Ciudad sin sueño</i> _____	305

Agradecimientos

La realización de este estudio no hubiese sido posible sin la ayuda de mi familia y mis amigos que han tolerado mis desvaríos urbanitas hasta lo insoportable.

Expreso desde aquí mi más sincero agradecimiento a mis directoras D^a Rosa María García López y D^a Inmaculada López Vílchez por su dedicación y ánimo, así como a todos los que han contribuido a mi formación durante los años de permanencia en esta Facultad.

PRÓLOGO

La ciudad contemporánea y la expresión artística que nace en este contexto, como producto de una sociedad que la demanda y consume, constituirán nuestro objeto de estudio. La observación de la realidad circundante, su análisis y la reflexión continuada, en torno a la ciudad vivida desde la óptica artística, constituirán las herramientas de trabajo más valiosas en el primer bloque de esta investigación.

La enumeración de las convicciones que han motivado e impulsado la elección de esta compleja temática es difícilmente abarcable. Nuestra sensibilidad como ciudadanos, con una formación estética y emocional fundamentada en las Bellas Artes, nos impulsa a buscar respuestas, desde nuestro campo de acción, a la situación

actual de los espacios urbanos contemporáneos.

El Arte Público, como manifestación posmoderna que nace en el contexto de la ciudad contemporánea y, por tanto, de reciente aparición, repercutirá en nuestra labor de investigación de modo tanto positivo como negativo. El hecho de su reciente génesis implica una teoría relativa al Arte Público que aún no posee la perspectiva temporal suficiente para tener una definición sólida y contrastada. Esta condición del Arte Público ocupará gran parte de nuestra labor de investigación, recurriendo en nuestro estudio a numerosas disciplinas anexas a esta categoría artística, así como a la recopilación de definiciones parciales de los artistas que han teorizado sobre la cuestión y las conclusiones que emanan de su obra en el espacio público. El aspecto negativo viene dado por esa imposibilidad de fijar unos parámetros de definición aceptables, lo que exige un importante ejercicio de recopilación y análisis de las actuaciones llevadas a cabo desde distintas disciplinas (Artes Plásticas, Urbanismo, Arquitectura, Arte Escénico, Filosofía, Antropología,...) y que están íntimamente relacionadas e implicadas en el Arte Público para, posteriormente, contrastarlas y elaborar una definición personal válida de una categoría artística que apenas ha nacido, pudiendo preverse que su demanda y presencia en la ciudad deshumanizada de la contemporaneidad no es una cuestión momentánea.

La multidisciplinariedad, característica intrínseca del Arte Público, favorecerá que en nuestra intención de definir esta categoría artística, recurramos a las aportaciones realizadas desde distintos campos del conocimiento que se han ocupado de la práctica del Arte Público para extraer las características que pudieran tener en común y sumarlas a la aproximación de la definición de Arte Público que nos proponemos desarrollar en el primer bloque de esta monografía.

De la búsqueda y análisis del contexto en el que se desarrolla el Arte Público, sus orígenes y antecedentes, así como de su conexión con otros campos del saber, se genera la necesidad de consultar y estudiar una amplia literatura relativa a la materia pero no especializada debido a la novedad de la temática planteada. Indagaremos en estas teorías en busca de pautas sobre los orígenes de esta naciente disciplina artística y analizaremos otras vías de expresión artística buscando homologías con la definición aproximativa de Arte Público, cuantificables y objetivables, desde las actuaciones de tipo ambiental del Romanticismo del siglo XVIII hasta las más recientes de Land Art y Project Art.

En la profundización relativa a la definición de Arte Público, nuestro estudio también se centrará, en el primer bloque, en el análisis del modelo de trabajo del creador de Arte Público y en cómo influye

su compromiso social y político al representar, a través de su obra, las aspiraciones y deseos de la sociedad a la que pertenece, al tiempo que se procederá a analizar y reflexionar sobre el factor simbólico y poético ligado al Arte Público y su importancia determinante para garantizar el componente funcional de la intervención.

Con el objetivo de valorar con mayor exactitud todas las características que podrían definir la intervención artística en el espacio público contemporáneo como Arte Público, nos detenemos a observar y analizar su ubicación con respecto a la red urbana para determinar los motivos que lo vinculan a un determinado espacio, el espacio público ciudadano.

Del compromiso social que se establece entre el artista y el lugar, mediante el Arte Público, nace un lenguaje artístico que dialoga con el ciudadano y usuario del espacio urbano, a través del juego estético, originado por la intervención artística habitada. Analizar y comparar los lenguajes plásticos individualizados de los artistas, que han trabajado en el espacio contemporáneo de la ciudad a nivel de Arte Público, incurrirá, inevitablemente, en la búsqueda y desarrollo de un lenguaje artístico de carácter personal que explorará las posibilidades de actuación y favorecerá el juego estético, y que se manifestará cercano a la disciplina del dibujo, como nuestro principal medio de expresión plástica, siendo el centro de interés del segundo bloque temático de esta investigación.

Nuestro análisis profundizará en el desarrollo de un método propio de interacción entre el espectador/ actor/usuario del espacio público y el lugar, lo cual implica la presencia de una intervención de Arte Público capaz de transformar el no-lugar en lugar, esto es, dotarlo de significado.

Se procurará generar una respuesta de intervención basada en la creación de espacios virtuales mediante el uso de la herramienta gráfica y la aplicación de la perspectiva anamórfica.

El estudio pormenorizado del desarrollo histórico e instrumental del método perspectivo anamórfico nos proveerá de los conocimientos necesarios para aplicarlos a una intervención artística de las características que se propondrá, en cualquier configuración espacial arquitectónica.

Se estudiarán y analizarán los aspectos relativos a la simbología vinculada a este tipo de representación gráfica de connotaciones y alusiones a lo burlesco, lo sorprendente y la ruptura de las normas preestablecidas, sopesando la contribución del uso de la representación anamórfica, como medio de creación de espacios virtuales, a la significación y humanización del espacio.

Observaremos y analizaremos el modo de incentivar la implicación del usuario del espacio público en la intervención artística provocándole, a través del lenguaje desarrollado, haciéndole deambular en busca de un punto de vista ideal, cuestionándole acerca del espacio y de la relación entre el espacio real y el virtual generado.

Se estudiará y valorará la idoneidad del tipo de intervención artística en el espacio público propuesta, a tenor de su repercusión simbólica, social, estética y funcional, en el desarrollo del tercer bloque de esta investigación. Con este objetivo se hará muestra y análisis de tres obras de Arte Público, una de ellas será ideada, desarrollada y ejecutada basándonos en la propuesta de intervención cuyas características quedarán definidas en el bloque segundo de esta investigación, con la finalidad de demostrar la validez de nuestra propuesta.

Sin dejar a un lado la poética de la ciudad cotidiana, acompañarán el final de esta investigación las divagaciones de ciudadanos sensibles a la condición artística y estética de las presencias en la ciudad contemporánea, recogiendo sus impresiones a modo de anexo.

Conscientes de la labor de observación, estudio, análisis y, sobre todo, el sobreesfuerzo de reflexión que nos acompañará en nuestro camino, comenzamos la elaboración de esta investigación motivados por una vivencia entusiasta de la ciudad desde la experiencia estética y emocional.

I

INTRODUCCIÓN

I

Introducción

“La ciencia sin la prueba explícita.”

(José Ortega y Gasset)

La investigación que hemos llevado a cabo deviene en este discurso que exponemos como defensa de un punto de vista personal y subjetivo sobre la percepción de la ciudad contemporánea desde el campo artístico.

El argumento aquí compartido, se basa en la revisión de fuentes muy heterogéneas debido a la amplitud de la temática de estudio. Consideramos que las observaciones vertidas y los argumentos que las sustentan recogerán en gran medida la conciencia colectiva de la

ciudadanía. Uno de los objetivos que persigue esta investigación es la intención de persuadir a aquellos que intervienen en la creación de las urbes que habitamos e inspirar nuevos modos de contribuir a la construcción de nuestras ciudades como mecanismo de reactivación de la acción social positiva.

En esta investigación se dan la mano diferentes disciplinas del conocimiento (Urbanismo, Antropología, Semiótica, Teoría Artística, Poética, Ciencia del Arte o Perspectiva,...), en una excursión hacia la poesía, en su sentido más amplio, reflexionamos sobre aquellos temas que atañen a las ciudades que habitamos procurando hacer emerger sus deficiencias para proponer vías de solución que, en nuestro caso, tienen su origen en la actividad artística.

“El poeta hace entrar a las cosas en un remolino y como espontánea danza. Sometidas a este virtual dinamismo las cosas adquieren un nuevo sentido, se convierten en otras cosas nuevas.¹”

¹ ORTEGA y GASSET, J. (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. El Arquero. Madrid. pp. 117 y ss.

La ciencia nos ha demostrado que la materia ni se crea ni se destruye, tan sólo se transforma, y es la materia el tema de la historia del arte según Ortega. Siendo nuestro objeto de estudio la ciudad, de la reflexión sobre ésta proceden diversas propuestas y nos convierte en el poeta que pretende dar un nuevo sentido y crear algo genuino con la materia dinámica de la ciudad.

La reflexión sobre lo observado durante el desarrollo de la investigación que ha inspirado este discurso, constituye, a nuestro juicio, una contribución positiva al Urbanismo, la Arquitectura y al Arte pero, sobre todo, su finalidad es la de transmitir una idea más profunda y al mismo tiempo muy simple en el ciudadano de a pie, que no pertenece a la élite de la crítica artística, incidiendo en su modo de apreciar la urbe que vive, aportándole los mecanismos para concebir su experiencia en el espacio público como un amplio espectro de posibilidades capaz de conmover a quien sabe habitar poéticamente, desde lo más cotidiano a lo más espectacular, y que crece en el corazón de las ciudades.

El estudio de la ciudad contemporánea desde la perspectiva artística nos acercará necesariamente a un tipo de creación acorde y con origen en este contexto social y cultural, es el Arte Público. Bajo este signo artístico el ciudadano tomará el papel de espectador/

actor y se convertirá en el principal receptor en la transmisión de los valores de la intervención artística llevada a cabo en el espacio público como lugar específico de la vida comunitaria.

El Arte Público nace a la luz de la demanda de una ciudadanía cuyos valores no se encuentran representados en los nuevos espacios públicos de la ciudad del presente. El profesor Roy Dolcet, experto en el binomio escultura contemporánea y espacio urbano, manifiesta en este fragmento, extraído del artículo claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea, la necesidad de un lenguaje nacido del arte y capaz de facilitar el diálogo entre la ciudad y una ciudadanía anónima que busca identificación con el espacio que vive.

“...busca claves que conlleven referencias de interés visual convertibles en signos de identidad; en definitiva, desde una lectura interpretativa, referencias volumétricas de calidad en las que la sugerencia y la sorpresa se constituyen como factores necesarios y determinantes. ²”

² ROY DOLCET, J. “Claves para el uso y comprensión de la escultura pública contemporánea”. En VVAA. (1998). *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centro de Estudios de Escultura Pública y Ambiental. Universidad de Barcelona. Barcelona. p. 51.

Son muchos los autores que vinculan claramente la escultura en el espacio público como manifestación, casi exclusiva, de Arte Público, sin embargo, a través del estudio y comparativa del acercamiento de los creadores a esta disciplina o categoría artística, observaremos lo amplio de su definición y la variedad de expresiones e intervenciones artísticas que conviven en la definición de Arte Público.

En el desarrollo natural de esta investigación y apoyándonos en el bagaje teórico y práctico personal para aproximarnos, tanto a la ciudad posmoderna como a las posibilidades de actuación en los espacios públicos que en ella se ordenan, recurrimos a una táctica de intervención basada en la creación de espacios virtuales que anidarán en los espacios de la cotidianidad.

Derivando el estudio en una propuesta de actuación muy concreta, desvelaremos las herramientas necesarias para generar una intervención de las características propuestas en las que arte y ciencia se dan la mano para crear un juego estético que interactúa con el ciudadano y opera como facilitador de la identificación de

éste ciudadano con el espacio público que habita recuperando, a este último, como lugar significativo y de diálogo para la ciudadanía dentro de la compleja estructura de nuestras ciudades. Las intervenciones de Arte Público serán los puntos de referencia significativos en el mapa de la memoria de sus usuarios:

*“Las geografías solemnes de los límites
humanos...³”*

Las disciplinas que se entrecruzan y están presentes tanto en el proyecto como en la ejecución de una obra de Arte Público son muy específicas y diversas, así, la figura del artista público es la de un creador polifacético con unos profundos valores sociales por definición.

Asumiendo que este estudio proviene desde el campo de las Bellas Artes y que el estudio del Arte Público hace imprescindible contar con otras disciplinas, como la Antropología o el Urbanismo, somos conscientes de no poder abarcar en su plenitud todos los matices que se conjugan en su definición, si bien sí que se verán esbozados, concienciándonos de la trascendencia e influencia para el artista que trabaja en el ámbito del espacio público y con la ciudadanía.

³ ÉLUARD, P. (2002). *Poesie Ininterrompue. Les yeux fertiles*. Gallimard. París. p. 42



**EL ARTE PÚBLICO EN LA
CIUDAD POSMODERNA**

II. 1.

Introducción • La Ciudad Es...

“Yo concebía las ciudades como unas entidades con personalidad propia.”[...] “Por supuesto, a la creación y desarrollo de esta personalidad contribuían, muchos factores materiales (económicos, políticos, estratégicos, geográficos y tecnológicos), pero también otros artísticos, literarios y de otra índole que constituían, a mi entender, una auténtica mitología y cuyo peso no se podía ignorar a la hora de referir la Historia de una ciudad.”⁴”

⁴ VVAA. (2005). *La arquitectura de la no-ciudad*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona. p. 82.

La observación y la interiorización facilitan las reflexiones que se vierten en este bloque temático y que giran entorno al espacio público contemporáneo en toda su complejidad. Los factores socio-culturales y económicos que se manifiestan a través del vivir de cada uno de los ciudadanos pertenecientes a un lugar, sus intereses y sus miedos respecto a la ciudad que habitan son los hilos que urden la historia de las ciudades y de esta investigación. Ser filtro de toda esta complejidad es el propósito de nuestra aproximación a la ciudad entendida como palco escénico de un arte cotidiano.

Ese arte urbano, el Arte Público que abordamos en segunda instancia en la primera parte de este estudio, revela el deseo del propio encuentro existencial y del hallazgo con los semejantes de un ciudadano desarraigado y perdido en un deshumanizado espacio público contemporáneo.

“Si el hombre debe encontrar de nuevo el camino hacia la proximidad del ser, entonces tiene primero que aprender a existir en lo innominado. Tiene que reconocer, tanto la seducción de la publicidad cuanto la impotencia de lo privado. Antes de hablar, el

hombre tiene que dejar que el ser nuevamente le dirija la palabra (...) Sólo así se devuelve a la palabra la preciosidad de su esencia, y al hombre la morada para que habite en la verdad del ser.⁵”



Fig.01. Jorge Pineda.
Año: Issue I. 2006.
Talla de madera de cedro policromada, carbón vegetal, textiles.
Medidas variables.

⁵ HEIDEGGER, M. (1972). *Carta sobre el humanismo*. Huascar. Buenos Aires. p. 71.

II. 2.

La Ciudad Posmoderna

“La posibilidad de dominar la experiencia urbana y de vivir la ciudad como un juego continuo pertenece sólo a unos pocos, para los otros, hay pequeñas experiencias, limitadas en el tiempo y en el espacio, cuya extensión está en función del poder adquisitivo.”⁶

37
II

Esta afirmación se incluye en el ensayo sobre la ciudad contemporánea cuya autoría pertenece al experto en sociología urbana Giandomenico Amendola. Su discurso nos ofrece una visión, que aún estando bien fundada, no deja de ser dura y difícilmente asumible.

⁶ AMENDOLA, G. (2000). *La ciudad posmoderna. Imagen y miedo a la ciudad contemporánea*. Celeste. Madrid. pp.311 y ss.

La ciudad presentada por este autor está fuertemente dividida y desmembrada en función de la escala económica de sus habitantes, los ciudadanos con mayor poder adquisitivo pueden recrearse en las sub-ciudades ideales de cuidados montajes arquitectónicos y toda clase de servicios y comercios imaginables, mientras que los más desfavorecidos simplemente son ocultados, como aquellos territorios que ocupan dentro de la urbe y que permanecen desprovistos de cualquier intento de dignificación mediante una estética, al menos, tendente a la belleza.



Fig. 02. Thomas Weinberger. *Dubai Marina*. 2006. C-print, diasec enmarcado.

Ciertamente, la posmodernidad ha introducido nuevos materiales, austeridad en el estilo arquitectónico, esencialidad, la concepción del edificio con respecto al entorno, etcétera, pero el interés económico y la comercialización de la arquitectura y del espacio urbano han terminado por imponerse a consideraciones o valores de tipo estético y funcional dando lugar a una ciudad masificada que dista mucho de las necesidades sociales de sus habitantes y cuya situación se agrava intensamente en las zonas de nuestras ciudades con la población más deprimida económicamente, podemos concluir que el diseño de nuestras ciudades no siempre se ocupa de las necesidades esenciales y existenciales del ciudadano.

En el marco de la ciudad contemporánea se abren paso la confusión y la psicosis ciudadana siempre alerta ante una constante presencia del crimen. Bajo el subtítulo *los excluidos del sueño y la ciudad blindada*, se recogen toda una serie de experiencias referidas principalmente al modelo de gran metrópolis estadounidense, desde formas menos agresivas de vandalismo callejero como el Graffiti, consideradas en este contexto como muestra de contra-control del territorio y mal epidémico, a siniestros sucesos de violencia y crímenes de sangre en el propio escenario de sus vidas, en su ciudad, que son retransmitidos constantemente por la televisión fomentando esa paranoia colectiva. La respuesta generalizada de la ciudadanía norteamericana se expresa en el deseo del derecho a portar armas

y a defenderse de modo personal pudiendo actuar también en protección de su territorio, en sus barrios, quedando estas acciones garantizadas por la Constitución. Signos claros de esta conciencia de la ciudadanía es el aumento progresivo en la adquisición de armas para uso privado y la creciente privatización del espacio público, así como una monitorización continua de la vida ciudadana por parte de los sistemas de seguridad presentes a cada paso.

La respuesta al vandalismo y criminalidad en las grandes ciudades estadounidenses por parte del gobierno y los ciudadanos dista mucho de la europea. Sin pretender hacer valoraciones, nos limitamos a exponer que la política europea en la gestión de sus ciudades apuesta por el refuerzo policial y la revisión de las leyes sobre ciudadanía e inmigración, evitando favorecer la psicosis de sus habitantes y propiciando una visión más optimista de la vivencia de la ciudad, aunque en muchas ocasiones estas medidas resultan inoperantes y una minoría de la población alentada por el miedo ya aboga hoy por el modelo americano de rearme personal.

Oportunamente el profesor Amendola ilustra esta parte de su exposición con la reconstrucción gráfica que aparece en un manual de autodefensa personal estadounidense (fig. 03) en el que se muestran las tipologías de personas potencialmente peligrosas basándose en la valoración de su atuendo. Utilizamos esta significativa imagen para

contraponer otra mucho más esperanzadora, aquella que nos asalta en cualquier parte de nuestras urbes, que nos invita a cuidar nuestra ciudad, a trabajar por una mayor seguridad y limpieza. Es en este sentido en el que nuestro discurso se empeña en redundar.

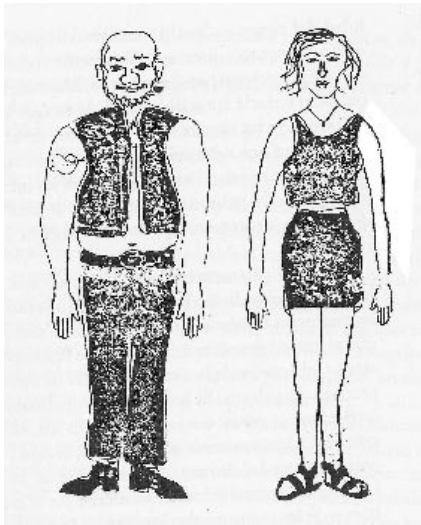


Fig. 03. Tipología de personas potencialmente peligrosas.

Soñando una metrópolis que nos despierte de una cotidianidad marcada por vagos y fríos escenarios para nuestra imaginación, huyendo de la recreación parcial de parques temáticos dentro de nuestras ciudades en los que, a veces, las intervenciones pseudo-artísticas en el espacio público se convierten en una estrategia para camuflar las deficiencias urbanísticas o se emplean con un trasfondo publicitario y consumista, queremos aferrarnos a esta ensoñación y albergamos el deseo de la intervención positiva, estudiando y analizando las estrategias creativas que desde nuestro campo de

conocimiento, el hacer artístico, nos permitan trabajar para el logro de este objetivo.

Firmes en la convicción de que la ciudad es la gran obra y expresión de la civilización, nuestro alegato se erige sobre estos cimientos queriendo expandirse a todos los niveles y aspirando a aportar nuevas soluciones como creadores del imaginario urbano.

“El hombre ha perdido su dignidad, pero el arte la ha recuperado conservándola en piedras memorables.”⁷

El filósofo y poeta Schiller manifiesta en estas palabras la capacidad del arte para dignificar y liberar al hombre. Bajo esta afirmación y evitando convertir a la ciudad en el chivo expiatorio de nuestros males, debemos denunciar sus carencias y buscar respuesta al problema planteado asumiendo nuestra, hasta ahora y como ciudadanos comprometidos socialmente a través de la práctica artística, falta de iniciativa para transformarla y elaborar una solución desde nuestra propia vivencia como parte integrante de la ciudad.

⁷ SCHILLER, F. (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aguilar. Buenos Aires. p. 28.



Fig. 04. André Cepeda. *Traseiras*, Porto. 2006. Duratrans en caja de luz.

II. 3.

El Éxtasis Contemporáneo · Velocidad

Milan Kundera, detractor del socialismo y literato de trascendencia mundial, enuncia la siguiente afirmación en relación a la sociedad contemporánea:

45

II

“La velocidad es la forma de éxtasis que la revolución tecnológica ha regalado al hombre.”⁸

⁸ Milan Kundera. Nace en Brno, actual República Checa, en 1929. Profesor de la Escuela Cinematográfica de Praga hasta la invasión rusa de 1968. Se afilió al partido comunista y fue expulsado tras los sucesos de febrero de 1948, intentaría volver en varias ocasiones hasta alejarse definitivamente de sus filas en 1970. Desde 1975 vive en Francia, país del que adopta la nacionalidad. Su larga trayectoria está llena de importantes obras La broma (1965), El libro de la risa y el olvido (1978), La insoportable levedad del ser (1984), Inmortalidad (1990).

En una ciudad, atravesada por flujos de energía y torbellinos de masas humanas inconexas, resulta difícil estar de acuerdo con esta visión tan positiva de una cultura urbana contemporánea marcada por la intensidad rítmica y el aislamiento humano entre la multitud. En este marco físico urbano es el espacio público y, en concreto, aquel de la plaza, el que manifiesta de modo más evidente el comportamiento anti-ciudadano del individuo, su desvinculación con el conjunto que conforma la ciudadanía. Su presencia y actividad social en los espacios que la ciudad dedica expresamente a esta finalidad es nula, este espacio público, que es el objeto de estudio de nuestro ensayo, es un desierto de individuos y de significado.

*“El espacio público moderno resulta de la separación formal (legal) entre la propiedad privada urbana (expresada en el catastro y vinculada generalmente al derecho a edificar) y la propiedad pública (o dominio público por subrogación normativa o por adquisición de derechos por medio de cesión)...”*⁹

⁹ BORJA, J. / ZAIDA, M. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Grupo Editorial Random House Mondadori. Barcelona. pp. 44 y ss.

Admitiendo esta definición funcional y legalista del espacio público podemos asegurar que este concepto alberga análisis de mayor trascendencia y que afectan al individuo como integrante del conjunto ciudadano.



Fig. 05. Manuel Vázquez. *Fotograma de East West Project*. 2007.
Video Loop 00:04.04:11:23. Ed.:5

El individuo es, en el espacio público, parte de un colectivo que ve comprometido su equilibrio emocional por la presión y la intensidad de la energía urbana, la marea vertiginosa que

nos deshumaniza y aliena sometiéndonos a un constante cálculo matemático del tiempo que tenemos para ir de un lugar a otro de la ciudad cumpliendo deberes, acumulando ruido y en nuestra retina imágenes fugaces y vacías de nuestras ciudades. Ocurre que la ciudad posmoderna produce no-lugares, espacios de tránsito y de no permanencia del ciudadano que vive la individualidad solitaria de la contemporaneidad sin identificarse con los lugares que habita, así lo expone el antropólogo y etnólogo Marc Augé:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.”¹⁰

Los modelos de ciudad son continuamente cuestionados en busca de una mayor calidad de vida para sus usuarios, las medidas adoptadas en este sentido suelen redundar en la inversión en nuevas infraestructuras que soporten el denso tráfico, que alberguen subterráneamente los vehículos que se hacinan interrumpiendo el paso natural del peatón y que suelen estar coronados por una plaza nueva y estándar. Puede parecer que la puesta en práctica de algunas

¹⁰ AUGÉ, M. (2006). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Gedisa. Barcelona. p. 83.

medidas para mejorar la calidad de vida en la ciudad se conjugue para hacernos más fácil el acceso al espacio privado de nuestros hogares, al recinto privado sobre el que vertimos toda nuestra intención al proveerlo del mejor acondicionamiento posible.

Consideramos que una posible fórmula de reencuentro con la ciudad pudiera ser la identificación del transeúnte con el espacio público, con su permanencia y desarrollo de actividades en comunidad, mediante la aprehensión y comprensión del lugar en toda su amplitud.



Fig. 06. Weng Fen. *Bird's Eye View-Shangai 1*. 2002. C-print.

II. 4.

Deshumanización del Espacio Público Contemporáneo

“...la fórmula más próxima a la verdad será la que en giro más unitario y armónico valga para mayor número de particularidades y, como en el telar, un solo golpe anude mil hilos. ¹¹”

51
II

El espacio público de la plaza contemporánea es parte del tejido urbano, y numerosas veces es un no-lugar que permanece vacío de significado. Como hemos subrayado anteriormente, el espacio público resulta ser el marco propicio para el nacimiento de un arte comprometido con la ciudad y los ciudadanos, el Arte

¹¹ ORTEGA Y GASSET, J. (1976). op. cit., p. 63.

Público, que constituye la materialización de la que hemos llamado utopía cotidiana, el despertador de la monotonía de la vida urbana que emplea la estrategia artística como medio.

El arte acude a liberar una ciudad deshumanizada. Una metrópolis en la que se definen, como espacios intersticiales entre edificios de viviendas, los espacios públicos contemporáneos que no responden al reflejo de las aspiraciones de sus usuarios. El arte del urbanismo en la ciudad posmoderna, como proceso de creación que es, es un arte deshumanizado.

Tomando la obra de José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* como referencia para la revisión de la calificación de “deshumanizado” que se aplica al espacio público de nuestras ciudades a nivel generalizado, podemos determinar que esta valoración se basa, entre otras causas, en la incapacidad por parte de los urbanistas, arquitectos y artistas plásticos que trabajan en el espacio público para configurar lugares de práctica de la ciudadanía que sean comprensibles y aprehensibles por los ciudadanos y que , en la mayoría de los casos, sólo responden a un arte elitista:

“Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son

genéricamente humanos.” [...]” El arte nuevo es un arte artístico. ¹²”

El espacio público contemporáneo, la plaza como manifestación directa y representación de los ciudadanos que dan vida a la mole constructiva que es la ciudad, debe contener elementos que lo identifique con el ciudadano porque ese es el aporte de humanización por parte del creador a ese espacio público.



Fig. 07. Raquel Rennó y Rafael Marchetti. Proyecto *INFLUENZA* en colaboración con MediaLabMadrid.

¹² ORTEGA Y GASSET, J. (1976). op. cit., p. 60.

“Tan pronto como estos elementos puramente estéticos dominen y no puedan agarrar bien la historia de Juan y María, el público queda despistado y no sabe qué hacer delante del escenario, del libro o del cuadro.”¹³”

La creación de un espacio público de nueva planta o la intervención artística en un espacio ya configurado arquitectónicamente debe atender a los requerimientos de sus verdaderos receptores que son el público de la obra artística, de aquellos que serán espectadores y actores del escenario creado para la interrelación social y el ejercicio de la ciudadanía. Debe ordenarse conforme a un lenguaje estético capaz de dialogar con un público amplio acercándose de este modo a la verdad del arte al satisfacer más particularidades. El espacio público, la plaza, debe revalorizarse en virtud de una mejora de la calidad de vida de los habitantes de las ciudades.

Crear que cualquier tiempo pasado fue mejor e imitar los modelos de ese pasado con la intención de humanizar el espacio público es un error que no se debe cometer. Los cambios en los medios de producción del hacer artístico en el espacio público han

¹³ Id, p. 60.

cambiado generando un nuevo lenguaje estético, un arte nuevo que no debe volver hacia atrás bajo ninguna circunstancia y que debe aspirar a ser para el espacio público y la ciudadanía el golpe capaz de anudar mil hilos.

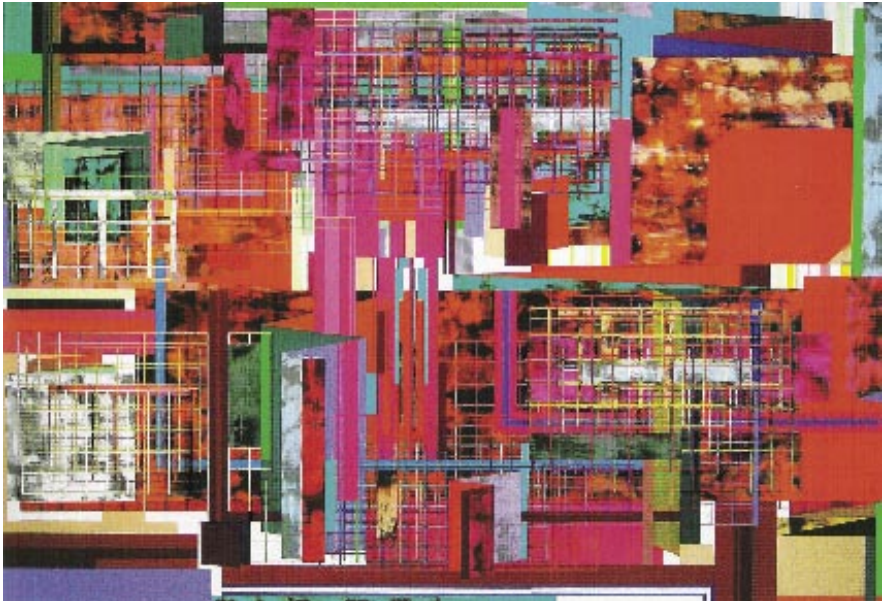


Fig. 08. Changha Hwang. *Young*. 2006. Acrílico sobre lienzo de algodón.

II. 5.

Estrategias de apropiación en el Espacio Público Contemporáneo

“La apropiación es el objetivo, el sentido, la finalidad de la vida social.¹⁴”

(Lefebvre)

57
II

La psicología ambiental nos descubre que la apropiación del espacio, como vivencia interiorizada y subjetiva, constituye la significación del lugar por parte del sujeto que la ejercita. Para Lefebvre la apropiación del espacio es un ejercicio vital contra la alienación de la vida urbana que sufre el ciudadano contemporáneo y que adolece de la enfermedad finisecular que el filósofo contemporáneo Marcel Sendrail describe, en su obra Historia cultural

¹⁴ LEFEBVRE, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Península. Barcelona. p.54.

de la enfermedad, como el sentimiento de soledad del individuo entre la multitud que lo rodea cotidianamente en el escenario de su vida pública, en la ciudad.



Fig. 09. Johanna Kandl. *Untitled (Gross National Product)*. 2006. Témpera al huevo sobre madera.

Las estrategias de apropiación del espacio público contemporáneo, por parte de la ciudadanía que lo habita, se manifiestan en hechos concretos que evidencian la falta de identificación del espacio público con la comunidad en su sentido más significativo.

“Los lugares donde la vida cotidiana se desarrolla, se representa y se recuerda.”¹⁵

De este modo define Solá Morales el espacio público en la ciudad y podríamos aplicarlo a la figura concreta de la plaza. Esta consideración establece la apropiación del espacio público, la experimentación de éste, como el elemento que presta significado al lugar.



Fig. 10. Fotografía. Ciudad de Méjico.

Actualmente, estamos familiarizados con los programas de promoción y educación ambiental que constituyen un aprendizaje de los elementos del lugar, basado en la experimentación del espacio,

¹⁵ SOLÁ MORALES, M. “Espacios públicos y espacios colectivos”. En *La Vanguardia*. [Barcelona], 12 de mayo de 1992.

favoreciendo el sentimiento de pertenencia a ese lugar, de arraigo con respecto a una determinada comunidad establecida, por tanto, se trata de una táctica de apropiación del espacio público urbano.

Hacíamos referencia con anterioridad en este discurso, a la consideración como ajeno por parte del ciudadano contemporáneo de todo aquello que escapa a su gestión, como es la organización y estética del espacio público, el control de un tráfico desenfrenado, el paisaje urbano deshumanizado, todo ello presente en la ciudad posmoderna. El resultado ante esta desprotección que siente el individuo en un espacio obligado a compartir deriva, en ocasiones, en una necesidad psicológica de apropiación que se refleja en formas de autoafirmación. Actividades como el Graffiti (fig.10) devuelve al individuo la imagen de su habilidad, hace visible su capacidad de desafío y fuerza, le confiere una identidad ante la comunidad y significa el lugar que interviene, se apropia de él.



Fig. 11. Nicolás Berlingieri.
Graffiti en el túnel sueco.
Fotografía.

El arte también aporta estrategias de significación de los no-lugares urbanos y lo hace a través del Arte Público como intervención artística de apropiación del espacio público mediante la autoafirmación del común ciudadano que habita ese lugar, es decir, mediante un arte para la ciudad y la ciudadanía.



Fig. 13. Fabrice Hyber. *The Arthery*. Monumento contra el SIDA. París, 2006.



Fig. 14. Marin Kasimir. *Frise en Fleur*. Bruselas, Bélgica, 2007.

II. 6.

Exteriorización del Interior en el Espacio Público Contemporáneo

“Un golpe terrible, sordo” [...] “resonó en la puerta y, como en los sueños infernales, me pareció que recibía un golpe de pico en el estómago.”¹⁶

(Charles Baudelaire)

Ese interior que describe Baudelaire bien valdría para representar el modo en el que irrumpe la realidad contemporánea en contraposición con el ideal de intimidad que protegemos a diario. Difícilmente el individuo con dimensión espacial y espiritual puede ser de modo completo en el espacio público que ofrece la ciudad

¹⁶ MADERUELO, J. (1994). “Arte público”. En VVAA. *Arte y Naturaleza en Huesca: Actas del Congreso de Arte Público. Huesca, 1994*. Dir. Maderuelo, J. Diputación de Huesca. Huesca. p.10.

contemporánea, en el no-lugar que se construye una y otra vez en cualquier ciudad del mundo siguiendo parecidos parámetros de diseño. Tendemos a refugiarnos en aquel lugar cargado de significado, en nuestro espacio privado, para encontrarnos en el sentido más íntimo.

La confrontación entre espacio privado y público que acontece al ciudadano, la agitación que nos produce un espacio público que no podemos dominar bajo las leyes que rigen nuestro espacio privado, la intención de manifestar en el exterior lo interior, convertir el espacio público en escenario de los procesos internos que se suceden en el espacio privado es algo que experimentan las obras de los más destacados creadores de Arte Público y que convenimos interesante recoger en este discurso como muestra de la coincidencia entre el habitar y el proceso de creación desde el estudio, como espacio interior, al espacio público de la ciudad.

Desde una perspectiva muy cercana a la arquitectura, a principios de los setenta, Siah Armajani crea *Dictionary for Building*, serie de 1000 maquetas de análisis en las que el artista se plantea la forma, función y situación, con respecto al espacio, de todos los elementos de su casa. Crea así un lenguaje personal que después trasladaría al espacio público. En estas maquetas, que tienen una gran carga emocional, se hace evidente la reflexión de Armajani

sobre el lenguaje poético, como comunicación, en relación con la geometría y las matemáticas, binomio que constituirá una constante en su obra (fig. 11).

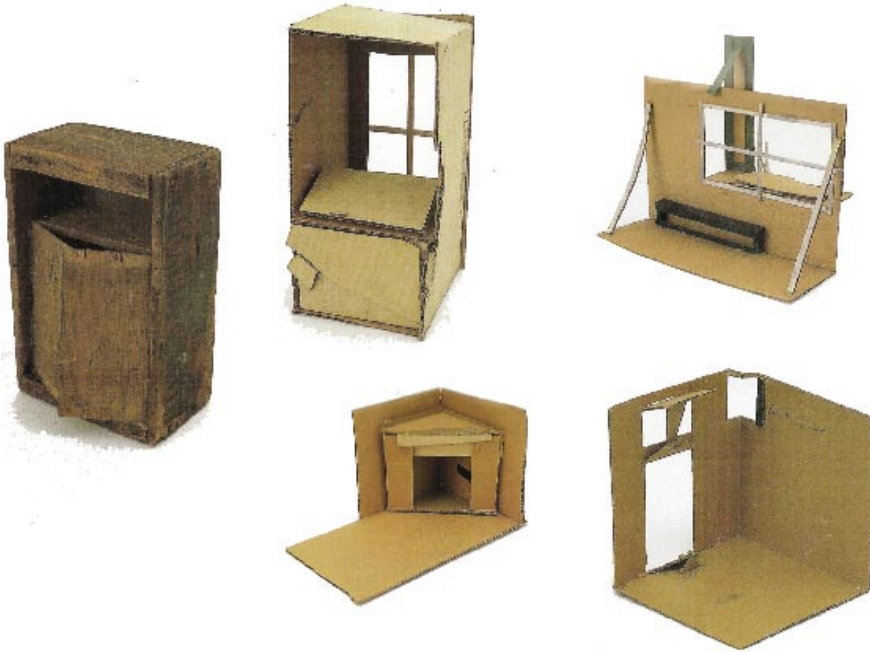


Fig. 15. Siah Armajani. *Dictionary for Building*. 1974-1975.

Podemos establecer un paralelismo, basado en la observación del mecanismo de actuación del artista con respecto al espacio público, comprendiendo que, del mismo modo, como ciudadanos, percibimos nuestro espacio privado ordenándolo conforme a una lógica emocional personal y que esta experiencia, o modo de hacer, la trasladamos inevitablemente al espacio público de nuestra ciudad

atendiendo a cierta predisposición subconsciente que emplea una percepción poética en la que la estética y la emoción se unen a la necesidad de funcionalidad. Cuando la configuración del espacio público, entre otras causas, no responde acorde a nuestras necesidades provoca inestabilidad en cuanto a la identificación del individuo con el espacio comunitario.



Fig. 16. Claes Oldenburg.
Clothespin, 1976.

Bajo el signo del Pop-art, la obra de Claes Oldenburg (fig.12) se idea de modo muy distinto pero, al mismo tiempo, se produce el paralelismo creativo al trasladar algo presente en el espacio privado al espacio público en un intento de humanizar ese no-lugar y significarlo. Claes Oldenburg, partiendo de elementos presentes

en su espacio privado, realiza una traslación del objeto elegido a un espacio público concreto de la ciudad. El creador se sirve del estudio y análisis de los factores sociales e históricos más profundos del emplazamiento para elegir el modelo que, cambiando de escala, se convertirá en monumento representativo de la comunidad que habita ese espacio.

Desde la práctica pictórica, Daniel Buren se acerca a la experimentación de la ciudad en la segunda mitad de los sesenta convirtiendo a la ciudad de París en el escenario de un nuevo tipo de intervención artística en el espacio público (fig. 13,14). El pintor francés emplea papel encolado con elementos autoreferenciales, a modo de graffiti, estableciendo una dialéctica con el transeúnte a quien cuestiona sobre la relación entre espacio privado y espacio público.



Fig. 18. Daniel Buren. *Palais Royal Buren Columns*, 1986.



Fig. 17. Fotografía de Daniel Buren. Turín, 1970.

A través de las estrategias de creación en el espacio público de estos tres representativos artistas, podemos observar que existe un continuo esfuerzo por trasladar el interior al exterior, lo que denota una falta emergente en el espacio público, una carencia palpable que con este tipo de actuaciones artísticas queda evidenciada y, en los casos más afortunados, solventada puesto que el arte no es una ciencia exacta y su éxito en este tipo de intervenciones debe ser valorado por la comunidad ciudadana.

En la ciudad contemporánea, en la que la imagen ocupa un lugar primordial, el artista, creador de estas imágenes, juega un papel importantísimo como enriquecedor de la experiencia estética de los ciudadanos que habitan el espacio público que acoge las intervenciones artísticas.

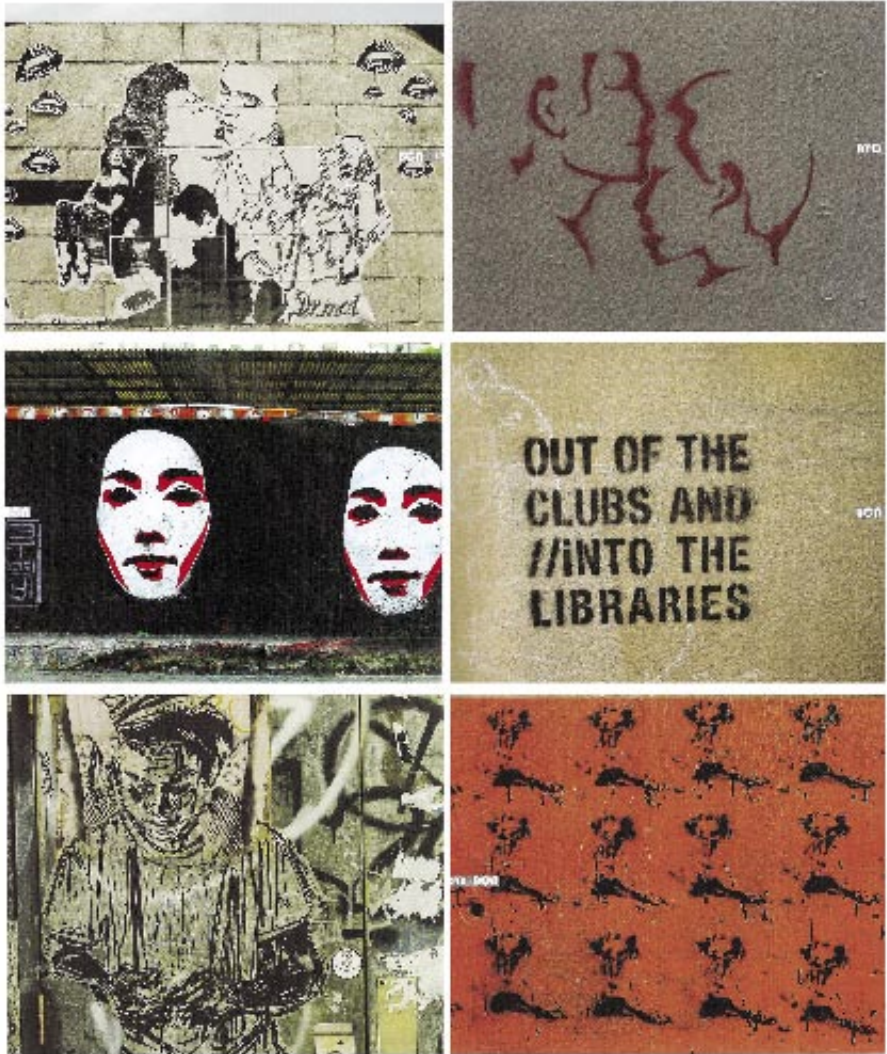


Fig. 19. Louis Rou. Composición fotográfica.
Street Art Revolution. BcnNyc, 2006.

II. 7.

Experimentación Artística de la Ciudad

La condición de celeridad se impone en la posmodernidad y la identificamos como un factor mejorable de nuestra vida como ciudadanos. Este estado que hemos asumido como componente de la cultura urbana, consideramos que puede ser contrarrestado, entre otras estrategias que pueda ofrecer el campo artístico, mediante el ejercicio de redescubrimiento del paisaje de la ciudad desde un nuevo punto de vista que calificamos como “poético” intentando expresar la interiorización y comunicación del sentir sensorial, emocional y estético de la realidad cotidiana que sale a nuestro encuentro.

Aprehender la ciudad, redescubrirla como un entorno lleno de romanticismo, de espacios inexplorados desde esta nueva perspectiva poética, constituye una experiencia ya consolidada en la práctica artística.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el lugar es analizado por la teoría del arte. Los paisajistas ingleses poetizan sobre el concepto del *genius loci*¹⁷ y ejercitan la construcción de jardines y reestructuración del paisaje. En este siglo, bajo la influencia de la Ilustración, se producirá una disociación de las artes y la arquitectura, centrándose la práctica arquitectónica en la ordenación y disposición de las intervenciones proyectadas y olvidándose de las características del lugar concreto de la actuación. En cualquier caso, el lugar se asume como objeto artístico lo que supone un gran avance a nivel conceptual de lo que los teóricos concebían como obra de arte.

El discurso teórico Walkscape, del arquitecto italiano Francesco Careri, fundador de *ON*¹⁸ (Osservatorio Nomade) y del colectivo Stalkers nos ofrece la posibilidad de seguir los pasos del desarrollo intelectual ligado a la experimentación artística de la ciudad centrándonos en el siglo XX, momento en el que adquiere una mayor entidad.

¹⁷ Genius loci, en la mitología romana es el espíritu protector del lugar. En la actualidad se emplea para aludir a una localización con una atmósfera distintiva.



Fig. 20. Linarejas Moreno. *Stalker I*, 2006.
Fotografía lambda sobre papel (detalle).

¹⁸ El Osservatorio Nomade, con base en Roma, centra su actividad en los proyectos transdisciplinarios de investigación. Para el colectivo Stalker (Francesco Careri, Lorenzo Romito y Laurent Malone), el diálogo con los vecinos de un determinado lugar y las estrategias que faciliten la identificación con el espacio habitado constituyen la piedra angular de su trabajo. Mediante fórmulas de exploración del espacio como el diálogo, la escucha, las actividades lúdicas en el lugar con la presencia de sus habitantes, etc, el colectivo Stalker ha logrado reconstruir barrios, haciendo de ellos grupos compactos con una alta conciencia de pertenencia a la comunidad.

Es a principios del siglo XX cuando el movimiento Dadá, capitaneado por André Bretón (fig.21), realiza excursiones por las calles de París, por los lugares más banales. La primera acción, que recogemos en este discurso a modo ilustrativo, se realiza el 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre.



Fig. 21. Dada en Saint-Julien-le-Pauvre. París, 1921.

De izquierda a derecha: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault.

La operación artística queda reflejada documentalmente en notas de prensa, octavillas, proclamas y diversos legajos gráficos, estos elementos constituyeron la herencia física y el testimonio de

las actuaciones dadaístas en la ciudad (fig. 22). Estas se asumirían como experiencias “anti-artísticas” que elevarían lo cotidiano a la categoría de obra de arte y, por tanto, conseguirían acercar el arte a la vida y lo destronarían del pedestal desde el que la sociedad contemporánea lo continúa admirando, mediante el acto de habitar la ciudad consciente de una experiencia estética plena.



Fig. 22. Primera excursión urbana de Dada.

Mientras el grupo Dadá realizaba sus incursiones en la ciudad, la práctica artística vanguardista del futurismo realizaba sus análisis estéticos de la ciudad a nivel teórico en los teatros, las galerías y ambientes literarios, en cualquier caso, alejados de la vivencia directa de su inspiración, la ciudad en toda su amplitud.

En un salto al surrealismo, la acción artística de errar en la ciudad sin un destino, protagonizada por los dadaístas, sin un plan de actuación, dejándose maravillarse por lo hallado al azar, se convierte en una acción positiva, en contraposición al gesto anti-artístico de la incursión urbana del Dadá, con la finalidad de desentrañar las zonas inconscientes de la ciudad. La primera acción en el espacio real se realiza en 1924, partiendo del centro de París, la deambulación les llevará a una población señalada al azar sobre un mapa, conversaciones y largos paseos se proseguirán durante días extenuándose y debatiéndose en los límites entre lo consciente y lo soñado, caminar y descubrir la ciudad encontrada se convierte en un automatismo psíquico puro que se expresa verbalmente, por escrito o plásticamente.



Fig. 23. Gil J. Wolman. *Métagraphie*, 1954.
Collage de imágenes y frases recortadas de los periódicos describiendo una cartografía influyente.

Es en 1957 cuando se produce un nuevo giro en el juego artístico de redescubrimiento de la ciudad. La Internacional Situacionista¹⁹ propone desarrollar la lectura subjetiva de la ciudad que realizasen los surrealistas transformándola ahora en un método objetivo de análisis de ésta. Si para los surrealistas existía una realidad alienante y una realidad imaginaria, para los situacionistas era la propia realidad la que debía transformarse en algo maravilloso. El arte se convierte en vivencia y viceversa, la acción artística en la ciudad no dejaría huella espacio-temporal más que en la memoria de aquellos que eran partícipes de la operación. Dentro de la Internacional Situacionista se formula un método objetivo de exploración de la ciudad denominado derivé. El método se basa en la experimentación de la desorientación dentro de la ciudad mediante el deambular constante durante un día, podría prolongarse durante

¹⁹ La Internacional Situacionista a partir de 1957, que previamente se había denominado la Internacional Letrista, es un movimiento de vanguardia, surgido tras la Segunda Guerra Mundial, en el que lo político y lo artístico se fusionan para tratar de superar las condiciones de separación de la vida a las que nos somete la sociedad capitalista avanzada. Surge como movimiento de reacción frente al estancamiento del surrealismo y rechaza su alejamiento de la realidad. El discurso del filósofo Henry Lefebvre sobre la vida cotidiana y la sociedad del bienestar tuvieron una gran influencia en los objetivos situacionistas, convirtiéndose la satisfacción de los deseos en una de las bases de actuación de la Internacional Situacionista y que degeneraría posteriormente en puro hedonismo. Otra de las preocupaciones ligadas a los situacionistas es el “urbanismo unitario”, formulado por Constant – principal fundador de la Internacional Situacionista- se basaba en la creación de una ciudad humana en la que lo imaginativo y lo funcional se conjugasen de pertenencia a la comunidad.

meses, y sería llevado a cabo por varios grupos de tres individuos cada uno y con similar estado de conciencia entre ellos, la finalidad sería llegar a conclusiones objetivas sobre el estado de la ciudad. Toda esta experiencia quedaría plasmada en composiciones plásticas que emplean el collage para recordar fragmentos de los espacios recorridos y las emociones que han asaltado en la experiencia vivida (fig.24).

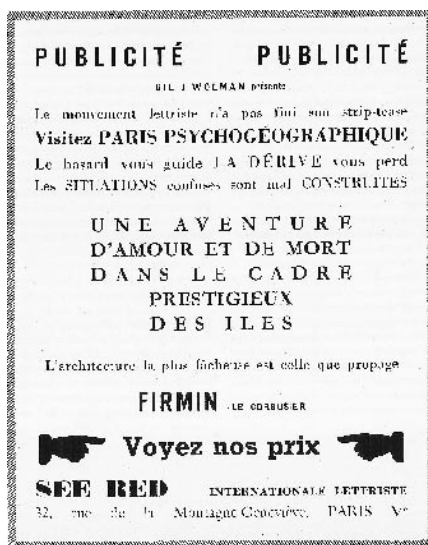


Fig. 24. Gil J. Wolman.
Publicité, en *Les Lèvres nues*, 7, 1955.

Desde el romanticismo del XVIII a las vanguardias y el mayo francés del 68 hemos sido testigos de cómo se produce el avance en

el concepto que envuelve y define al espacio urbano como obra de arte.

En este contexto social y cultural volvemos la vista hacia la escultura que, entorno a 1960, se lanza a la conquista de la gran escala. Existiría en este momento una doble vertiente en la teoría y práctica artística, de una parte se produce la tendencia a depurar las distintas manifestaciones que adquiere la obra de arte eliminando los elementos que le son ajenos, la otra directriz es la contaminación de las artes, el trasvase de medios de creación y la interferencia como detonante creativo. Es en este momento en el que la escultura se aproxima e invade las competencias tradicionales de la arquitectura y el urbanismo conquistando la intervención artística integral, la experimentación estética del espacio que iniciasen los dadaístas y la incursión del arte en la vida diaria despojándolo de su pedestal. Gracias a este gran salto protagonizado por la escultura surgen dos estrategias de ocupación y apropiación del espacio: los creadores de Land Art trabajarán sobre el paisaje natural transformándolo y significándolo mediante sus intervenciones, en el marco de la ciudad el arte se manifestará en obras afines al proyecto urbanístico e intervenciones en el espacio urbano que afectarían a la atmósfera del lugar, es la consolidación de un arte para la ciudad y por el ciudadano, el Arte Público.

Esta revisión de los antecedentes y primeros pasos de la vivencia consciente y artística de la ciudad que derivarían en el Arte Público y que aquí presentamos en modo reducido, extrayendo las variaciones más significativas con respecto a la experimentación de la ciudad, pone de manifiesto el cambio conceptual imprescindible en la teoría artística.

Según los ensayos llevados a cabo por James Wines²⁰, deberíamos encontrar el antecedente y origen del Arte Público en las primeras civilizaciones, como la egipcia, pero definir en el contexto actual una obra como pública, más aún si esta se encuentra en el espacio público, es un hecho lleno de matices y difícil de interpretar. Sin embargo, algo de luz puede arrojar la tesis que defiende Félix Duque en su obra *Arte Público y Espacio Político*, el autor expone que estas expresiones artísticas de la antigüedad no eran públicas y escuda su afirmación proponiendo un paradigma de arte público, la catedral gótica. Para ser la perfecta obra de arte público, a la catedral gótica sólo le falta ser deliberadamente una obra de arte y no, como lo fue para sus constructores, una manifestación de lo sagrado.

²⁰ James Wines es fundador en 1970, junto con Alison Sky, del grupo multidisciplinar SITE (Sculpture in the Environment). El arte es entendido como una fusión de ideas relacionadas y se propone la unión del arte con la arquitectura. Las obras producidas por este grupo responden al valor de absoluta libertad e incluso son intensamente provocadoras, entre ellas cabe citar el Gosht Parking Lot de Connecticut o la Highway '86 de Vancouver.

“Al contrario del concepto general de arte, cuyo significado proyectamos anacrónica y retrospectivamente hasta el albor de los tiempos, la noción de arte público es paralela a las manifestaciones actuales de este tipo de arte, e incluso parece proyectarse hacia el futuro, indicando conceptualmente a los poderes públicos, a los artistas, al vecindario y a los “espectadores” la dirección que el arte del futuro podría tomar. ²¹”

Para Duque, durante la edad moderna ha habido arte sin duda, pero no se podría calificar como arte público y ha sido a finales de esa modernidad cuando en la agonía del arte, éste ha llegado a ser Arte Público, enlazando con la transformación de una sociedad democrática que reniega del monumento y con la figura del artista que se compromete con la realidad social y baja de su pedestal para acercarse al público.

²¹ DUQUE, F. (2000). “El Arte (Público) y el Espacio (Político)”. En VVAA. Arte y Naturaleza en Huesca: Actas del Congreso de Arte Público. Huesca, 1999, dir. MADERUELO, J. Diputación de Huesca. p.119.

Es así como, bajo la designación de obra de arte que incluiría infinidad de nuevas manifestaciones y expresiones, el acercamiento del arte al individuo no perteneciente a una élite intelectual y la inclusión de la figura del espectador-actor como parte integrante de la obra, se establece la categoría de Arte Público.



Fig. 25. Juan Gopar. *El tiempo tejido*.
2005-2006. Hilo de algodón y estructura de hierro.

II. 8.

Orígen del Arte Público

El espacio común de creación en el que surge el Arte Público es un marco conceptual de contagio entre la Escultura, Arquitectura y Urbanismo, son estas materias y la diversidad de principios que rigen su práctica las que generan diferentes formas de acercamiento a la nueva intervención creativa en la ciudad contemporánea, así como originan distintas definiciones aproximativas y métodos reflexivos sobre el concepto de un naciente Arte Público.

En una tentativa de exprimir al máximo el concepto de Arte y como postura enfrentada a la comercialización de la creación artística, en la década de los sesenta, son muchos los que abanderando la democratización del Arte reclaman el espacio público urbano como

escenario de exposición y experimentación artística para un público amplio y diverso social y culturalmente.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en el intento de paliar los efectos del desastre causado y con la intención de ofrecer una imagen más positiva y renovada tras el horror de la guerra, se implantan normativas urbanísticas, como es el caso de la antigua Alemania Federal, destinando parte del presupuesto de edificios públicos a obras ligadas al espacio urbano que reflejasen la posición de la nueva sociedad creada. Éste no constituye un caso aislado, Estados Unidos, España, Francia y Holanda, también invertirían parte del presupuesto en acciones semejantes. Es el contexto ideal para la experimentación creativa en el espacio público de estos artistas que quieren abandonar el circuito comercial de las galerías y apostar por un Arte desmitificado y cercano a la ciudadanía. La consecuencia de esta colaboración y primeras actuaciones es, en numerosos casos, un diálogo insalvable entre artista contemporáneo, arquitecto y urbanista, y un público ajeno a la teoría ligada a este tipo de expresión creativa, aún había que reflexionar mucho por parte de los colectivos implicados hasta conseguir un lenguaje apropiado a esta meta que perseguía el Arte Público.



Fig. 26. Riu Calçada Bastos. *Untitled*, 2006. C-print.

II. 9.

Disciplinas vinculadas a la práctica del Arte Público

“Toda obra de arte está destinada a la contemplación”. [...]”Toda contemplación se da en un espacio. ²²”

La ciudad y el espacio público contemporáneo, que define su anatomía y es habitado por el ciudadano, se convierte en el escenario del Arte Público que se enraíza en estos lugares para ser motivo de contemplación pero, sobre todo, para ser experimentado y vivido por el individuo que lo demanda y que lo soporta y disfruta en el espectáculo de su cotidianidad.

²² DUQUE, F. (2000). op.cit., p.109.

Las disciplinas del conocimiento ligadas a la creación de la ciudad contemporánea, como entidad corpórea, las implicadas en decidir y disponer los elementos que la integran y que inciden directamente en su estética, que es reflejo de los valores positivos o negativos en la ciudadanía que la vive, y que va componiendo el mapa emocional de los espacios recorridos por el individuo, se han acercado en mayor o menor medida a la práctica del Arte Público.



Fig. 27. Raquel Sáez Fiquete. *Ciudad y Niebla*.

La manifestación de Arte Público no está restringida a la creación escultórica, otras disciplinas como la Arquitectura, el Urbanismo, el Arte Escénico, la Pintura, etc., se han acercado a este tipo de trabajo en el espacio público y los creadores de los distintos campos nos ofrecen definiciones que nos desvelan los matices existentes en cuanto al modo de entender las presencias artísticas en el espacio ciudadano como Arte Público.

Todas las definiciones de Arte Público que podemos verter en este escrito serán válidas e inexactas, puesto que el Arte Público se define precisamente por reunir manifestaciones de índole artístico-estética y social muy diversas. Esa imposibilidad de definir con exactitud el conjunto de obras, actuaciones o intervenciones que se presentan bajo la denominación de Arte Público, juega un papel positivo para esta investigación que huye de la exclusión o discriminación de cualquier manifestación artística por no poder ser definida o nominada conforme al cumplimiento de unas características inflexibles y preestablecidas.

El Arte Público es una vía de expresión poliédrica, la multiplicidad de sus caras es inagotable en cuanto al lenguaje empleado para comunicarse con el ciudadano. Los creadores que emprenden su labor son igualmente diversos en cuanto a su formación intelectual, arquitectos, urbanistas, artistas, actores, en

cualquier caso todos tienen una base común de trabajo, el espacio público y sus usuarios, así como un objetivo similar que consiste en la creación para el bien ciudadano y con un sentido de acción social como principio básico que guía sus intervenciones.

En este estudio se han distinguido las experiencias de tres teóricos y artistas de gran valor para la definición y consolidación del Arte Público. Como expertos nacionales, el Dr. Javier Maderuelo y el Dr. Antonio Remesar representan dos modelos muy distintos de aproximarse a la problemática de esta categoría artística y de formular sus bases. También recogeremos parte del manifiesto de Siah Armajani²³ como contribución teórica de enorme claridad sobre lo que circunda y lo que es el Arte Público.

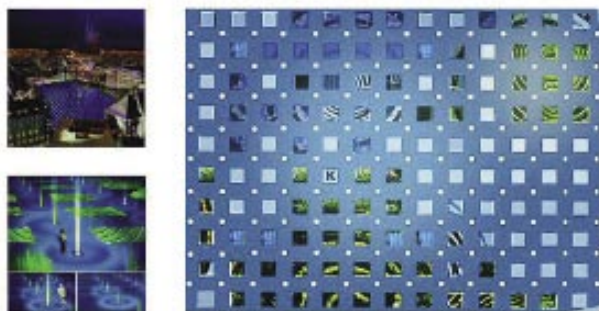


Fig. 36. Jean-Bernard Metais. *Proyecto para la Plaza Kléber*. Francia, 2005.

²³ A pesar de su origen Iraní, la obra de Siah Armajani transmite un profundo sentir de la cultura y las tradiciones norteamericanas. En 1960, con 21 años de edad, se instala en St. Paul, capital del estado de Minnesota, y allí reside desde entonces alejado de los núcleos artísticos relevantes de este país. La poética ligada a su obra deja entrever su raíces iraníes, cuya cultura ha dado grandes poetas. Siah Armajani se ha considerado siempre un artista público y ha procurado armonizar su concepción estética con un determinado contexto sociocultural.



Fig. 29. Laboratory for Architecture and Urbanism. *Touch*. Dexia Tower, Bruselas, 2006.

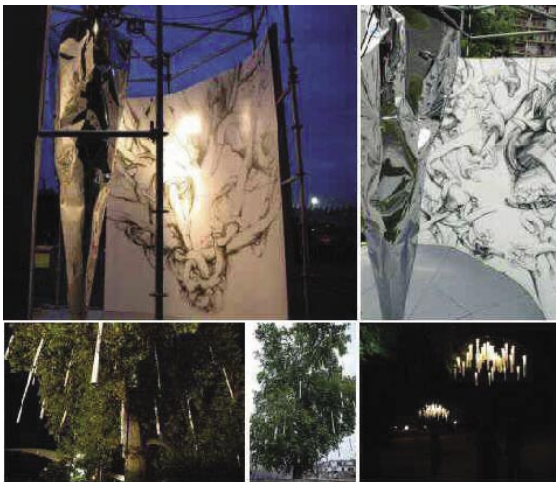


Fig. 30. Wela. *Passage suspended*. Street Art Festival of the Sotteville-lès-Rowen, 2006.



Fig. 31. Leona Matuszezak. *Mile end Park Sculptural Seating Intallation*. Londres, 2006.



Fig. 32. Miguel Chevalier.
Digital Arabesques. 2005.



Fig. 33. Keiichi Tahara.
*Ode to the mediterranean
Sea*. Marsella, 2006.



Fig. 34. Zuhmíro de
Carvalho. *The sun and the
sea*. Protugal, 2006.

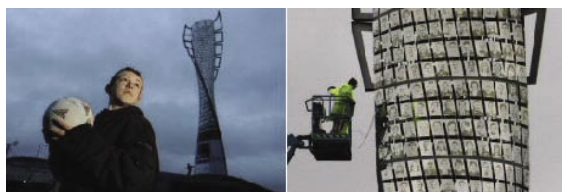


Fig. 35. Terry Eaton y Jenn Waygood. Inglaterra, 2005.



Fig. 28. Jean-Bernard Metais. *Sensorial Room*. Park Pescatore, Luxemburgo, 2006.



Fig. 37. Raphael Daden. *Light Waves*. Barking, Londres, 2006.



Fig. 38. Public Art Lab.
Mobile Museums.
2003-2004.



Fig. 39. Matthew Dehaemers.
Points of Departure. Kansas.
Missouri.



Fig. 40. Alison Unsworth.
Outside Barking Train Station. 2005.

II. 10.

Aproximación a la definición de Arte Público

Nos adentramos en las aportaciones teóricas más sustanciales que han realizado los expertos nombrados a través de un sugerente fragmento de Hölderlin perteneciente al final de Andenken:

“Mas lo que permanece lo instauran los poetas.”²⁴

Definir el andenken heideggeriano no es relativo al objeto de nuestra investigación, sin embargo, la anotación aportada ilustra una constante en nuestro estudio, la consideración del artista público como un creador tocado por una poética que emana de la ciudad que habita.

²⁴ HEIDEGGER, M. (2003). *Observaciones relativas al arte –la plástica- el espacio. El arte y el espacio*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona. p.156.

Uno de los artistas con una especial preocupación por el Arte Público es el Dr. Javier Maderuelo quien ha invertido gran parte de la energía de su labor investigadora y creadora en explotar esta “categoría” artística como él mismo puntualiza, por entender que no puede ser considerado un estilo con características definidas.

Para Maderuelo el primer requisito que ha de cumplir una obra de Arte Público es precisamente encontrarse en un espacio urbano de libre acceso, continúa afirmando que la obra debe conferir al lugar que ocupa un significado estético, comunicativo y funcional, por tanto, no podrían estar dentro de la categoría de arte público aquellas obras que no hayan sido creadas para un espacio específico y que han sido situadas allí arbitrariamente.

“La tarea que hemos de encomendar a los escultores que trabajan en el espacio urbano no es fácil. No se trata de que ellos, dejando correr la imaginación, nos deleiten con masas y volúmenes producidos por su genio libre de ataduras, sino que, por el contrario, es necesario que ellos sean capaces de captar las esencias y vibraciones particulares que emanan del lugar en el que la obra se va a ubicar y respondan,

*desde su genialidad de artistas, a cada una de las
circunstancias particulares. ²⁵”*

En esta reflexión llevada a cabo por Maderuelo podemos entrever el espíritu creativo desde el cual se debe enfrentar al espacio urbano el artista público. Las sabidurías anexas al conocimiento creador de Arte Público son muy diversas, podemos emplear una metáfora para comprender lo complejo de su labor hasta llegar a una definición de la obra. Así pues, si a un especialista médico del corazón le pedimos que nos dibuje este órgano vital, probablemente represente todas sus cavidades, su perímetro, su interior y también dibujará el arranque de los vasos sanguíneos que llegan hasta él, indicando que hay más por completar aunque ya no entra en su campo de conocimiento especializado, algo similar acontece al especialista en arte público, puede ser un técnico o un artista pero llegar hasta una solución total que sea la respuesta a todas las variables que condicionan un espacio público urbano concreto depende no sólo de su conocimiento, de modo que debe recurrir a otros campos del saber para ser coherente en su intervención.

El enfoque de aproximación de Maderuelo con respecto al Arte Público se realiza desde la escultura. Por esto, consideramos conveniente recoger algunas de las ideas de su compañero el Dr.

²⁵ MADERUELO, J. (1994). op. cit., p. 19.

Remesar, cuya labor está íntimamente ligada a la Arquitectura y, por tanto, su teoría relativa al Arte Público es sensiblemente distinta a la anteriormente formulada.

“Desde mi perspectiva, podemos situar el inicio del concepto de Arte Público en la obra de los primeros urbanistas. Cerdá, en Barcelona, reclama el necesario ornato público para las nuevas ciudades; desde 1897 se empieza a hablar de Outdoor Art y de Arte Urbano, para definir una cierta relación entre los planes urbanos y la inserción de obras de arte en el diseño mismo de la ciudad.”²⁶

(A. Remesar)

El urbanismo se manifiesta como soporte del imaginario urbano y si bien Remesar expresa su interés por nivelar arte y urbanismo en una comunión en beneficio de la ciudad, también es cierto que es la obra artística la que parece que deba amoldarse a un diseño urbano preexistente perdiendo la calidad de intervención integral que aúne ambos campos del conocimiento y pudiendo peligrosamente convertirse la obra artística en simple adorno. En cualquier caso, podemos observar que el origen del Arte Público para

²⁶ REMESAR, A. (2000). op. cit., p.193.

Antonio Remesar está en el urbanismo mientras que para Maderuelo se haya en la escultura, ambas ciencias reclaman para sí el inicio del Arte Público, si bien la teoría de Maderuelo al respecto defiende que partiendo de la escultura surge un espacio común entre arquitectura y esta expresión plástica, como referimos en anteriores apartados, siendo este estado el contexto en el que se origina el Arte Público.

Nos acercamos también a la definición de Arte Público que realiza el Dr. Remesar y que, al igual que la enunciada por Maderuelo, incide en el trasfondo social que debe respirar en la intervención artística del espacio público:

“Conjunto de intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación de espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar.”²⁷

(A.Remesar, 1997)

Desde el Public Art Observatory, el grupo de trabajo que dirige Remesar en la Universidad de Barcelona, se ha realizado una

²⁷ REMESAR, A. Hacia una teoría del Arte Público. [en línea]. [Barcelona]: Universidad de Barcelona, Departamento de Escultura. Disponible en Web: www.ub.es/escult/1.htm, [Consulta: 03, diciembre 2006]. Recopilado en Remesar, A@rte contra el pueblo. Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

guía completa del Arte Público de la ciudad de Barcelona y se realizan talleres de participación ciudadana como el de Sant Adrià de Besós. Desde una concepción arquitectónica se afronta la problemática de la ciudad contemporánea materializándose en intervenciones marcadamente “ingenieriles” en las que la funcionalidad prima sobre la estética de la obra.

Una visión muy perfeccionada que trasciende a su obra es la del artista, norteamericano de adopción y de origen iraní, Siah Armajani. Totalmente inmerso en la cultura estadounidense, este teórico y artista haría un completo manifiesto de lo que debiera ser el artista público:

“Debemos abandonar lo privado por lo público.

Debemos abandonar lo esotérico por lo exotérico.

Debemos abandonar la metafísica por la antropología.

Debemos abandonar lo heroico y rimbombante por lo común y ordinario.

Debemos abandonar lo antiguo y lo futuro por lo presente.

Debemos abandonar la filosofía por la poesía.²⁸”

²⁸ VVAA. (1999). Siah Armajani. [Libro-catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p. 91.

En esta sentida declaración de intenciones su autor manifiesta el profundo entusiasmo por el ejercicio del Arte Público. Siah Armajani entiende esta categoría artística como un arte servicial, un modo de creación que asiste a la ciudadanía que lo produce, un arte comprometido social y políticamente con una democracia que rehuye el encumbramiento del poder a través del monumento, como ocurriese en otras épocas.

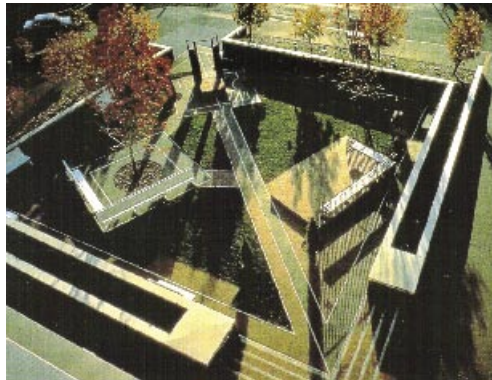


Fig. 41. Siah Armajani. *Meeting garden*.
Art Park, Lewiston, Nueva York, 1980.

La obra de Armajani mantiene en todo momento una fuerte carga emocional y conceptual incluyendo la poesía como parte del lenguaje plástico y basándose, como pudimos observar anteriormente en este estudio, en un diccionario de formas muy personal. La obra pública de este creador denota funcionalidad en todas sus formulaciones y una representación muy cercana a la arquitectura



Fig. 42. Andreu Alfaro. *Puerta de la Ilustración*.
Madrid, 1984-1990.



Fig. 43. Susan Collins. *Underglow*. Londres, 2006.

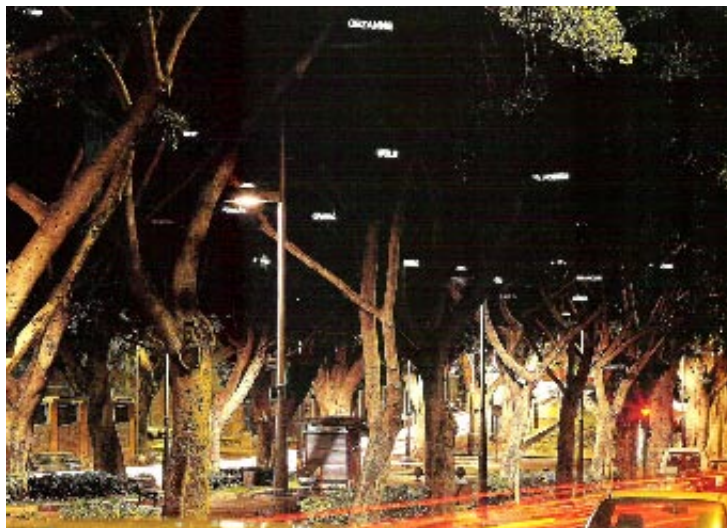


Fig. 44. Jaume Plensa. *Islas*.
Santa Cruz de Tenerife, 1994-1995.

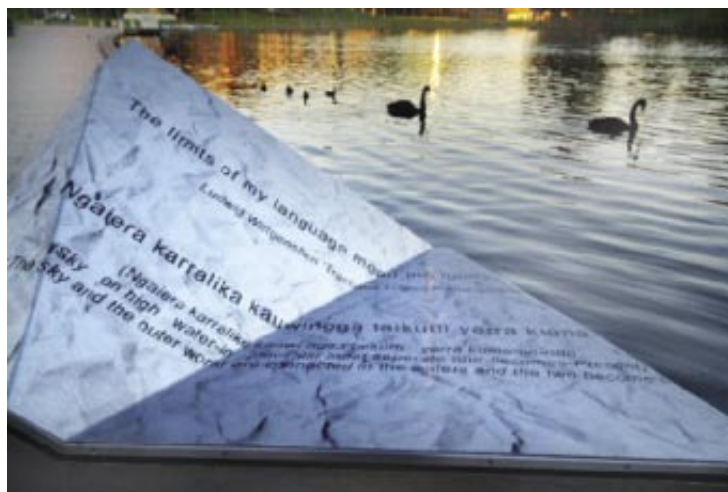


Fig. 45. Creative Studio Thylacine. *Talking our way home*.
Australia, 2005.

II. 11.

El Arte Público a través de sus protagonistas

En este apartado estará presente un selecto grupo de artistas que han manifestado, a través de su obra, vías de acceso a la creación en el espacio público contemporáneo muy diferentes a partir de una misma realidad urbana. Claes Oldenburg, Richard Serra y Robert Smithson como artistas protagonistas del giro conceptual en el arte durante los años sesenta. Las acciones de Arte Público de La Fiambrera y la metodología del grupo ON (Osservatorio Nomade) también serán comentadas. Así como la obra de Felice Varini, artista de radical influencia en el desarrollo de nuestra estrategia de intervención plástica en el espacio urbano con categoría de Arte Público. A este conjunto debemos unir la labor de los autores, referidos en el anterior epígrafe.

Desde el Pop-art trabaja en Arte Público el estadounidense Claes Oldenburg, a quien ya hemos hecho referencia en este estudio con anterioridad. Su obra es claramente figurativa y escultórica adquiriendo el adjetivo de monumental debido a las dimensiones de sus intervenciones (fig. 46,47,48). El trabajo proyectual de Oldenburg resulta realmente interesante por la valoración que da al mismo y posee una peculiar creatividad al trasladar la conciencia colectiva de una comunidad ciudadana a la obra escultórica empleando baluartes del Pop-Art.



Fig. 46. Claes Oldenburg and Coosje von Bruggen.
Ago, Filo e Nodo. Piazza Cadorna. Milán, 2000.



Fig. 47. Claes Oldenburg & Coosje von Bruggen. *Batcolum*. Chicago, 1977.

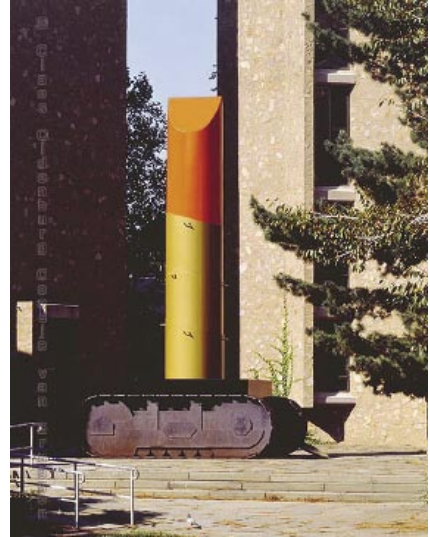


Fig. 48. Claes Oldenburg & Coosje von Bruggen. *Lipstick (ascending) on the caterpillar Tracks*. Connecticut, 1969-1974.

En correspondencia opuesta podríamos situar la obra de Robert Smithson, cuyas creaciones se enmarcan en el Land Art, y que en referencia a su estrategia al crear en el medio urbano, nos deja estas declaraciones previas a su fallecimiento, en ellas trasluce una clara sensibilidad social cercana al Arte Público (fig. 49). La redacción está referida a la intervención artística conceptual propuesta en un espacio público e histórico como Central Park:

“El mantenimiento del estanque parece estar muy abandonado. El barro debería ser dragado. Esta operación de mantenimiento podría tratarse, en términos artísticos, como una escultura de extracción de barro. Un tratamiento documental con la ayuda de película o fotografías convertiría el mantenimiento en una dialéctica física. El barro podría depositarse en algún lugar de la ciudad que necesitase relleno. El transporte del barro se seguiría desde el punto de extracción hasta el punto de deposición. Se necesita un conocimiento del barro y de los terrenos de sedimentación para entender el paisaje tal como existe.²⁹”



Fig. 49. Robert Smithson.
Floating Island.
Manhattan, 2005.

²⁹ MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado*. Mondadori España. Madrid. p.243.

Extremando el sentido escultórico de la intervención artística en el espacio público, debemos citar a Richard Serra quien encuentra, en el juego estético con el espacio intervenido por la escultura, la base de sus propuestas (fig. 50). En un constante esparcimiento de compresión y descompresión del espacio, el espectador-actor que habita la obra de Serra redescubre los lugares de la ciudad que acogen estas presencias escultóricas. Si bien el origen o el modo de habitar de los usuarios del espacio público específico para los que ha sido creada una obra escultórica de Serra no parece ser el impulso del nacimiento de la idea inspiradora para Serra, sí que existe una preocupación latente por motivar un sentir diferente en el espectador-actor que habita su obra a través del recorrido y el deambular de los espacios modificados por las masas escultóricas y ésta particularidad lo acerca a una definición como Arte Público.



Fig. 50. Richard Serra. *Titled Arc*. Plaza Federal. Nueva York, 1981.

La observación de las características intrínsecas de uno u otro modo al espacio público contemporáneo concreto, en cada caso, es una constante en los artistas que ilustran este epígrafe. Este factor se radicaliza en la actuación de grupos como La Fiambrera y el Osservatori Nomade. El primero, de filosofía activista, encamina su trabajo a la recuperación de espacios públicos en Barcelona, Burgos y Madrid (fig.51,52), a través de la denuncia social y política, mediante intervenciones irónicas dirigidas al público transeúnte, en el caso del grupo ON su labor radica en la interacción con el ciudadano empleando como estrategias de intervención el diálogo y la creación de situaciones que ayuden a la identificación de los habitantes con ese espacio público convirtiéndolo en lugar significativo (fig.53).



Fig. 51. Grupo Fiambrera.
Monumento en Huelga.
Alfajar.



Fig. 52. Grupo Fiambrera.
*Lavapiés. De la Intervención
a la Interacción.* Madrid.



Fig. 53. ON Osservatorio Nomade. *Lucciole di mezzanotte.*
Azione Pubblica di Illuminazione Notturna. Roma, 2004.

Felice Varini es una extraña incursión en esta investigación, si bien es necesario mostrar su estrategia de intervención, tanto en espacio público como privado y siempre empleando como soporte

la arquitectura urbana (fig.54,55). La homología que manifiesta con nuestra propuesta artística, que será desvelada posteriormente, hace imprescindible revisar la labor de este artista suizo cuya acción consiste en modificar la anatomía del espacio empleando reglas científicas relativas a la percepción visual. Varini juega con el espacio y con el espectador utilizando sus representaciones inmateriales, sin embargo, como ocurría en parte de la obra en el espacio público de Serra, la forma que adquiere sus intervenciones no nacen de una preocupación por la cuestión ciudadana.



Fig. 54,55. Felice Varini. *Entre ciel et terre*. 2005.

Javier Maderuelo, Antonio Remesar y Siah Armajani se manifiestan creadores de Arte Público y, como observamos, sus obras nacen con ese destino predeterminado. El caso de algunos de los artistas que ilustran este apartado es el de la intervención en el espacio público a través de la escultura, la arquitectura o la acción artística y no siendo siempre el concepto en la génesis de la idea el crear Arte Público, algunas de sus obras no pueden ser calificadas como tales con tanta claridad, sin embargo, hemos pretendido extraer de modo general en este apartado aquello que nos ha parecido más adecuado para contrastar cuál es el origen de la obra de Arte Público y su diferencia con la obra o intervención artística situada en el espacio público sin más.



Fig. 56. Enric Maurí. *Bon Viatge*.
Estación Maresme/Forum. Barcelona, 2003

II. 12.

Arte Público • recuperación de la Identidad Ciudadana

Anteriormente en este estudio hemos realizado una revisión de los problemas que emergen en la ciudad posmoderna y, a través de esta especulación, se hace previsible el por qué de un arte que ha tomado como espacio físico de acción el espacio urbano destinado a la expresión común de la ciudadanía, nos basta con referenciar la definición que sobre espacio público expone el prestigioso urbanista Anthony Vidler³⁰:

³⁰ Anthony Vidler (1941) es profesor y preside The Cooper Union School of Architecture de Nueva York. Es uno de los historiadores y críticos de arquitectura más autorizados del panorama actual. Su campo de estudio se extiende desde la Ilustración a la época contemporánea y sus numerosos libros han sido traducidos en distintos idiomas, entre ellos *Espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVII* o *Claude-Nicolas Ledoux*, y el más reciente *Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*.

“Es la imagen que permite a los ciudadanos identificarse con su pasado y presente como una entidad cultural, política y social. Los espacios privilegiados de los monumentos como marcas en el tejido de la ciudad...³¹”

Consecuentes con la situación actual de la sociedad contemporánea y de la ciudadanía que conforma la ciudad posmoderna se plantean dos cuestiones relevantes en relación a la definición reflejada. Por una parte, una condición intrínseca a la posmodernidad es la globalización cultural. Jean Francoise Lyotard³² analiza profundamente este fenómeno, la lectura de La condicion posmoderna nos descubre que efectivamente la posmodernidad engloba y acumula diversidad en todos los órdenes, pero este hecho los oscurece en vez de iluminarlos fomentando la homogeneidad e implantando mundialmente el orden occidental.

Verificamos, en nuestro campo de acción, la existencia de una sociedad y una ciudadanía heterogénea culturalmente que nos

³¹ BORJA J. / MUXI, Z. (2003). op. cit., p. 46.

³² Jean Francois Lyotard (1924-1998). El filósofo francés, figura de referencia, es conocido por su introducción al postmodernismo a finales de 1970. El trabajo de Lyotard en la condición posmoderna tiene por objeto el saber, el conocimiento, en las sociedades más desarrolladas y tal condición designa las transformaciones culturales que han afectado las reglas de todos los campos del saber, la ciencia, la literatura, las artes. Profesor en la Universidad de París VIII, miembro del Colegio de Francia y Profesor Emérito de la Universidad de París.

conduce a buscar un lenguaje unificador, por tanto, novedoso, puesto que el pasado de la ciudadanía que comparte un espacio público concreto rara vez tienen una historia común dada la diversidad que ha propiciado el movimiento globalizador. Posiblemente nuestros abuelos conocían bien a sus vecinos, actualmente ese sentido familiar con respecto a aquellos con los que compartimos el espacio físico de nuestra parcela urbana es menos usual, somos completos desconocidos puesto que la ciudad se muestra como un elemento especialmente dinámico que aloja a unos habitantes temporales en muchas ocasiones. Con esta reflexión no se pretende cargar de negatividad la acción de la globalización sino subrayar que es precisa una expresión artística que refleje esta nueva ciudadanía. Al mismo tiempo, ese lenguaje debe preservar la identidad de los usuarios que habitan ese espacio sin caer en fórmulas preestablecidas y desprovistas de significado para el ciudadano.



Fig. 57. Enric Maurí. *Bon Viatge*. (Detalle)
Estación Maresme/Forum. Barcelona, 2003

La búsqueda de la estrategia artística de intervención en el espacio público, en cada caso concreto de actuación, constituye el trabajo del artista público y la sensibilidad para actuar como catalizador de todas las sensibilidades afectadas constituye la garantía de éxito.

“[...] estamos intentando sustituir la metafísica por la antropología, la filosofía por la poesía; y preconizamos la unidad del acercamiento colectivo al problema común en lugar del acercamiento individual.”³³

La siguiente nota planteada con respecto a la definición de espacio público recogida hace referencia a la presencia en el espacio público del monumento como hito identificador en el tejido urbano. El movimiento posmoderno y la ciudad contemporánea son principalmente democráticos y en este sentido el uso de un arte conmemorativo pudiera ser una aberración. La ciudad es reconstruida mentalmente por el ciudadano como una red virtual de puntos definidores del espacio físico a modo de síntesis. Las particularidades de la ciudad, que se dan en espacios concretos

³³ VVAA. (2005). *Siah Armajani. Lecture Rooms*. [libro-catálogo] Barcelona: Museo d'Art Contemporani. p. 23.

despertando nuestro interés a través de la experiencia subjetiva del habitar, van conformando los puntos de referencia que organizarán la retícula de nuestra memoria sobre la ciudad. Las plazas, como espacios públicos, son puntos de referencia asumidos en la lectura de la ciudad de modo natural, estableciéndose en nodos referenciales principales en la red virtual y espacial generada a nivel individual en los recorridos por la ciudad. En este contexto, los espacios públicos que actúan como contenedores de intervenciones escultóricas de tipo monumental y redundan en narraciones visuales o personajes del pasado histórico, funcionan como puntos referenciales fácilmente asumidos, sin embargo, este tipo de presencia en el espacio público no responde a una ciudadanía regida por un sistema democrático, como hemos puntualizado anteriormente, y con orígenes tan diversos como los individuos que la integran. Frente a una funcionalidad de conmemoración y ornamentación ejercida por la concepción clásica de la escultura o intervención artística en el espacio público, el Arte Público tiene una funcionalidad basada en otros valores como el reflejo de las aspiraciones para el futuro de una ciudadanía ligada a un espacio concreto de la ciudad lo que repercute en una significación del no-lugar que es el espacio público contemporáneo, y el dinamizar y propiciar a través de la intervención artística los procesos sociales que incidan en la interacción social.

“Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a las gentes. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar “héroes” ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público.³⁴”

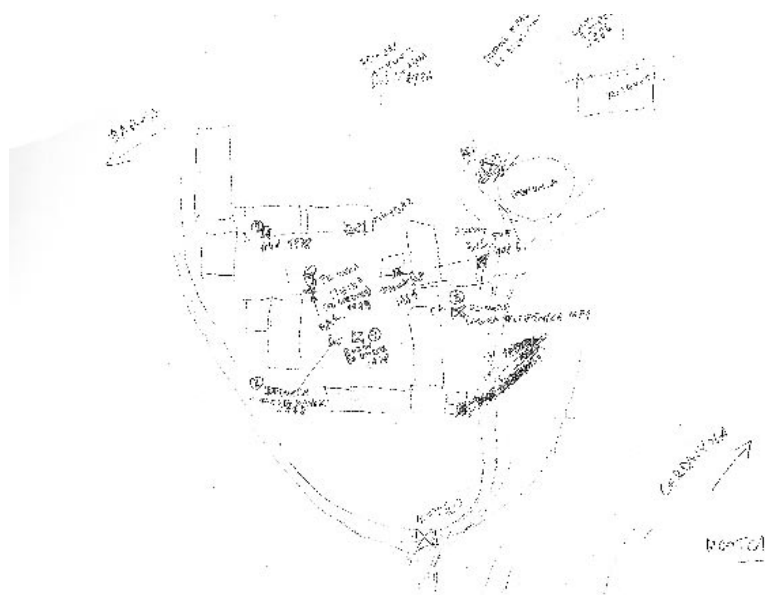


Fig. 58. Col·lectiu Turisme Tàctic. *Vostè és aquí.*
Estación Can Cuiàs. Barcelona, 2003

³⁴ SIAH ARMAJANI. (2005). op. cit., p. 28.

II. 13.

Condición posmoderna del Arte Público

Volviendo sobre la condición posmoderna de la sociedad contemporánea creemos interesante analizar el Arte Público como una expresión contemporánea y, por tanto, posmoderna.

Jencks y Rosalind Krauss lideran las corrientes más destacadas de la teoría del arte posmoderno. Rescatamos en este texto reflexiones por parte de ambas posiciones para yuxtaponerlas a las características determinantes del Arte Público a fin de concretar el hecho artístico en relación a su condición posmoderna.

Howard Fox, autor de referencia al tratar la posmodernidad con importantes estudios al respecto y seguidor de la corriente de Jencks, afirma:

“El arte posmoderno no fue en sus inicios excluyente ni reductivo, sino sintético; abarca con entera libertad todo tipo de condiciones, experiencias y conocimientos más allá de la obra. En vez de buscar una experiencia simple y completa, la obra posmoderna lucha por poseer una condición enciclopédica, permitiendo la miríada de puntos de acceso, una infinitud de respuestas interpretativas...”³⁵”



Fig. 59. Thomas Engelbert. *Amor y Aire*. (Detalle).
VIII Mostra d'Art Public per a joves creadors

³⁵ FOX, H. (1987). “Avant-Garde in the Eighties” en *The Post Avant-Garde*. Pp. 29 y ss.

Capacidad de síntesis del común de un colectivo ciudadano vinculado a un determinado espacio público es una cualidad intrínseca a intervención artístico-pública, así como constituir un juego estético de interacción con el espectador y actor en quien se convierte el ciudadano. La experiencia individual y colectiva del espacio intervenido obtendría una lectura subjetiva y válida, puesto que la interpretación queda abierta no constituyendo, en el caso del Arte Público, el principal objetivo del diálogo con el usuario del espacio y siendo la experimentación y la significación del lugar a través de la identificación entre el espacio público intervenido y el ciudadano que lo habita el objetivo de mayor peso en esta categoría artística.

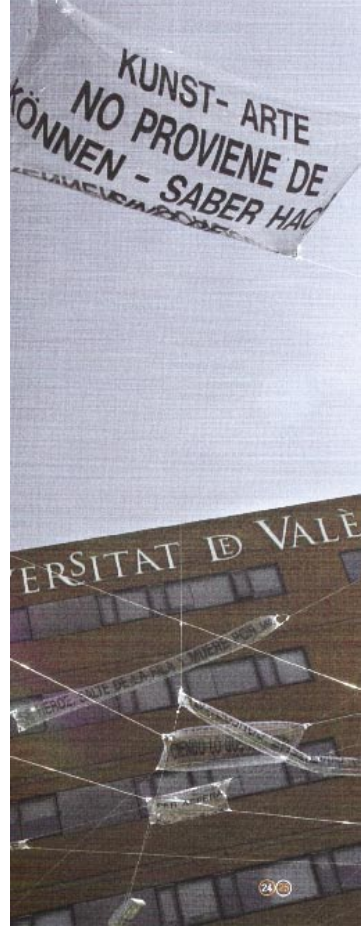


Fig. 60. Thomas Engelbert.
Amor y Aire. (Detalle).
VIII Mostra d'Art Public per a
joves creadors

La posición representada por Rosalind Krauss sostiene que el poder otorgado a instituciones y tradiciones es precisamente el

problema a enfrentar en el arte y teoría posmodernos. Esta vertiente al someter a crítica la vanguardia y estética modernas, trata de reinventar las formas y modelos de práctica artística alternativa. Como hemos relatado anteriormente el Arte Público constituye una posición enfrentada al circuito comercial del arte, a las instituciones que rigen los modelos artísticos y por esto busca nuevos escenarios y un lenguaje que no pueda ser puesto en venta.

En las dos reflexiones superpuestas, podemos observar como los valores intrínsecos a la obra de Arte Público responden a las bases de la teoría artística posmoderna y por tanto su expresión es un hecho posmoderno que responde obviamente a una ciudadanía contemporánea y al modelo social actual.



Fig. 61. Christo y Jean-Claude. *Wrapped Wall*.
Roma, 1973-1974.

II. 14.

Arte Público y Land Art

Son factores esenciales para que un espacio público, hábitat ciudadano, sea artístico la sugerencia y la sorpresa, así como la capacidad de la obra/intervención artística para encajar, acoplarse, y acompasarse a la vida del ciudadano, hablamos de la capacidad de dialogar con el usuario, de dirigirse tanto a la individualidad como a la colectividad.

La sorpresa y la sugerencia, provocados en el espacio público contemporáneo a través de la acción positiva del Arte Público, son factores también presentes, aunque en otra dimensión, en el Land Art. Ambos tipos de intervención, Arte Público y Land Art, en la mayoría de las ocasiones, requieren un nuevo tipo de percepción porque, desde el análisis espacial y de interacción entre el espectador-

actor y la intervención artística, la obra carece de centro, al no poder abarcar , en la mayoría de las ocasiones, los límites definidos de su contorno.

Es interesante analizar la definición que sobre esta categoría del arte, Land Art, realiza Beardsdley y es recogida de la mano de Tonia Raquejo, ya que en ella descubrimos aspectos que también se pretende llevar a las intervenciones realizadas en los espacios públicos. Así el viajero sería el transeúnte, el ciudadano, usuario, en su acontecer en estos espacio público-artísticos.

“Beardsdley entiende el land art bajo la recuperación del espíritu experimental y viajero que él relaciona con la tradición del paisaje romántico inglés, a través de cuyos paseos el distraído caminante encontraba numerosas sorpresas deliciosamente escondidas en una estructura irregular que no le permitía preconcebir ninguna experiencia. Todo era novedoso, extraño, sorprendente y hasta peligroso para así, aliviar a la mente del aburrido y monótono ritmo del discurrir del mundo rutinario y conocido.”³⁶

³⁶ BEARDSLEY, A. (1998). En RAQUEJO, T. *Land Art*. Editorial Nerea. Madrid. Pp. 29 y ss.

Este espíritu es el que, desde el campo del arte, se pretende llevar a la proyección e intervención en los espacios públicos. Desde nuestra misión queremos crear paisajes urbanos imaginativos, que conmuevan el espíritu de un ciudadano subyugado a la monotonía del transcurrir urbano, ensordecido por el tráfico, atrapado en la perfecta linealidad de los trazados viarios, obligado a caminar conforme a una pesada retícula.

Queremos ofrecer nuevos escenarios para la cotidianeidad, nuevos espacios para el desarrollo social, para la cultura y para el ocio. El arte está al servicio de la sociedad y tiene un cometido muy claro a desarrollar en este campo del espacio público.

Para tener la capacidad de crear lo sugerente y la sorpresa el artista debe primero vivir el espacio y las gentes que lo habitan para poder intervenir en el mismo, es entonces cuando el artista se convierte en explorador y percibe en sí mismo el aura y esencia del lugar. La misión del artista en la configuración del espacio público es la de dinamizar procesos sociales, hacerlos surgir y ayudar en su transformación mediante las intervenciones de fuerte componente estética en estos espacios. Es preciso también que el artista desarrolle una gran capacidad de negociación para llevar a cabo los intereses y deseos de grupos sociales que no son necesariamente homogéneos.

Además es necesaria habilidad política y negociadora entre los administrados y la administración, ya que el artista deberá conseguir recursos económicos de la administración para llevar a cabo los proyectos de arte público.

Es notorio el importante papel del artista en los procesos emergentes de la participación ciudadana en la toma de decisiones sobre la configuración de su ciudad. Ésta actividad exige una gran capacidad de pensamiento, capaz de coordinar los tres niveles en los que se elabora la intervención en el espacio: el plan, el proyecto y la intervención/obra. El artista precisa un nuevo lenguaje que incorpore aspectos multidisciplinarios. El imaginario de la ciudad, que es el artista público, se ve imbuido por la necesidad de hacer surgir el sentimiento romántico de lo sublime en lo urbano y lo cotidiano y, de este modo, a través de su obra, comprometido con el ciudadano que es y con la ciudadanía de la que es parte, auxiliar los espacios en los que se desarrolla la vida cada día.



Fig. 62. Seyed Alavi. *Not Here*. 1990.



Fig. 63. Erin Johnson. *I love you to death*. Chicago, 2005.



Fig. 64. Shiro Hayami.
Piedras pintadas en la playa.
1927.

II. 15.

Arte Público y Project Art

Observando las características generales de las obras de intervención en el espacio público recogidas en este estudio, entendemos que es posible la aplicación de una metodología que incida en el proceso de concepción y presentación de la obra, para su posterior realización en virtud del proyecto resultante de la aplicación del método.

La importancia del proyecto en el Arte Público radica tanto en constituir la guía que rige la ejecución de la obra/intervención artística, como en su capacidad para transmitir al espectador el significado y significativo, aspecto simbólico y formal, de la obra antes de su realización material. Este último aspecto, es fundamental dado que, en intervenciones de Arte Público como las que se

proponen en esta investigación, la aceptación y acogimiento previo de las instituciones que financian la obra, así como de aquellos que habitan el lugar, es imprescindible.

El objeto del proyecto es convencer a las autoridades y medios de comunicación del interés de la realización de la obra, así como hacer ver que las precisiones de carácter técnico y legal han sido tenidas en cuenta apareciendo reflejadas en los documentos que lo componen. El proyecto se convierte en una herramienta de verificación de la obra propuesta respecto al público al que se dirige. El proyecto es la propuesta de intervención y ,por tanto, de su presentación y claridad en la exposición depende en gran medida la aceptación y financiación de la obra/intervención final.Podemos decir, que en este sentido, el Arte Público y el Project Art tienen una relación de dependencia muy estrecha.

“El término “proyect art” no hace referencia a ningún estilo, ni es ninguna categoría dentro del arte contemporáneo. Este calificativo, que se puede aplicar a obras de carácter muy diferente, lo único que pretende, es presentar y legitimar como obra de arte los documentos, escritos, bocetos, fotografías y hasta las muestras de materiales hechas por los

*artistas. En una palabra, el reivindicar el trabajo
artístico como trabajo intelectual.³⁷”*

El tipo de proyecto que acompaña a la obra/intervención en el espacio urbano se hace desde un punto de vista artístico siendo, al mismo tiempo, de carácter técnico. Constituye, en sí mismo, una obra artística sin olvidar las cuestiones más objetivas que atañen al proyecto.

En la redacción del proyecto advertiremos la mirada subjetiva y la objetiva, hallaremos un enfoque artístico, poético, imaginativo y mágico, al mismo tiempo que se producirá el despliegue de datos numéricos, de piezas, de montajes y de precisiones. Al trabajar en intervenciones en el espacio urbano, el artista ha de reunir esta interdisciplinaridad, ha de ser capaz de moverse tanto en el terreno artístico, que le es propio, como en el ámbito del conocimiento arquitectónico y antropológico, aunque en la elaboración del proyecto trabaje junto colaboradores formados en estas otras disciplinas, tanto técnicas como humanísticas, para la resolución de todos los aspectos de la obra/intervención artística en el espacio público contemporáneo.

³⁷MADERUELO, J. (1990). op. cit., p.204.

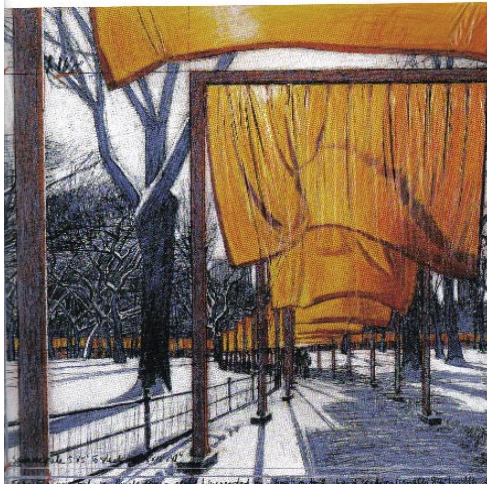
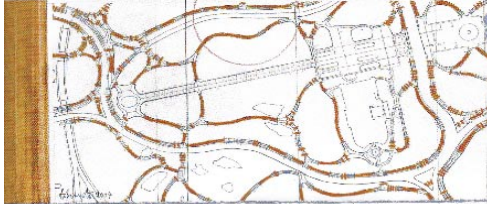


Fig. 65. Christo y Jean-Claude.
The Gates. Collage perteneciente
al proyecto para Central Park.
Nueva York, 2003.



Fig. 66. *The Gates*. Fotografía de la
Intervención artística en Central Park.
Nueva York.

II. 16.

Arte Público Virtual • Net Art

En numerosas ocasiones, en el desarrollo de esta investigación, hemos concretado que el espacio público que constituye nuestro principal objeto de estudio es una realidad física, una parte del tejido urbano, y ahora, queremos hacer referencia a otro espacio público en el que el arte de toda condición se muestra dinámico y accesible.

La Red de Redes (Internet) constituye, desde hace apenas una década, un espacio socio-tecnológico, un espacio virtual y público en el que, para los teóricos contemporáneos, el NetArt (arte en la red), valorado como la última gran vanguardia artística, puede ser considerado “Arte Público”.

“(...) el carácter efímero de sus producciones durante sus inicios, hasta la tendencia casi contraria de la actualidad,” [...] “la creación de instituciones para el net.art, la penetración de este en el discurso general del arte -en una primera fase- y en el mercado del arte -en una fase posterior-, y por la conciencia generalizada hacia la construcción y el mantenimiento de archivos que contengan, preserven y divulguen dichas obras y sus evoluciones tecno-expresivas.³⁸”

Así se cuenta la trayectoria de esta reciente categoría artística, Net Art, que emplea internet como soporte y que responde a una era y una sociedad digital contemporánea firmemente cimentada .

El Net Art es una tipología artística sensible a ser considerada pública por la libertad de acceso que ofrece el medio en el que se inserta, sin embargo, consideramos que, teniendo este punto en común con el Arte Público, no puede considerarse como tal, puesto que, su esencia original no es coincidente con un deseo creador de reflejar

³⁸ ALCALÁ, J.R. (2003). “Net.Art: Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line” en *A-mínima*:: Publicación de arte Actual. Barcelona.

las circunstancias relativas a un sector ciudadano específico, si bien, como exponíamos, se encuentra en un espacio público virtual aunque paulatinamente el acceso se ve restringido por una comercialización creciente del Net Art que, paradójicamente y al igual que el Arte Público, nació con la firme convicción de escapar a esta misma red comercial del arte a la que finalmente ha sucumbido.

Tanto en este epígrafe, dedicado al Net Art, como en los precedentes, en los que establecíamos una comparativa entre el Arte Público y tanto el Land Art como el Project Art, se ha pretendido pulir una compleja definición de la categoría artística que nos ocupa, aquella nacida de la ciudad, contrastándola con expresiones artísticas contemporáneas propias de la posmodernidad.



Fig. 67. Alexei Shulgin. Net Art. *Remedy for Informatioin Disease.*



**EL LENGUAJE PLÁSTICO DE LA CIENCIA
DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO
CONTEMPORÁNEO**

III. 1.

Aproximaciones a la Ciencia del Arte

La identidad del lugar constituye, como hemos subrayado a lo largo del estudio, la base de trabajo para el creador de Arte Público. El artista público encuentra, en la confrontación con el espacio físico y real, una redefinición de esa realidad, confiriéndole nuevos atributos. Interpreta el espacio como si se tratase de una escenografía que puede diseñar a merced de la poética artística que surge de la vivencia personal del lugar, de la interpretación de la conciencia ciudadana y de las presencias y ausencias en ese espacio público, volviendo a leer el lugar desde una óptica renovada y entusiasmada, comenzando así la búsqueda de una actuación artística coherente y plena de significado para la ciudad y la ciudadanía.

Constituyen, el aspecto formal y estructural del espacio y el valor metafórico de la reflexión poética sobre el lugar, el marco de las experiencias recogidas dentro de la categoría de Arte Público.

La ciudad es un medio en el que fluctúan las emociones humanas más diversas. La vivencia de la ciudad como una experiencia estética nos conduce a traducir sus escenarios, de visiones parciales en lo cotidiano, como pequeñas obras de arte y, es así que, la práctica pictórica del Arte lo ha recogido a través de los lienzos que han congelado trozos de nuestras ciudades atrapados en pinceladas.

Esta investigación pretende traspasar el lienzo, quiere pintar la ciudad, recrearse en ella, invadir el espacio público para que todos puedan ver Arte y verse en un Arte que les invita a pasar y a formar parte de su significado.

Reestructurar la ciudad a nuestro antojo superando las estructuras arquitectónicas existentes, y para conseguirlo deben cuestionarse los soportes y los modos de actuar ante la estructura plástica de la ciudad. No basta con representar la ciudad en cuidados dibujos de perspectiva, no es suficiente hacer incursiones pictóricas o escultóricas supeditadas al espacio dado, es necesario multiplicar los puntos de vista para hacer partícipe al ciudadano del juego que

propone el arte posmoderno de la ciudad, el Arte Público, es preciso un nuevo lenguaje capaz de emocionar o, al menos, distraer por un momento al ciudadano.

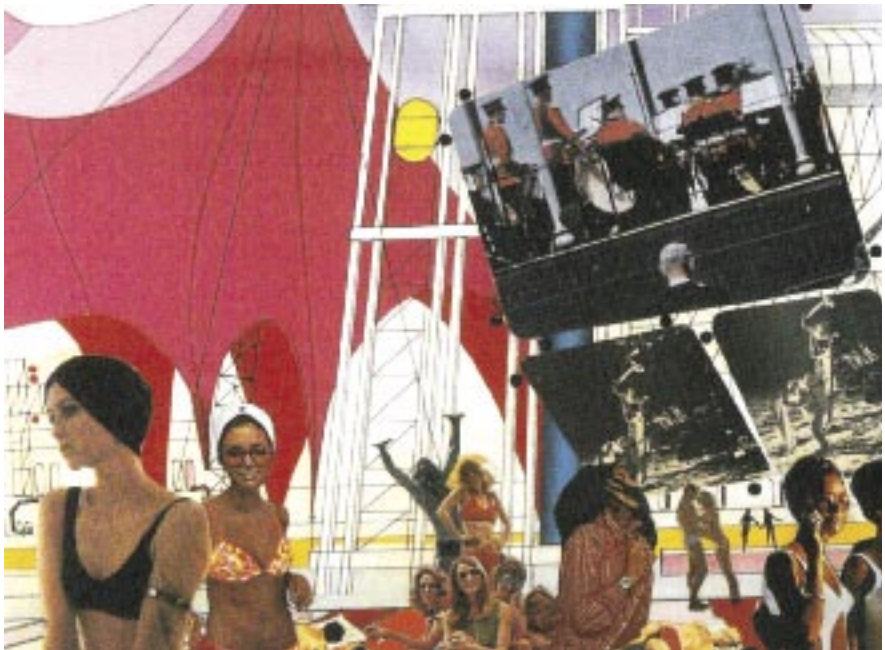


Fig. 69. Peter Cook. *Instant Cities*, 1968.

En la búsqueda del lenguaje artístico capaz de ofrecernos los requisitos demandados, volvemos al origen de la representación de la ciudad y es así como retomamos la perspectiva cónica, representación tridimensional sobre el plano, que durante siglos fue la ventana a través de la cual se recreaba la realidad percibida y, como no, la arquitectura que conformaba el perfil de las ciudades. Discutidas sus

leyes por los primeros perspectivistas, forzando sus posibilidades en la búsqueda de realidades inexistentes, la perspectiva vuelve a ser cuestionada por el Arte Público, mediante esta investigación, para sobrepasar el campo pictórico que ofrecen los muros de la ciudad contemporánea. Sirviéndonos de la perspectiva anamórfica logramos crear figuras donde no existe nada. No necesitamos adaptarnos a superficies-soporte porque existe el método científico artístico que permite crear en el aire y, al mismo tiempo, permite deformar lo representado y juega con nosotros a ocultar aquello que figura y a mostrárnoslo como recompensa por el encuentro con el punto de vista adecuado. De este modo, conociendo su construcción y su funcionamiento, la anamorfosis entra a formar parte de la estrategia de actuación en el espacio público multiplicando los puntos de vista, determinando la estética del espacio, jugando con el espectador y actor ciudadano, simbolizando y significando los no-lugares contemporáneos. Es así como, de entre las numerosas posibilidades, la anamorfosis es utilizada, desde esta investigación, como expresión de Arte Público.



Fig. 70. María Centeno.
Torre de Babel CNN.
Imagen digital publicada
en la revista *Wendekreis*.
Suiza, 2001.

III. 2.

Debate de los perspectivistas

Difícilmente podemos encontrar una disciplina en la que convivan tantas aproximaciones desde tan diversos puntos de vista como ocurre con la resolución del problema clásico de la representación espacial a través de un modelo de configuración visual: la perspectiva.

Física, Matemática, Óptica, Fisiología, Dibujo, Arte Estética, Historia, ..., cada una de estas ciencias podrá darnos un acercamiento a la misma.

Esbozaremos sintéticamente puntos notables de su desarrollo histórico, complejo y extenso, para centrarnos en su consideración de “lenguaje simbólico”, y especialmente, detenernos en el desarrollo (análisis) de la denominada perspectiva curiosa, la anamorfosis.

El juego, el arte y la treta que constituye la perspectiva, capaz de recrear la tercera dimensión sobre la superficie bidimensional fascinando al hombre, ha recorrido un largo camino de perfeccionamiento desde sus comienzos, definiéndose a cada paso con la aportación de los grandes pensadores de la historia de esta ciencia.

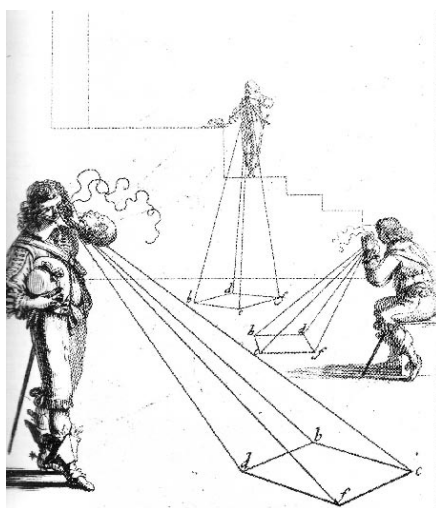


Fig. 71. Abraham Bosse.
I prospettici, 1648.

Los intentos de los teóricos por reconstruir una síntesis de la evolución de la perspectiva, hasta derivar en el método actual, son numerosos y han supuesto una ardua tarea no concluida aún.

Desde este estudio nos acercamos a esta apasionada historia tomando como principal referencia la controvertida interpretación de Erwin Panofsky en su estudio *La perspectiva como forma simbólica* (1927), que suscitó numerosas reacciones entre sus contemporáneos y aún en la actualidad. Una versión similar es aportada desde la *Perspectiva Invertida*³⁹ de Pavel Aleksandrovich Florensky. La teoría de Svetlana, en *El arte de describir* (1987), subraya dos conceptos de la perspectiva bien diferenciados, de un lado el uso de la perspectiva desarrollada en el renacimiento italiano con un carácter narrativo y, de la otra parte, la perspectiva empleada por los pintores holandeses y flamencos que, si bien no desconocían los procedimientos geométricos de la perspectiva cónica, desarrollan un modelo espacial muy peculiar que atiende a fines simbólicos. El estudioso triestino Decio Gioseffi (1957) mantiene una posición enfrentada a la controvertida obra de Panofsky afirmando que no es sólo que en la antigüedad clásica no se conociera el método perspectivo actual, es que era impensable que lo conociesen o ideasen teniendo en cuenta el contexto conceptual de la época.

³⁹ La perspectiva invertida nació de las clases que Florensky impartió entre 1921 y 1924 en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado de los constructivistas rusos. Con argumentos procedentes de la geometría, la óptica, la filosofía y la historia del arte demostraría en su obra que la perspectiva con un punto de vista originada en el Renacimiento es una expresión simbólica, artificialmente construida y asimilada a través de los siglos posteriores.

Las distintas interpretaciones de la evolución de la perspectiva y la valoración de los matices hacen necesario recurrir a diversas fuentes procurando una revisión contrastada de lo acontecido en la historia de esta ciencia del arte.

Comencemos el recorrido del desarrollo del método perspectivo guiándonos por la teoría del profesor Erwin Panofsky, que a través de su obra nos acerca una personal narración de la evolución en la creación del sistema perspectivo actual que se inicia, según el teórico, en la Antigüedad Clásica.

Matemáticos, filósofos, ópticos y teóricos del Arte, consideraban que el mundo visual era esférico deduciendo así que las dimensiones visuales no estaban determinadas por las distancias sino por los ángulos visuales, por tanto, la pintura no podía concebir una proyección en el plano. Aunque los ejemplos pictóricos de la Antigüedad Clásica son escasos, Panofsky asegura la existencia de una perspectiva pictórica de construcción matemática y, considera presumible, que en la época tardía helenístico-romana tal procedimiento era aplicado a la pintura y se basaba en un eje de fuga a modo de raspa de pez, aunque sólo existe una composición pictórica que pudiese confirmar.



Fig. 72. Rafael de Sanzio.
Escuela de Atenas, 1508-1511.

Posteriormente, en uno de los pasajes que conforman la obra *De Architectura*, *Lib I*, cap. II y *Lib. VII* de Vitruvio se parece intuir lo que en perspectiva moderna se conoce como punto de vista en el *omnium linearum ad circini centrum responsus*⁴⁰ en la construcción de la tercera dimensión sobre el plano, sin embargo al no existir ninguna prueba del uso de un punto de vista fijo y único en las representaciones pictóricas de la época podemos deducir que no existe tal concepto, simbólicamente hablando.

⁴⁰ FRANK, E. (1962) . *Plato und die sogenannten Pythagoreer*. Darmstadt. p.86.

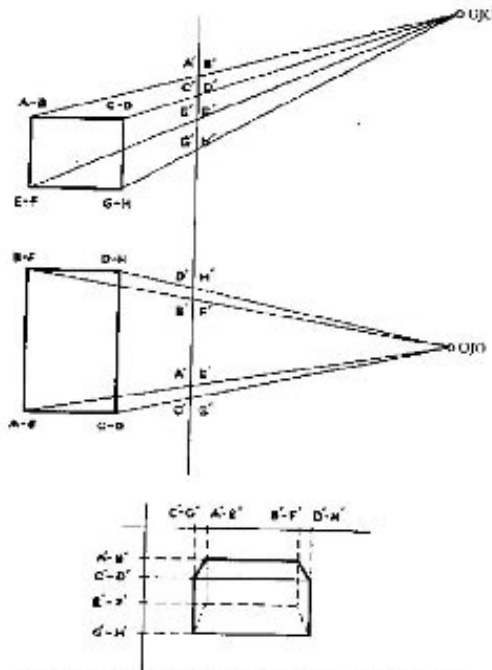
El cambio a la concepción espacial moderna que derivaría en la creación del método perspectivo tal y como lo conocemos hoy, recorrió una transformación radical renunciando, durante el medioevo, a cualquier ilusión espacial y, bajo la influencia oriental, la superposición y la contigüidad de las figuras se instalaron en las representaciones sometiéndose a un solo plano delimitador. Surgía, debido a este giro en la representación artística, la presencia del espacio continuo representado por fondos azules y dorados, un fluido homogéneo e infinito en cuanto a dimensiones, a semejanza de la anterior definición de Proclo:

“El espacio no es otra cosa que la sutilísima luz.”⁴¹”

En el renacimiento surge el concepto moderno de perspectiva, la pintura es elevada a la categoría de ciencia dotándola de una estructura científica que aplica esquemas y leyes extraídas de la realidad. Determinará este momento la diferencia establecida entre la perspectiva artificialis, que se adapta a la representación plástica atendiendo a requerimientos matemáticos predefinidos, y la perspectiva naturalis que es aquella que se desarrollara en la Antigüedad y que se basó en la óptica. La obra de Giotto y de Duccio son ejemplos evidentes de la superación del concepto medieval en la representación del espacio.

⁴¹ PROCLO. En PANOFISKY, E. (2003). *La Perspectiva como forma simbólica*. Fábula. Barcelona. p. 45.

A finales del Trecento suelen situarse los antecedentes previos a la creación del método legítimo, aunque se sitúa en 1420 y de la mano de Brunelleschi, no obstante parece difícil determinar la figura a la cual se debe su génesis variando su autoría entre los teóricos de la perspectiva. El fresco de la Trinidad de Masaccio (1426-1428), suele considerarse una de las primeras representaciones pictóricas exactas basadas en el método perfeccionado del Trecento.



El 2.—Costruzione legittima di un paralelepipedo mediante la costruzione legittima (probabilmente inventata per Brunelleschi hacia 1420).

Fig. 73. Construcción perspectiva de un paralepípedo mediante la costruzione legítima (probablemente inventada por Brunelleschi hacia 1420).

En el siglo XV, cuando parece que aún se procedía con la disminución mecánica de cada franja de suelo en un tercio respecto a la anterior, Alberti arroja nuevas y reveladoras aportaciones describiendo la mecánica del plano del cuadro en perspectiva cónica:

«Sea posible que imaginemos que estos rayos como sutilísimos hilos extendidos y ligados como en un haz a una cabeza de modo directísimo son recibidos a la vez dentro del ojo allí donde se forma o vea la visión y allí son un tronco de rayos, de donde, como directísimos dardos, los rayos salen disparados y se dirigen a la superficie opuesta...» «.. tal como si esta superficie que ellos cubren de colores fuera de tal modo vítrea y traslúcida, que a través de ella pasase la pirámide visiva entera en un cierto intervalo y constituyese, con una determinada posición del rayo céntrico y de la luz, los lugares apropiados en el aire.»

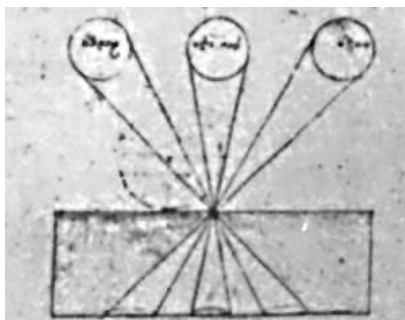


Fig. 74. Dibujos de Leonardo da Vinci.

Es también de gran valor para el estudio de la perspectiva la labor teórica que Leonardo da Vinci desarrolla en este campo del arte y que nos llega a través de su *Tratado de Pintura*:

“... Aquí (en el ojo) las formas; aquí los colores; aquí los caracteres del universo todo son reducidos a un punto; pero ¡un punto de tan grande maravilla...⁴²”

La llamada “ciencia del arte”, la perspectiva geométrica o lineal basada en la geometría euclídea⁴³, había nacido como sistema homogéneo y matemáticamente cimentado, la anquilosada caja espacial arquitectónica había sido superada. Conocidas sus leyes, su ejercicio se convirtió en juego y artificio de los grandes de la época, la figura del artista pintor se equilibraría con la del científico. Estos

⁴² DA VINCI, L. (1993). *Cuaderno de notas*. M. E. Editores. Madrid. p.110.

⁴³ El espacio euclídeo es un espacio vectorial real dotado de un producto escalar. El espacio matemático es pensado como un espacio vacío y considerado un absoluto explicativo, a partir del cual se construye la realidad, no sólo pictórica y artística, sino también la naturaleza. Ideada por el pensador Euclides en el siglo III a.C., es una disciplina científica basada en los conceptos de punto y línea recta. Su desarrollo aportó veintitres definiciones, ocho nociones comunes y los cinco postulados de Euclides que ofrecen una descripción de las relaciones espaciales que nos encontramos ordinariamente. La matemática del espacio euclídeo fue ampliamente desarrollada en el renacimiento y constituye una de las bases del pensamiento moderno.

juegos perspectivos, en busca de la perfecta representación de la tercera dimensión sobre el plano, eran el testimonio que demostraba el pleno dominio de las leyes de la perspectiva del artista-científico. A pesar de conocer las amplias posibilidades que ofrecía el método perspectivo, las obras renacentistas estuvieron marcadas por el uso de la perspectiva central con un único punto de vista situado a la altura del espectador. La capacidad de la perspectiva para recrear una realidad ilusoria fue explotada al máximo en el Barroco y los estilos posteriores, manierismo y neoclasicismo, adoptarían nuevamente la perspectiva central situando lateralmente el punto de vista y empleando la perspectiva oblicua como potenciador del dramatismo y dinamismo, extendiéndose su uso hasta entrado el siglo XIX, en el que tuvo un uso notable para representar la arquitectura. En este siglo, el uso de la perspectiva cónica en la pintura se pone en tela de juicio al desarrollarse la fotografía que ofrece una representación de la realidad más ajustada que la propia representación pictórica perspectivada.

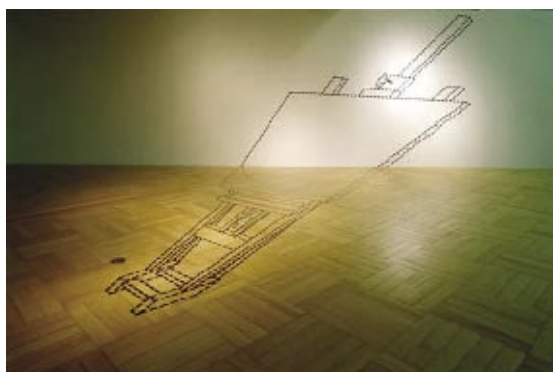


Fig. 75. Regina Silveira.
Desapariencia. Vinilo adhesivo
236m². Galería Siqueiros.
Méjico, 2004

III. 3.

La Perspectiva Engañosa • Anamorfosis

“...debemos considerar que existen otras cosas que pueden excitar nuestro pensamiento como, por ejemplo, los signos y las palabras, que en modo alguno guardan siempre semejanza con las cosas que significan...”⁴⁴ ”

157
III

La perspectiva puede ser considerada un lenguaje, es en esencia un sistema de representación geométrica utilizado para expresar un espacio, es un sistema de comunicación. En este sentido,

⁴⁴ DESCARTES, R. “La Dioptrique”, incluido como apéndice al *Discours de la Methode, París, 1673, discurso IV, Sobre los sentidos*. QUINTÁS ALFONSO. Alfaguara. Madrid, 1981. p.83.

Umberto Eco, en una teoría de la mentira, expresa que lenguaje es todo aquello que puede usarse para mentir:

*“Si una cosa no puede usarse para mentir,
en ese caso tampoco puede usarse para decir la
verdad: en realidad, no puede usarse para decir
nada.”⁴⁵”*

Es en el uso del lenguaje de la perspectiva para decir mentiras que tiene origen una variación de la perspectiva cónica denominada perspectiva anamórfica.

158

III

La reflexión artística generaría construcciones perspectivas tan sorprendentes como la anamorfosis, basada en la visión diagonal y en un punto de vista excéntrico, fue definida así por el historiador Jurgis Baltrusaitis, quien publicó una serie de estudios bajo el epígrafe *Anamorphoses: les perspectives dépravées* a mediados del siglo XX:

*“Es una proyección de formas fuera de ellas
mismas y su dislocación de manera que ellas se
corrigen cuando son vistas desde un punto de
vista determinado.”⁴⁶”*

⁴⁵ ECO U. (1977). op. cit., p. 253.

⁴⁶ BALTRUSAITIS, J. (1969). *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Flammarion. París. p. 47.

El término anamorfosis proviene del griego y significa “distinta forma”. La imagen deformada, mediante el sistema perspectivo de la anamorfosis, precisa de un punto ideal para ser observada, no siendo reconocible desde otro punto de vista.

La comprensión de los ángulos de visión y el concepto de concurrencia de los rayos visuales (rayos imaginarios que trasladan la imagen al ojo), constituyó el concepto más importante en el desarrollo de imágenes anamórficas. Si estos rayos tenían la capacidad de trasladar la imagen hasta el ojo, entonces, prolongándolos más allá del objeto del que partían, e interceptando alguna superficie, esos mismos rayos transferirían la anamorfosis del objeto. Cuando la imagen fuese vista desde el punto de vista original empleado en su construcción recuperaría su forma natural. La imagen original y la proyectada son, desde el punto de vista original, idénticas a razón de rayos visuales y ángulos de visión. El punto de vista ideal desde el cual debe ser observada la anamorfosis será comúnmente oblicuo o perpendicular al plano del cuadro -anamorfosis óptica- o necesitará de una superficie especular plana, cilíndrica, cónica o piramidal para que la imagen cobre sentido -anamorfosis catrótica-.

Los nombres de aquellos que a lo largo de los siglos han destacado por su esfuerzo y contribución teórica y práctica al desarrollo del sistema perspectivo y de la anamorfosis son tan numerosos como

destacados y, aún no siendo este relato el objetivo de nuestro estudio, consideramos que ha de establecerse la referencia a tan notables figuras descubriendo sus identidades y hallazgos durante seis siglos de práctica del método desarrollado principalmente durante el siglo XV⁴⁷.

Observamos que la mayoría de los artistas que rescataremos en este estudio vivirían durante el período renacentista, algunas de las más destacadas figuras del momento, como Leonardo y Durero, se interesaron especialmente por lo que se conoce como “perspectiva curiosa” o perspectiva anamórfica, basada en las deformaciones que provocaban las proyecciones perspectivas jugando a confundir la realidad y que generó un nuevo campo de expresión plástica para la élite capaz de entender este lenguaje cifrado. Mientras que las deformaciones originadas por las proyecciones perspectivas y los escorzos tenían como finalidad representar una escena coherente con la realidad visual, la perspectiva secreta jugaba con la deformación para encubrir lo representado.

⁴⁷ En Oriente se dibujan ya las anamorfosis catróticas del período de Wan-Li, de 1573 a 1619. Sobre papel y seda, se tratan de figuras simplificadas y colores planos, y se emplea siempre el espejo cilíndrico como superficie especular, este tipo de representación ha perdurado hasta el siglo XX. El modo de ejecución de la anamorfosis es directo en el caso de las orientales, no habiendo desarrollado ningún método geométrico. El punto de coincidencia del estudio de esta perspectiva en oriente y occidente es incierto, sin embargo se intuye que esta práctica pudo ser importada por los padres jesuitas desde Oriente, ya que la primera anamorfosis catrótica occidental es posterior a las halladas en esta cultura oriental.

III. 4.

Breve historia de la “Perspectiva Curiosa”

El camino recorrido en la construcción de un método unívoco para la creación de imágenes anamórficas es vago y de difícil seguimiento, siendo el siglo XVII el de mayor profusión de este tipo de estudios perspectivos. Comienza esta andadura en una atmósfera en las que se confunden ciencia y religión, matemática, astrología y magia.

161
III

“By a contrivance now common, and indeed traceable to very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities, but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station

in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk.⁴⁸ ”

“Por un procedimiento hoy común, que puede en verdad rastrearse en periodos muy remotos de la antigüedad, cambiaban de aspecto. Para el que entraba en la habitación tenían la apariencia de simples monstruosidades; pero, al acercarse, esta apariencia desaparecía gradualmente y, paso a paso, a medida que el visitante cambiaba de posición en el recinto, se veía rodeado por una infinita serie de formas horribles pertenecientes a la superstición de los normandos o nacidas en los sueños culpables de los monjes.”

La perspectiva constituye para el creador de arte público no sólo una ciencia de la representación sino, en el caso de la anamorfosis, un poderoso instrumento configurador de espacios virtuales, inmateriales, tiene la capacidad de modificar la percepción del espacio en el que se inscribe.

⁴⁸ POE, E.A. (1975). “Ligeia”. *The Complete Poems and Tales of Edgar Allan Poe*. Vintage Books. Nueva York. pp.56 y ss.



Fig. 76. George Rousse.
Intervención anamórfica. Seúl, 2000.

La definición aportada por Baltrusaitis refleja las posibilidades de la perspectiva como herramienta de creación:

“Es la ciencia que fija las dimensiones y las posiciones exactas de las formas en el espacio; y es el arte de la ilusión que las recrea. Su historia no es solamente la del realismo estético. También es la historia de un sueño.”⁴⁹

⁴⁹ PAZ, O. (1991). *Apariencia desnudada. La obra de Marcel Duchamp.* Alianza. Madrid. p. 127.

En el siglo XX, personalidades como Jean Coteau y Baltrusaitis dinamizan la conjunción de arte y ciencia en la práctica de la perspectiva anamórfica, en pos de la recuperación de formas de expresión artísticas cargadas de fantasía y surrealismo.

“En la exposición “Fantastic Art, Dadá, Surrealism, organizada por Alfred Barr en 1936 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se expusieron los paneles anamórficos del siglo XVI de Lipchitz. En 1937 Tristán Tzara reproduce una plancha de Schön encabezando su ilustración de “Fantastique comme deformation du temps”. En 1939 H. Tannerbaum compró en Ámsterdam diez anamorfosis catrópticas del siglo XVIII. En 1965 se organiza una exposición con anamorfosis en la Biblioteca Nacional de París bajo en título “Vuelque ancêtres au Surrealismo”. En 1975-76 se organiza en Rijksmuseum de Amsterdam y en el Museo de Artes Decorativas de París una importante recopilación de material bajo el título “Anamorphoses” [...].⁵⁰”

⁵⁰ BALTRUSAÏTIS, J. (1984). *Anamorphoses*. Flammarion. París.



Fig. 77. Jean Cocteau con el “tubo revelador”, 1961.

La construcción geométrica que constituye la perspectiva anamórfica aplicada al espacio físico de estudio, al espacio público concreto de la plaza, se convierte, a través de la intervención artística, en un portal mágico de connotaciones esotéricas que representa el límite sutil entre la realidad y el sueño, entre la existencia física y la psíquica, entre el uno y el otro.

La Perspectiva anamórfica, reduce la experiencia visual a unos principios básicos que identifican al espectador como protagonista activo de su mirada: mediante la fijación de un determinado punto de vista, y sólo desde allí, se le permite al espectador-actor, construir

una imagen que únicamente cobra sentido a sus ojos y permanece oculta e incomprensible para el resto de las miradas. Lo que en otros momentos fue considerado como uno de los mayores inconvenientes de la representación geométrica del espacio pictórico, que era precisamente la inmovilidad del observador para reconstruir una representación exacta, ahora es utilizado en nuestro beneficio para motivar una respuesta activa del espectador, que comienza a ser protagonista-actor en la nueva mirada que realiza a su alrededor. Es también interesante hacer evidente, en paráfrasis con el conocido texto de Erwin Panofsky, el valor actual de *La perspectiva como forma simbólica*⁵¹, superada en su faceta técnica pero cargada de significación intelectual, como lenguaje autónomo de codificación visual y recurrente metáfora del “ojo que todo lo ve”.

La anamorfosis o perspectiva curiosa, que centra este bloque teórico, es considerada por sus características como la herramienta de trabajo ideal para actuar, desde el campo del dibujo artístico más científico, sobre el espacio físico que es objeto de estudio e interpretarlo generando un espectáculo de realidades imposibles que, ante el ciudadano (espectador y actor en la intervención artística), se alzan de la composición desfigurada transmutándose en figura reconocible, caracterizando y significando el lugar.

⁵¹ PANOFSKY, E. (1999). *La perspectiva come forma simbolica. E altri scritti*. Feltrinelli. 13ª edición. Milán.

III. 4. 1. Los esbozos de las imágenes depravadas

Del siglo XV, en el Quattrocento italiano, son los primeros dibujos anamórficos de Leonardo (1492), que revelan un estudio de la distorsión de la imagen proyectada en el plano oblicuo, sin embargo, no existen trazas que demuestren la aplicación de ningún método geométrico para su creación (fig.78). El origen exacto de esta disciplina, como método definido científicamente, es ambiguo.



Fig. 78. Leonardo da Vinci. *Esbozos en anamorfosis*.
Codice Atlántico, 1483-1518.

El instrumento perspectivo desarrollado por Durero en el siglo XVI denominado *Portillón* (1525) permitiría realizar anamorfosis directas sin aplicar un método geométrico, aunque su objetivo original para el cual fue diseñado era la representación de la perspectiva tridimensional en el plano (fig.79).

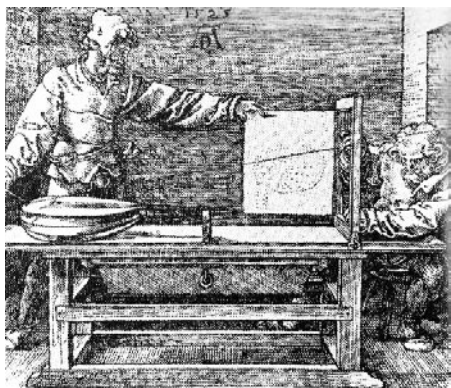


Fig. 79. Durero. *Portillón*, 1525.

Como discípulo de Durero, Erhard Schön realizó algunos grabados anamórficos ejemplificados en los retratos de *Carlos V*, *Fernando I*, *Pablo III* y *Francisco I* (fig.80).

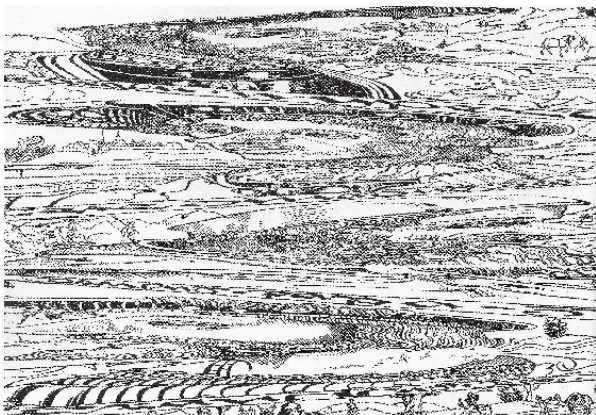


Fig. 80. Erhard Schön.
Retrato de Carlos V,
Fernando I, *Pablo III* y
Francisco I, 1535.

En otro lugar geográfico y bajo una concepción estética distinta, en el mismo siglo, aparece la primera aplicación rigurosa de carácter artístico de la anamorfosis óptica en la obra del artista alemán y maestro del renacimiento Holbein. El cuadro *Los Embajadores* (1533) realizado por Holbein aparece el mismo año en el que Schön realiza el retrato anamórfico de Carlos V (fig.81).

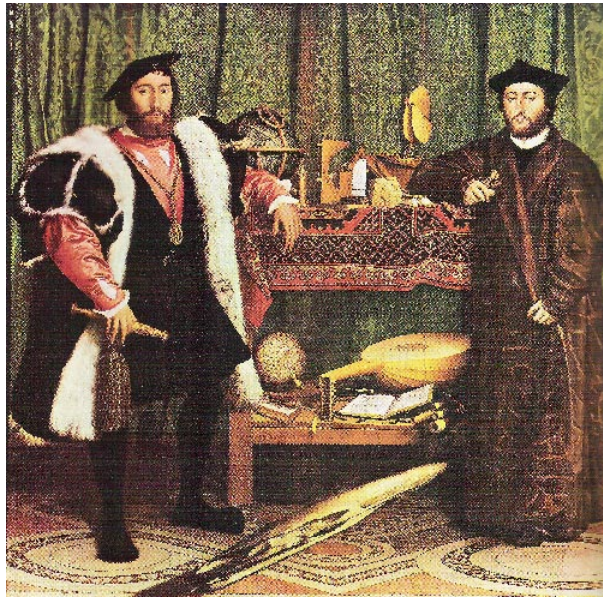


Fig. 81. Hans Holbein. *Los embajadores*, 1533.

Avanzando en nuestra retrospectiva, el artista H.R. de Nuremberg revela en una de sus planchas de grabado el esquema representativo de aplicación de un método geométrico para la creación de anamorfosis ópticas (1540).

En la obra *Las dos Reglas*, publicada en la segunda mitad del siglo XVI, aparece un instrumento comentado por Dante-Vignola, se trata de una cámara con un visor para observar la figura anamórfica que es alargada en una proporción de cuadruplicado, mediante una simple subdivisión en cuadrícula, sin tener en cuenta en ángulo formado por los rayos visuales que alejándose del ojo se amplían, uno de los principios fundamentales de la perspectiva lineal (fig.82).

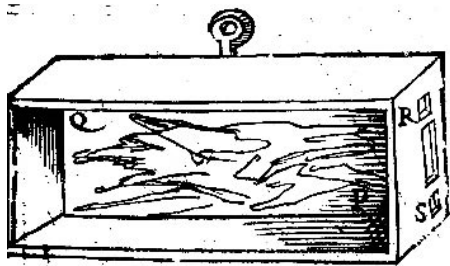


Fig. 82. Danti-Vignola. *Anamorfosis sin ángulo óptico*, 1540-1583.

III. 4. 2. Búsqueda del método de la aberración

La primera imagen anamórfica catrónica que aparece en occidente empleando como superficie especular un cilindro, es de principios del siglo XVII y pertenece a Simon Vouet, se representa un espejo anamórfico con un elefante y, desconociendo su existencia en oriente, se considera una invención reciente (fig.83).

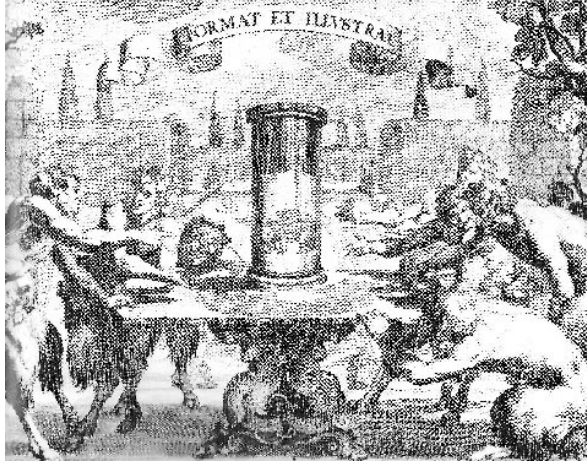


Fig. 83. Simone Vouet. *Espejo anamórfico con un elefante*. Grabado de Hans Tröschel, 1625.

En 1630, Vaulezard define por primera vez los métodos geométricos para realizar anamorfosis cilíndricas y cónicas. En un cilindro, análogo a aquel de Vouet, Vaulezard ilustra el método sustituyendo la imagen del elefante por el retrato de *Luis XIII* (fig.84).

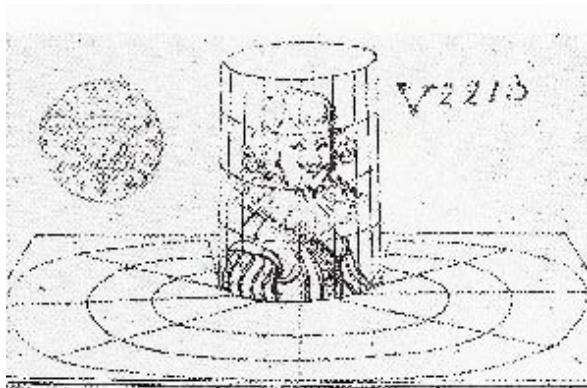


Fig. 84. Vaulezard. *Espejo anamórfico con Luis XIII*. 1630.

El convento de Mínimos en París, durante la segunda mitad del siglo XVII se convirtió en el principal laboratorio de desarrollo y experimentación de la perspectiva secreta.

En este siglo, a partir de los esquemas detallados realizados por Salomon Caus en sus grabados de retratos humanos y objetos diversos realizados hacia 1612, y basado en el método propuesto por Durero en el siglo anterior (fig.85),

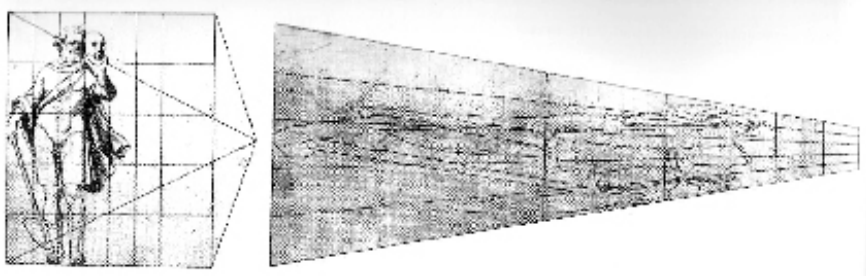


Fig. 85. Salomon Caus. *Anamorfosis de un actor que tiene en mano una máscara*, 1612.

Jean-François Nicéron plantea trazados de anamorfosis ópticas más complejos que implican volumen como se puede observar en la ilustración *Anamorfosis de una silla* (1638). Nicéron, basándose en el sistema establecido por Vaulezard, realizaría diversos retratos tanto de anamorfosis cilíndrica como cónica. La primera edición de su obra teórica *La Perspective Curieuse* data de 1638, muestra algunas mejoras con respecto al esquema de Vaulezard de la catróptica cilíndrica como se puede observar por la comparación de ambos esquemas de geometrización. En cuanto a la anamorfosis

cónica, la imagen se restituye fijando el punto de vista sobre el eje del vértice del cono especular (fig. 86,87,88).

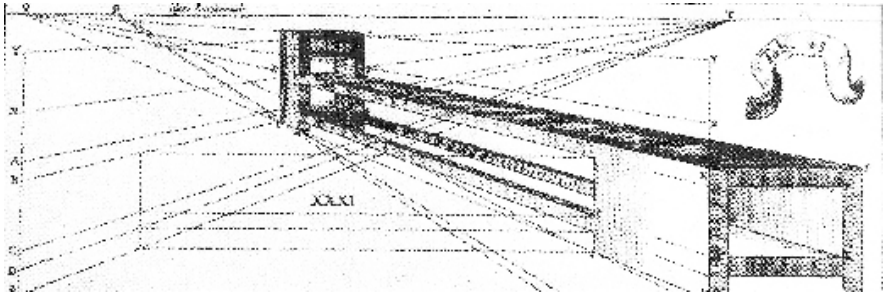


Fig. 86. Jean-François Nicéron. *Anamorfosis de una silla*, 1638.

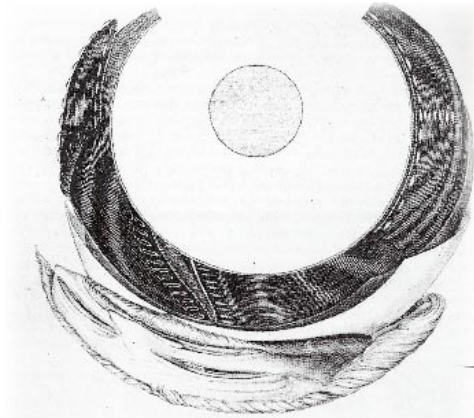


Fig. 87. Jean-François Nicéron. *Retrato anamórfico de Jacques d'Auzoles*, 1631.

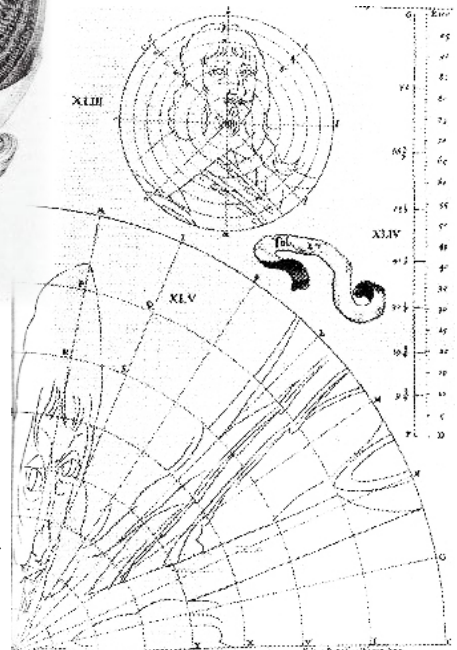


Fig. 88. Jean-François Nicéron. *Anamorfosis cónica de Luis XIII*, 1638.

A mediados de siglo, Mario Bettini crea *El jardín de los instrumentos de la pasión* (fig.89), paisaje en anamorfosis óptica de lectura más compleja que los ensayos realizados hasta el momento. La imagen catróptica *El ojo del Cardenal Colonna* (fig.90) propone la proyección luminosa como mecanismo de creación de la imagen anamórfica, la resolución resulta poco acertada considerando lo avanzado del método para la construcción de anamorfosis catrópticas cilíndricas en este momento. En el estudio de la anamorfosis cónica presentado por Bettini se plantea la restitución de la imagen lateralmente y no por el vértice como había propuesto Niceron en su método (fig.91).

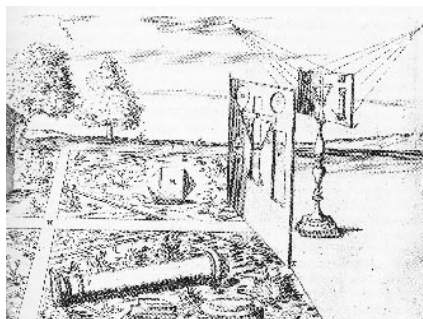


Fig. 89. Mario Bettini. *Paisaje anamórfico: El jardín de los Instrumentos de la Pasión*, 1642.

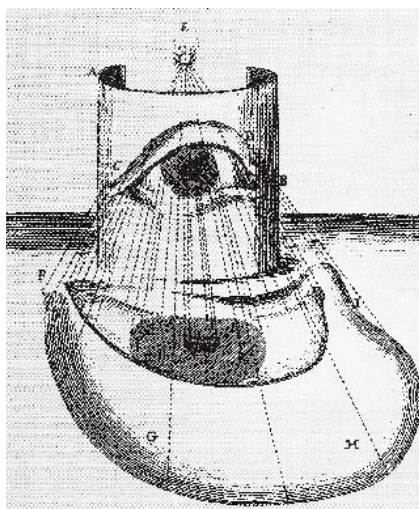
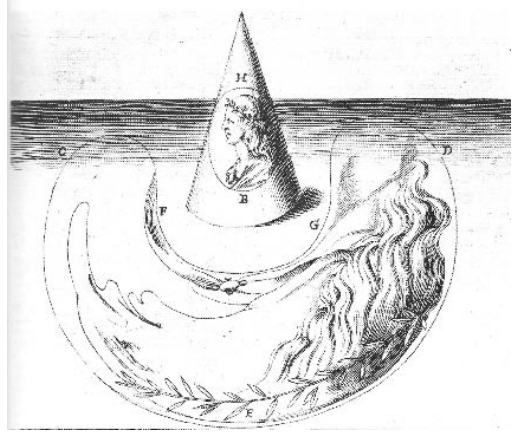


Fig. 90. Mario Bettini. *Ojo del Cardenal Colonna*. Anamorfosis por espejo cilíndrico, 1642.

Fig. 91. Mario Bettini.
Anamorfosis cónica, 1642.



La anamorfosis óptica no sólo se experimentó en el dibujo y la pintura de caballete, también ocupó claustros como el de la *Trinidad del Monte* en Roma, en el que Emmanuel Maignan crea un novedoso fresco anamórfico de *San Francisco de Paula* (fig.92) adoptando como punto de vista ideal el del observador que visita el lugar. Maignan publica en Roma, a mediados del siglo XVII, la obra *Perspectiva horaria*, dos años más tarde el *Thaumaturgus Opticus* de Nicéron vería la luz en 1652, en edición póstuma, describiendo el procedimiento técnico más práctico de la perspectiva curiosa o anamorfosis.

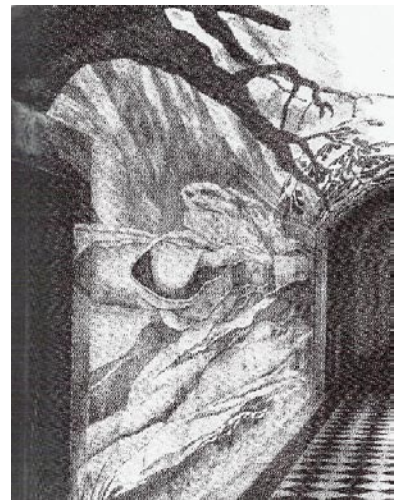


Fig. 92. Emmanuel Maignan.
San Francisco de Paula.
Fresco anamórfico. Roma, 1642.

Athanasio Kircher, desarrolla paralelamente un nuevo instrumento perspectivo llamado *Mesóptico* (fig.93) inspirado en el portillón de Durero y la ventana de Alberti. El tratado *Ars magna*, publicado en 1646 por Atanasio Kircher, recoge el método desarrollado por Nicerón para la construcción de anamorfosis cilíndricas, esta vez se empleará el águila bicéfala como ejemplificación del trazado geométrico (fig.94). Los juegos anamórficos propuestos por Kircher, basados en superficies especulares, reviven reflejos fantasmagóricos ligados a la tradición mágica.

176
III

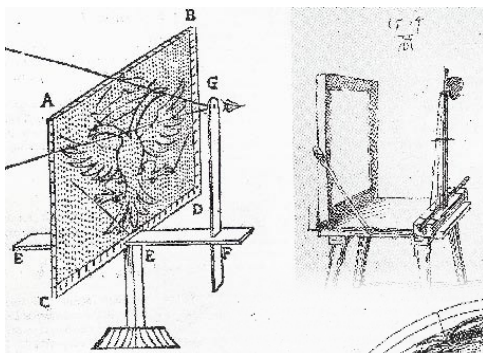
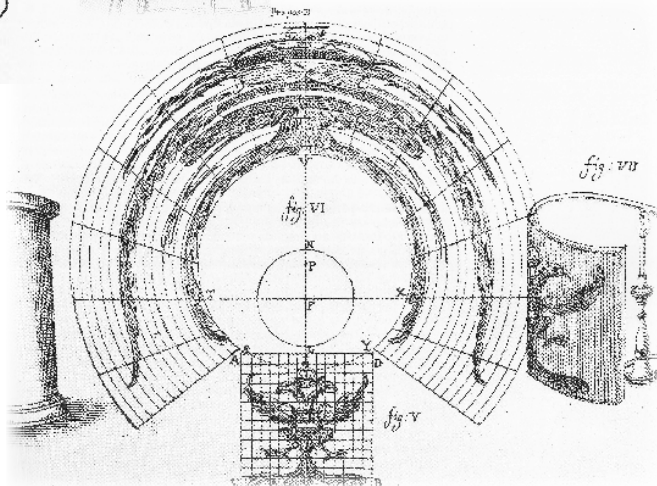


Fig. 93. Athanasio Kircher.
Mesóptico, 1646.

Fig.94. Athanasio Kircher.
Anamorfosis cilíndrica, 1646.



El padre jesuita Du Breuil demuestra en sus estudios un gran interés por las distintas tipologías de anamorfosis que quedará reflejado en su obra *La perspective pratique* de 1649. Entre los numerosos trabajos realizados, aparece en retrato en anamorfosis óptica de *Luis XIII*, así como un grabado del mismo autor en el que se muestran gabinetes de anamorfosis ópticas y catrópticas, de tipo cilíndrico, cónico y piramidal, de mediados del XVII (fig.95). En su tratado, du Breuil retoma la geometrización de la anamorfosis cilíndrica de Nicerón e incluye ciertas rectificaciones. Hasta el momento no habíamos presentado ningún ejemplo de anamorfosis catróptica piramidal debido a que no tuvo mucho interés en el siglo XVII, tan sólo algunos apasionados perspectivistas, como el padre jesuita, desarrollaron su estudio.

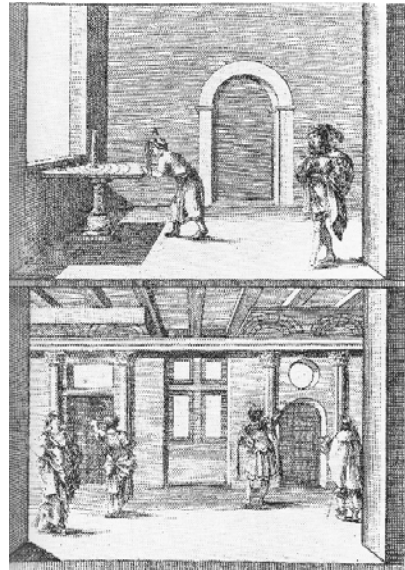


Fig. 95. Padre Du Breuil. *Gabinete de anamorfosis catróptica*, 1649.

Apenas comienza la segunda mitad del siglo, Abraham Bosse publica *Traité des pratiques géométrales et perspectives* en dos volúmenes publicados respectivamente en 1648 y el otro en 1653, realizando una amplia aportación teórica y práctica que recoge el método para la representación de anamorfosis sobre bóvedas, cúpulas, superficies irregulares y planos discontinuos (fig.96). El método está basado en la proyección de la sombra sobre el plano (curvo, discontinuo, oblicuo) arrojada por la cuadrícula original al aplicarle un foco de luz tal como se muestra en los grabados recuperados correspondientes al citado tratado.

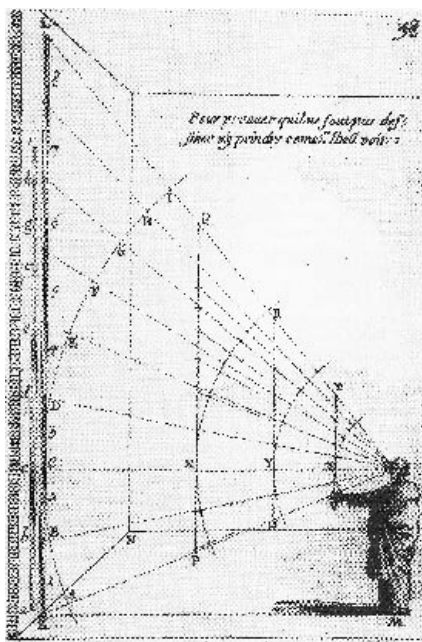


Fig. 96. Abraham Bosse.
*Para probar que no es necesario
dibujar ni pintar como ve el ojo*, 1665.

La obra más destacada de este siglo, realizada en la segunda mitad del siglo XVII, compendio de los hallazgos de la perspectiva curiosa, es el conjunto de frescos realizado por el jesuita Andrea del

Pozzo para el corredor de los apartamentos de *San Ignacio* de Roma y la cúpula de la *Iglesia de Jesús* de dicho monasterio. Es una intensa obra con gran profusión de anamorfosis que fue escrupulosamente diseñada por su autor, como podemos observar en los numerosos dibujos previos. Andrea del Pozzo indica en el diseño del pavimento el punto de vista ideal en el que ha de situarse el visitante para contemplar la ilusión y la reconstrucción de las anamorfosis allí representadas (fig.97).



Fig. 97. Andrea del Pozzo. (Detalles). *San Ignacio de Loyola*. Roma,

Continuaron apareciendo trabajos de perspectivas de distinta índole como el esquema anamórfico (fig.98) de Gaspar Schott, contemporáneo de Kircher, el gabinete óptico de *Venus y el Amor* creado por Samuel van Hoogstratem, otros gabinetes anónimos como el perteneciente a la escuela de Delft de 1670 (fig.99). En estos gabinetes ópticos la escena se extiende en planos discontinuos creando la ilusión de pertenecer a un plano continuo.

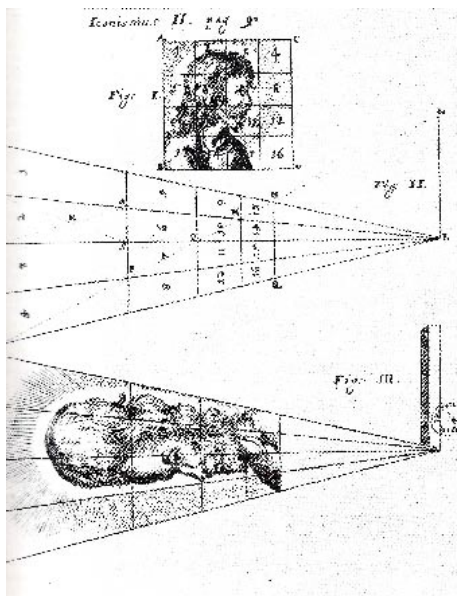


Fig. 98. Gaspar Schott.
Esquema anamórfico, 1657.

Finaliza la gran carrera de este siglo en el campo de la perspectiva anamórfica con la aportación del célebre matemático Charles Ozanam *Traité de Perspective* (1693), y las numerosas obras de la escuela inglesa y holandesa (fig.100).

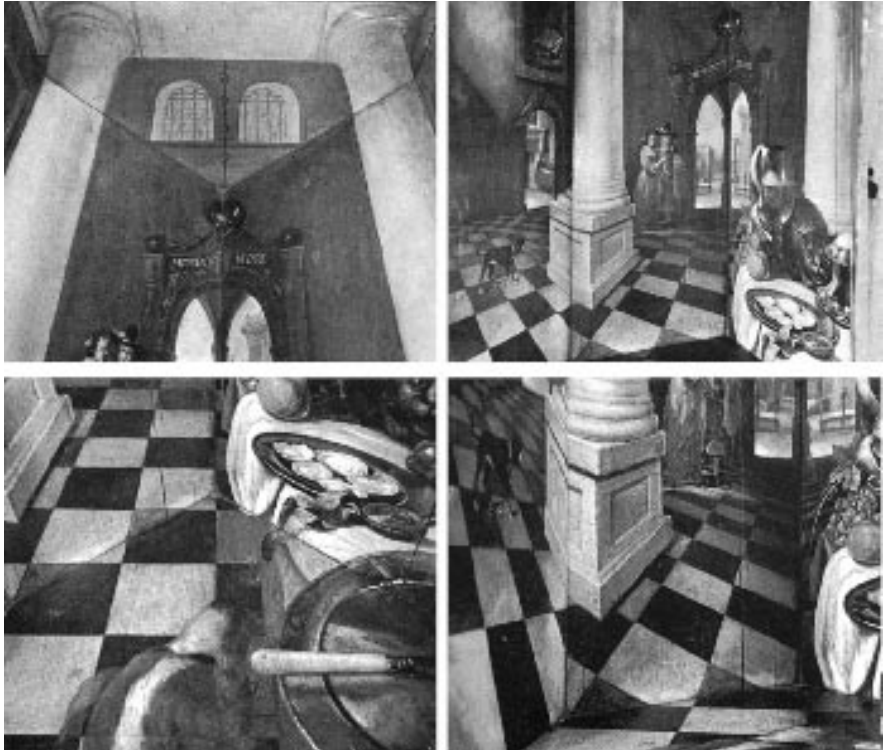


Fig. 99. (Detalle). *Gabinete óptico*.
Atribuido a Samuel van Hoogstratem.

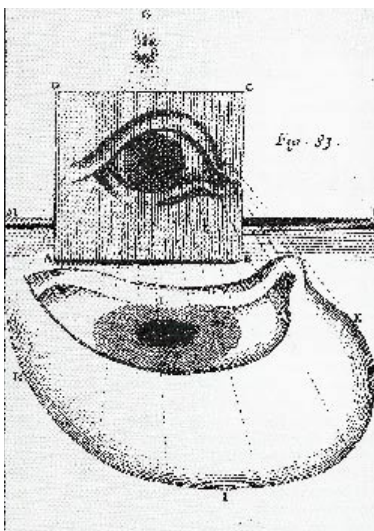


Fig. 100. Charles Ozanam. *Proyección anamórfica de un ojo*, 1694.

III. 4. 3. Crisis de la perspectiva anamórfica

Los perspectivistas del siglo XVIII, bajo la convicción de haber indagado escrupulosamente el fenómeno de la perspectiva curiosa, declinan sus esfuerzos en este campo y el ejercicio de la anamorfosis queda reducido a un mero divertimento óptico.

El perspectivista Henry Kettle es el más destacado, extendiendo sus investigaciones a todos las tipologías de la anamorfosis y procurando obras en cada modalidad (ópticas y catrópticas cilíndricas, cónicas y piramidales), de las que traemos muestra a estas páginas (fig.101).



Fig. 101. H. Kettle. *Anamorfosis cilíndrica de escena de caza al jabalí*. Holanda, 1770.

A pesar de no producirse ninguna aportación novedosa los métodos geométricos hasta entonces desarrollados, sí que se realizan numerosas obras, principalmente anamorfosis cilíndricas y cónicas, en las que la temática se diversifica: erotismo, religión, mitología y toda una suerte de imágenes.

III. 4. 4. La perspectiva curiosa en el siglo XIX

Inaugurado el siglo XIX acontece un resurgir de la perspectiva anamórfica gracias a la aparición del *Traité de Perspective* (1804) de J.-B. Lavit, quien dedica un capítulo íntegro a las deformaciones sobre distintos planos (fig.102).

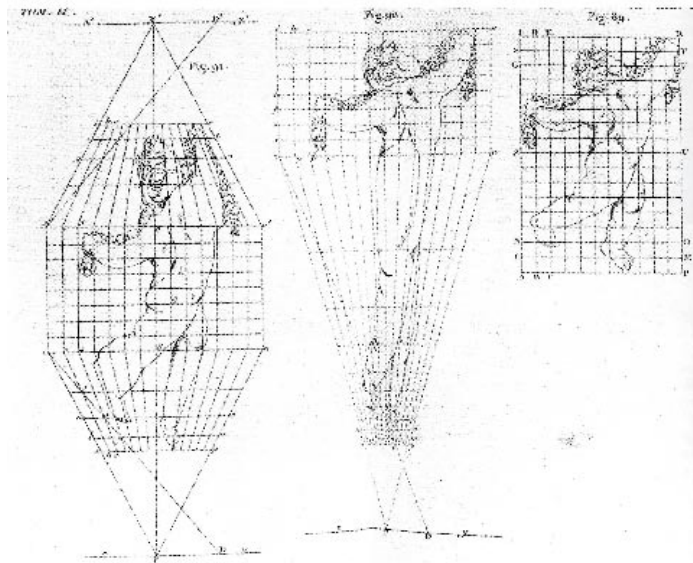


Fig. 102. J.-B. Lavit. *Anamorfosis articulada sobre planos distintos*, 1804.

La imprenta Nacional edita, entre 1804 y 1814, paralelamente a este acontecimiento, estampas populares con imágenes basadas en la anamorfosis óptica de temática esotérica, brujería y demonios.

Aparecen también una serie de ilustraciones, vendidas por la librería Dubois entre 1810 y 1820, firmadas por Cl. Portier.

El caricaturista francés J.J. Grandville realizaría una serie de representaciones anamórficas de enanos y gigantes bajo el título de *Autre Monde* (fig.103).

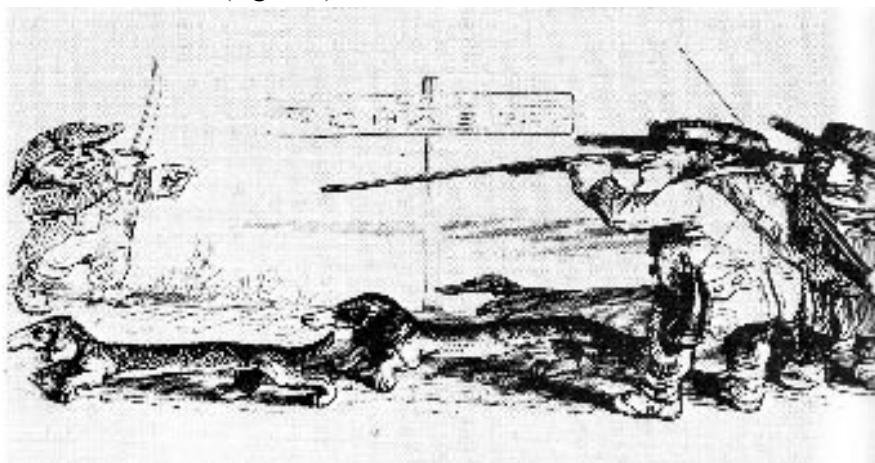


Fig. 103. B.J.-J. Grandville. *Un Autre Monde*, 1843.

De mediados de siglo es la serie didáctica sobre anamorfosis óptica de Cornelis Trevel representando las deformaciones de una cabeza infantil compuesta en base a figuras geométricas básicas.

En este siglo continuaría también la producción de escenas en anamorfosis cilíndrica que se adaptan a los temas y al estilo vigente. Las aquí mostradas pertenecen a la colección Elffers de Ámsterdam y son autor anónimo (fig.104).



Fig. 104. Anónimo. *Anamorfosis cilíndrica de Amor y Psique*.
Pertenece a la colección J. Elffers.

Con el desarrollo de la fotografía a finales del XIX se realizan distintos experimentos de deformación anamórfica como es el autorretrato de Louis Ducos du Hauron, autor de *Le transformisme en photographie par le pouvoir de deux fentes* (fig.105).

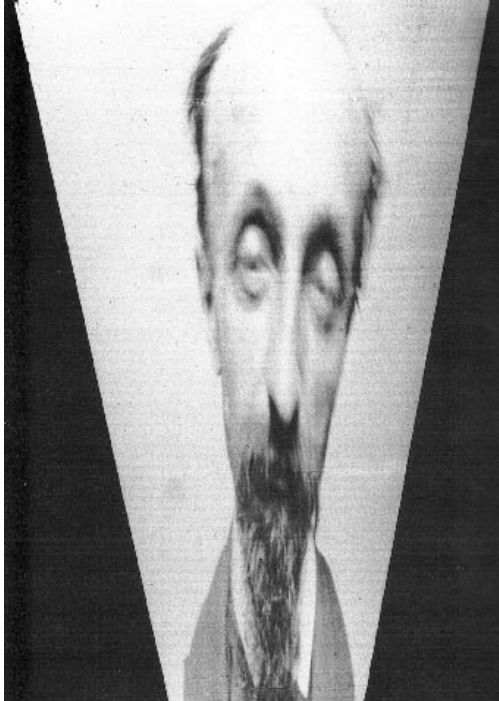


Fig. 105. Louis Ducos du Hauron.
Autorretrato, 1889.

III. 4. 5. Fingir el espacio tridimensional. Aplicación plástica contemporánea de la anamorfosis

Como un gran contenedor, este siglo recoge infinidad de encuentros y desencuentros en el campo artístico, la escena se abre a todo tipo de expresiones y el ejercicio de la anamorfosis artística es apreciado en toda su valía. El arte de la perspectiva curiosa se lanza a la conquista de la gran escala.

La capacidad de sorpresa para el espectador que implica la anamorfosis óptica queda patente en su utilización como reclamo publicitario con motivo de la exposición en el centro Georges Pompidou. *L'orille oubliée* (fig.106) que ilustraba el pase de entrada de esta exposición se basaba en la anamorfosis realizada en 1625 por Accolti.



Fig. 106. Anamorfosis Publicitaria. *L'Oreille Oubliée*.
Muestra del Centro Pompidou, 1982.

El movimiento surrealista recoge el legado de los estudios anamórficos potenciándolos como medio representación de las imágenes del subconsciente y ensoñadas. En España, Salvador Dalí, su máximo representante, es el creador de un doble juego hasta entonces no construido. La imagen que se presenta es ambivalente. La lectura de la imagen anamórfica, así como la restituida en la superficie especular, son diferentes y válidas, ambas imágenes tienen significado. Empleando este juego realiza la litografía en color *Cabeza de payaso* (fig.107).

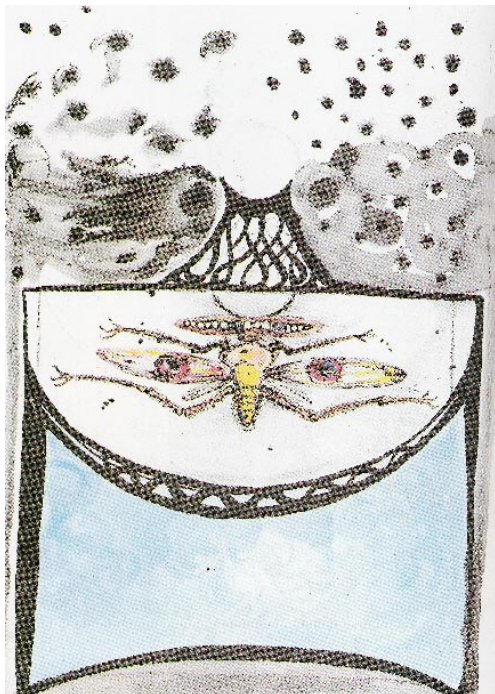


Fig. 107. Salvador Dalí.
Anamorfosis cilíndrica.
Cabeza de payaso. Litografía.

Las composiciones basadas en la perspectiva secreta abandonan el pequeño formato y ocupan ahora grandes paneles (fig.108), como las de Michael Parré quien desarrollará una interesante labor de investigación en tratados de geometría. En lo que confiere a la anamorfosis catrónica, el uso del medio informático y la fotografía van a agilizar el proceso del trazado y la creación. Michael Parré junto a Manfred desarrollan un programa informático, en colaboración con la Universidad estadounidense de Santa Bárbara, capaz de crear anamorfosis a partir de un modelo vectorizado insertado en una cuadrícula. De este experimento es

muestra la anamorfosis cilíndrica aquí mostrada y realizada en 1970 (fig. 109). M. Parré también despliega su actividad artística en el campo de la anamorfosis cónica, de su ejercicio surge *El hombre de Leonardo* (fig.110) empleado como decoración mural y cuyo cono especular tiene un diámetro de 1 metro. Este artista también indagará en la creación de instrumentos perspectivos siendo el artífice de un pantógrafo para anamorfosis cónica basado en el que en la primera mitad de siglo crease Scheiner.

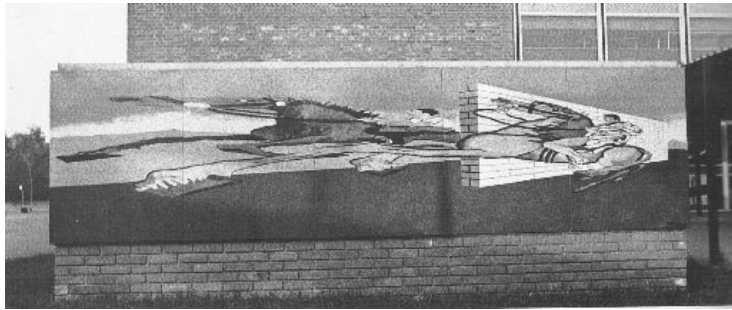


Fig. 108. Michael Parré. *El caballero*, 1975.

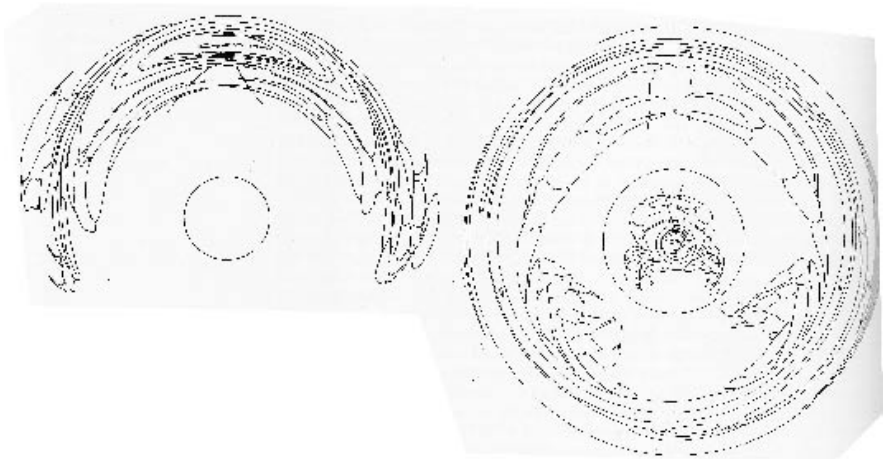


Fig. 109. Michael Parré y Manfred Mohr.
Anamorfosis cilíndrica y anamorfosis cónica de un cangrejo mediante ordenador.



Fig. 110. Michael Parré.
El hombre de Leonardo, 1980.

En 1970 se presenta el proyecto *Torre de Melbourne* por J. Démeraux. La construcción está basada en dos cilindros especulares que reflejarían los jardines diseñados a modo de retratos anamórficos (fig.111).

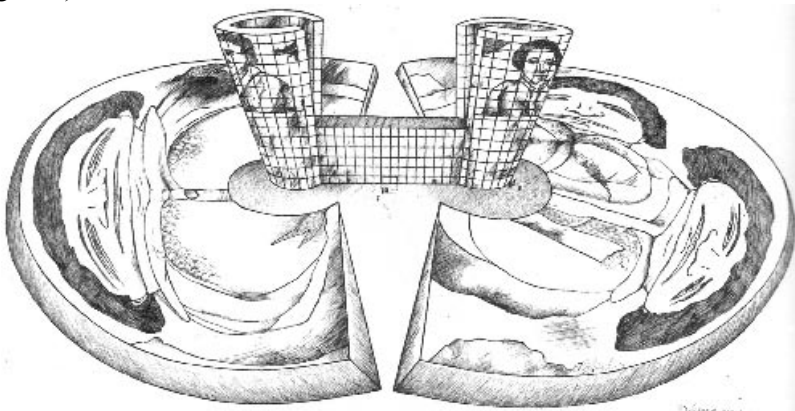


Fig. 111. J. Démeraux. Arquitectura catrótica. *Proyecto la Torre de Melbourne*, 1970.

Hasta el siglo XX la ambición artística no persigue la conquista de la tercera dimensión a través de la anamorfosis. La intencionalidad artística de hacer actor al espectador e integrarlo en la obra, de impulsarlo a recorrer la creación e implicarlo física y psicológicamente, encuentra en la anamorfosis tridimensional un poderoso aliado por su capacidad de construir múltiples y simultáneas realidades en su experimentación. Una de las primeras obras realizadas con este interés se titula *The Room*, es de 1975 y pertenece a Jan Beutner, encontrando en la silla de Nicerón una posible inspiración (fig.112).

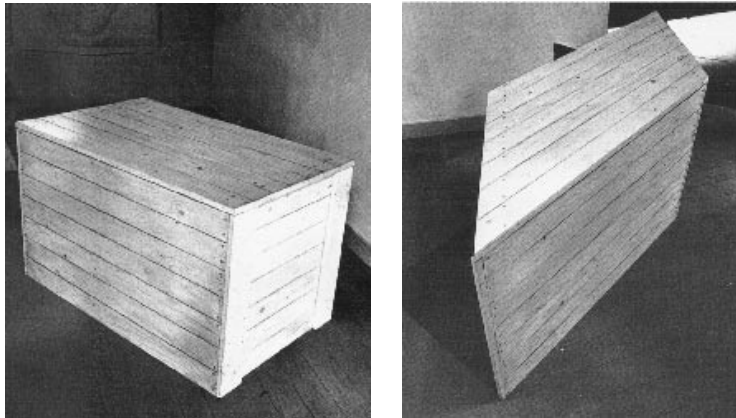


Fig. 112. Jan Beutner. Anamorfosis tridimensional. *Cajón de madera*,1975.

En colaboración con la Universidad de Maryland, David Stork realiza en 1980 una complicada experiencia para obtener una anamorfosis cónica mediante técnica fotográfica con resultados óptimos para su realizador (fig.113).

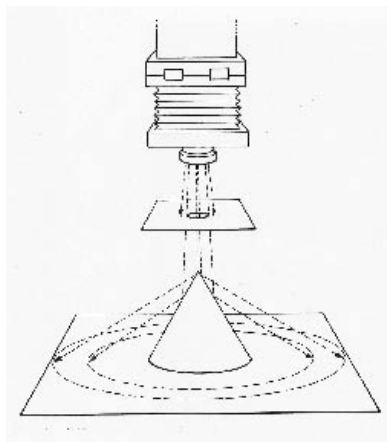


Fig. 113. David Stork. Procedimiento fotográfico para la realización de anamorfosis cónica, 1980.

En 1983 Hervé Mathieu-Bachelot propone para la estación de Saint Germain de Prês de París una anamorfosis cilíndrica. En proyecto se compone de una plancha de cobre grabada al aguafuerte con la imagen anamórfica de la iglesia de *Saint Germain* que se refleja en un cilindro espejador de 1.80 metros de altura (fig.114).

Nöel Blotti en 1984 hace por primera vez uso publicitario de una anamorfosis cilíndrica, se trata de la imagen de la campaña de Peugeot.

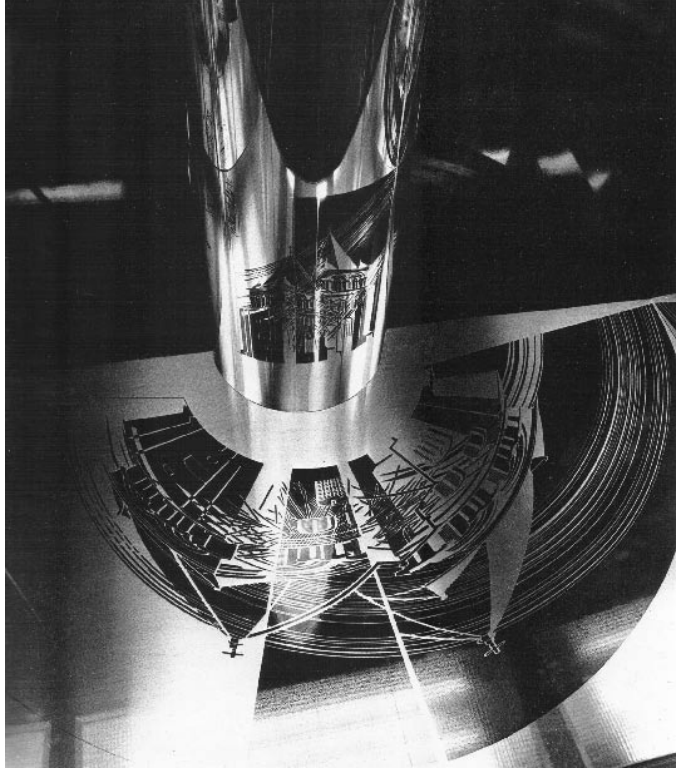


Fig. 114. Hervé Mathieu-Bachelot. Anamorfosis cilíndrica para la parada de metro de Saint-Germain-des-Prés. París, 1983.

En el último cuarto de siglo se desarrolla parte de la obra de Hans Hamngren, que tiene la anamorfosis piramidal y cilíndrica como eje de sus investigaciones artísticas (fig.115).

Laurent Mond, como perspectivista docente, investigó en este siglo el tema de la anamorfosis tridimensional en el taller y recreó junto a sus alumnos numerosas experiencias materializadas

en prototipos, como el *Retrato de Pierre de Wissant* de Rodin (1983) desestructurado por Dominique Tordjman (fig.116).



Fig. 115. Hans Hamngren. *Anamorfosis piramidal*, 1981.

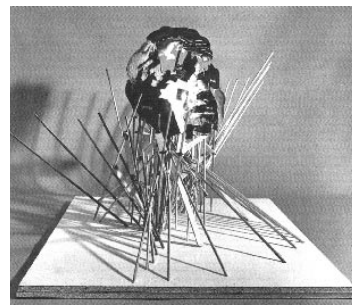
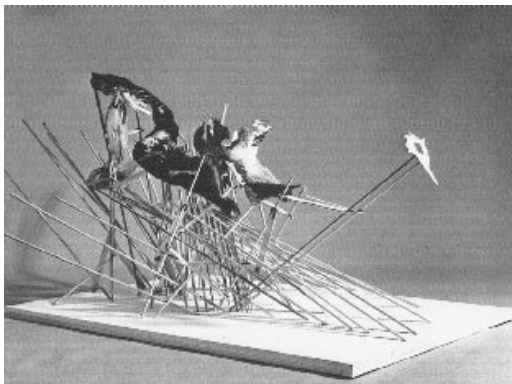


Fig. 116. Dominique Tordjman. *Anamorfosis tridimensional*.
Retrato de Pierre de Wissant, 1983.

La práctica de la anamorfosis no es un artificio ajeno a la creación artística y prueba de ello son las numerosas obras realizadas en el siglo XX. La anamorfosis se eleva como juego estético que aúna ciencia y arte en composiciones siempre atractivas para un espectador curioso que se convierte en parte activa de la creación.

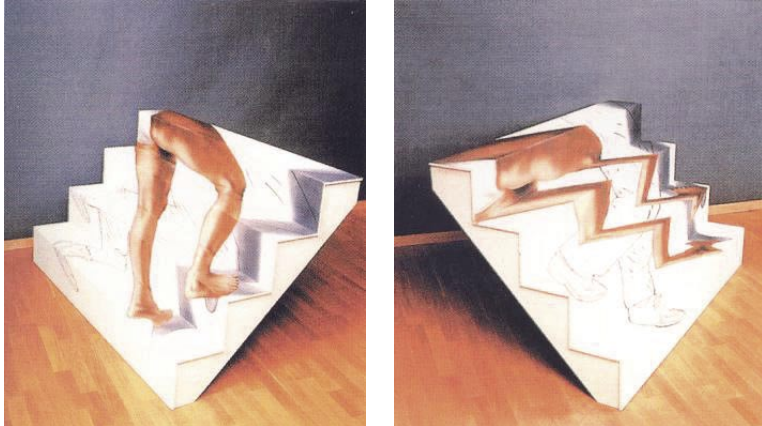


Fig. 117. István Orosz. *Escalón*, 1992.



Fig. 118. István Orosz.
Desnudo de cuerpo acostado, 1989.



Fig. 119. George Rousse.



Fig. 120. George Rousse.

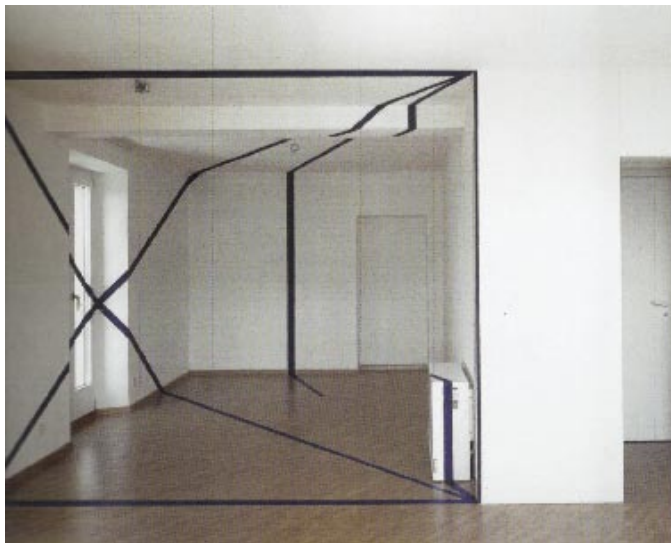


Fig. 121. Felice Varini. *Trapezio con dos diagonales*. Lugano, 1996.

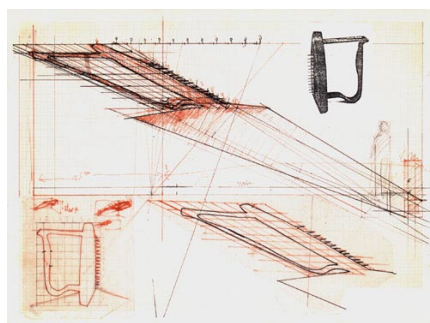


Fig. 122 y 123 Regina Silveira.
Siluetas, 1998.

III. 5.

Construcción de espacios Inexistentes · La Ciencia del Arte

“Quienes se enamoran de la práctica sin la ciencia, son como los marineros que embarcan en la nave sin timón o brújula, que no tienen la certeza de a dónde se dirigen. La práctica debe edificarse siempre sobre una buena teoría, de la cual es puerta y guía la perspectiva, sin la cual nada se hace bien...⁵²”

199
III

El completo dominio de las leyes de la perspectiva y su ejercicio hasta el más extraño artificio derivó, como hemos recordado de modo pormenorizado, en el desarrollo de la anamorfosis.

⁵² LEONARDO DA VINCI. En NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2000). *Mirando a través: la Perspectiva en las Artes*. Serbal. Barcelona. pp. 81 y ss.

La deformación que supone la anamorfosis persigue ocultar la información y confundirla, es una configuración críptica en este sentido. La principal diferencia con la perspectiva artificial, cuya finalidad es representar una imagen acorde con la realidad visual, radica en el punto de vista. La anamorfosis sólo puede ser restituida desde un punto de vista ideal.

Este capítulo está dedicado íntegramente al desarrollo geométrico de los tipos básicos de anamorfosis, tanto ópticas como catrópticas, a modo de guía visual del trazado lineal. Consecuentes con la dificultad para encontrar literatura científica especializada en este tipo de construcciones perspectivas, creemos conveniente dedicar una parte importante de nuestra investigación y su redacción al conocimiento y la descripción del método perspectivo anamórfico que nos permitirá proyectar y crear Arte Público en el espacio urbano contribuyendo a la humanización de los lugares de nuestra cotidianidad.

“...aunque se trate de algo ingenioso y bello (la perspectiva), quien la practica excesivamente pierde el tiempo, cansa a su naturaleza, llena su inteligencia de dificultades” [...] “además de que frecuentemente el autor se convierte en un hombre solitario, extraño, melancólico y pobre.”⁵³

⁵³ VASARI. Citado por José María Gentil Baldrich en SOLER SANZ, F. (1999). *Perspectiva Cónica*. Valencia. p. 17.

III. 5. 1. Anamorfosis óptica • construcción

La anamorfosis de tipo óptico sigue un patrón de geometrización coincidente en algunos aspectos con la perspectiva cónica. Su trazado se realiza mediante cuadratura, se emplea una cuadrícula reticulada en la que se inscribe la imagen a deformar mediante el sistema perspectivo. En este breve estudio de los métodos que fueron desarrollados por los perspectivistas del siglo XVII, sólo se observan los casos más básicos como medio de aproximación y asimilación de la dinámica general en los distintos procesos, por supuesto, se puede dar una combinación de distintos planos en el desarrollo de una anamorfosis óptica pero su deducción no supondrá ningún problema tras haber interiorizado el método resolutivo de los tipos más elementales.



Fig. 124 y 125 Georges Rousse. *Espace de Rencontre avec l'Ouvre d'Art*. 2005.

Comienza este estudio gráfico con la demostración del trazado geométrico de una cuadrícula anamórfica, en la que se podría inscribir cualquier representación, en un plano vertical oblicuo al punto de vista (fig. 126).

1. Determinamos la cuadratura del modelo.
2. Presentamos planta y perfil del plano en el que se va a realizar la intervención y situamos el punto de vista del observador en ambas dimensiones.
3. Determinamos en planta, en posición paralela al punto de vista, la ubicación de la cuadrícula.
4. Trazaremos en planta los rayos por cada punto de referencia de nuestra retícula, esto determinará las líneas verticales del alzado.
5. Determinaremos en alzado la altura del prototipo teniendo en cuenta que los rayos que corresponden a las líneas horizontales de la cuadrícula anamórfica convergen en el punto de vista.

6. Construida la retícula sólo resta trasladar por coordenadas el dibujo inscrito en la cuadrícula, teniendo éste mayor definición cuanto mayor sea la división de la retícula del prototipo.

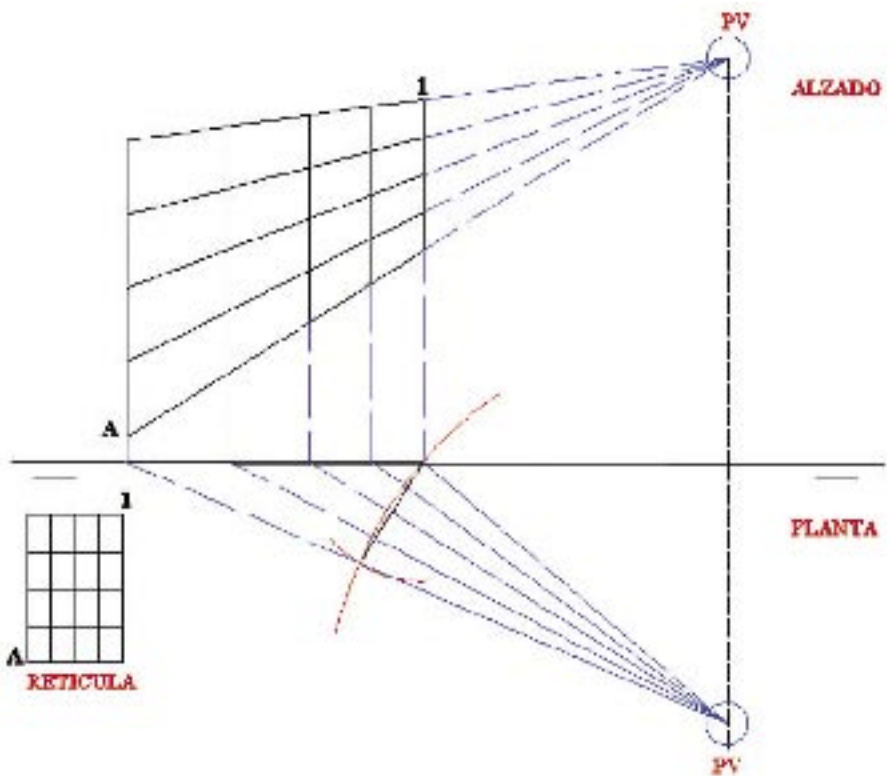


Fig. 126. Desarrollo geométrico de cuadrícula anamórfica de tipo óptico en plano vertical oblicuo al punto de vista del observador.



Fig. 127. Anamorfosis óptica de desarrollo en el plano horizontal. Julian Beever.

En el supuesto de proyectar una anamorfosis en un plano horizontal que queda por debajo del punto de vista, un pavimento por ejemplo, el procedimiento a seguir se rige por las mismas pautas que el anteriormente descrito (fig. 127).

1. Las líneas verticales de la cuadrícula fugarán al punto de vista del observador, mientras que las horizontales permanecerán inalteradas variando tan sólo la distancia entre ellas.
2. Para el trazado de las horizontales podemos proceder como hicimos anteriormente, teniendo en cuenta la longitud del suelo situaremos el prototipo en paralelo al punto de vista trazando los rayos pertinentes por cada punto de referencia. También podemos optar por emplear el procedimiento habitual en la perspectiva cónica para dividir una superficie

en cuadrícula. Con la progresiva subdivisión mediante este método de la retícula formada, podremos obtener una mayor definición de la imagen deseada.

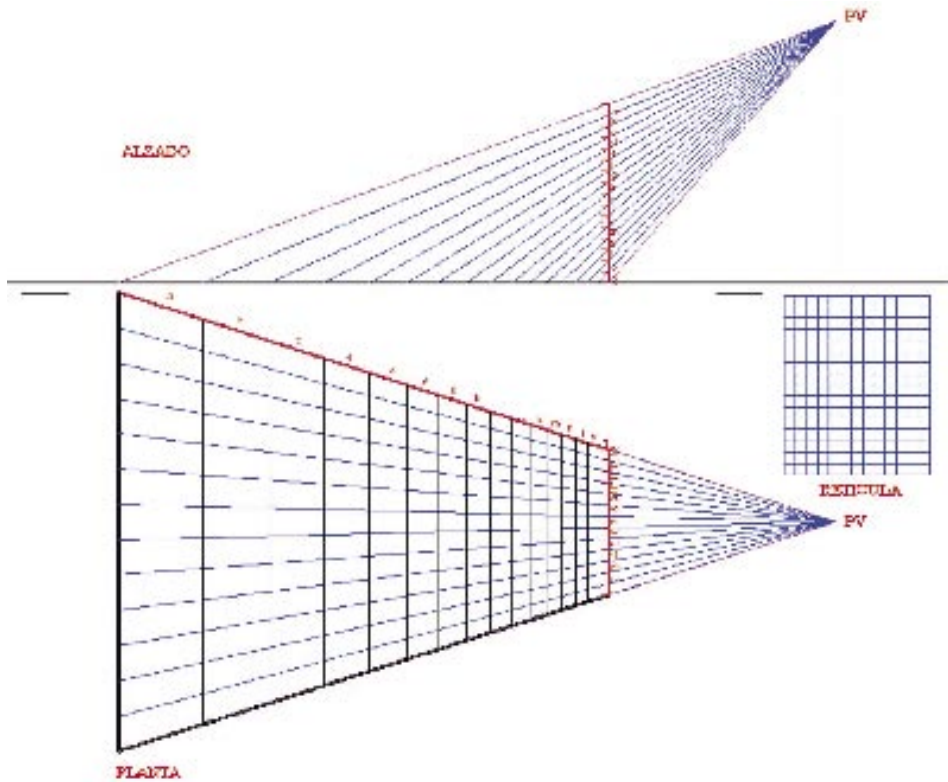


Fig. 127. Desarrollo geométrico de cuadrícula anamórfica de tipo óptico en plano horizontal respecto al punto de vista del observador.

Al desarrollar una anamorfosis en un plano horizontal por debajo del punto de vista, el plano del cuadro está por debajo del plano horizontal de visión del observador. Dependiendo del tipo de composición que se pretende y de la posición del observador con respecto a la imagen anamórfica existen diferencias en la aplicación del método geométrico para deformar la cuadrícula que inscribirá la composición. Los distintos escenarios que podemos observar se derivan de la combinación de las siguientes variantes: La anamorfosis se desarrolla delante del ángulo de visión del espectador, entorno al observador situándose el punto de vista en el centro de la composición o es un punto desplazado y en estos tres casos la anamorfosis puede crear la ilusión de ser una imagen que emerge o se adentra en el plano horizontal del suelo.

En todos los casos contemplados en este apartado debemos tener un prototipo inscrito en cuadrícula y presentar tanto el prototipo como el punto de vista en planta y alzado para proceder posteriormente con el trazado geométrico que se observa en los gráficos para cada supuesto.

III. 5. 2. Anamorfosis catróptica•construcción

En el procedimiento geométrico empleado en la creación de anamorfosis catrópticas se debe tener presente que estamos trabajando con superficies especulares y que la ley principal que determina el método es que *el ángulo de refracción es igual al ángulo de reflexión*. Bajo esta premisa podemos comenzar a elaborar los trazados de los distintos tipos de catrópticas: cilíndricas, cónicas y piramidales. Existen combinaciones de los tipos anteriores que generan superficies especulares y trazados más complejos pero su inclusión haría de este capítulo, breve apunte sobre geometrización de las anamorfosis más simples, un discurso excesivamente denso.

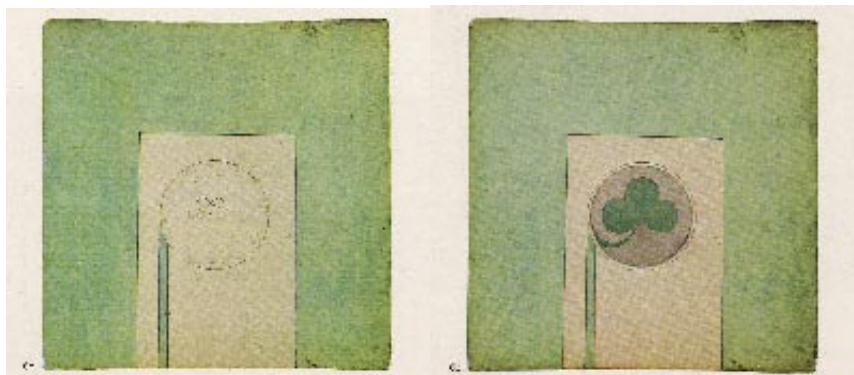


Fig. 128. Anamorfosis cónica de tipo catróptico con cono especular. Anónimo. Colección Elffers. Amsterdam, siglo XVIII.

Partiendo de un prototipo reticulado, deberemos trabajar en planta y alzado simultáneamente, para la realización de una retícula anamórfica de tipo catróptico que emplee como superficie especular el cilindro (fig. 129).

1. Comenzaremos situando la planta y alzado del cilindro especular y a continuación el punto de vista, sabiendo que a mayor altura del punto de vista menor será la superficie pictórica.

2. Dividiremos el alzado del cilindro especular tantas partes como desarrolle en vertical nuestro prototipo. Partiendo del punto de vista se trazarán líneas que pasen por las divisiones del cilindro y que morirán en la base de lo que será la superficie pictórica, determinando en planta de este modo las líneas horizontales de nuestra retícula deformada circularmente.

3. Trabajaremos en planta trazando desde el punto de vista el campo de visión especular del cilindro. Dividiremos el diámetro del cilindro en tantas partes como columnas tenga nuestro prototipo, y desde el punto de vista trazaremos líneas indefinidas hasta las subdivisiones que corten el arco de circunferencia de la planta del cilindro.

4. Dividimos la planta de la superficie pictórica en tantas partes como columnas tenga el prototipo uniendo los puntos de referencia resultantes con los obtenidos en el ejercicio anterior sobre la circunferencia en planta del cilindro.

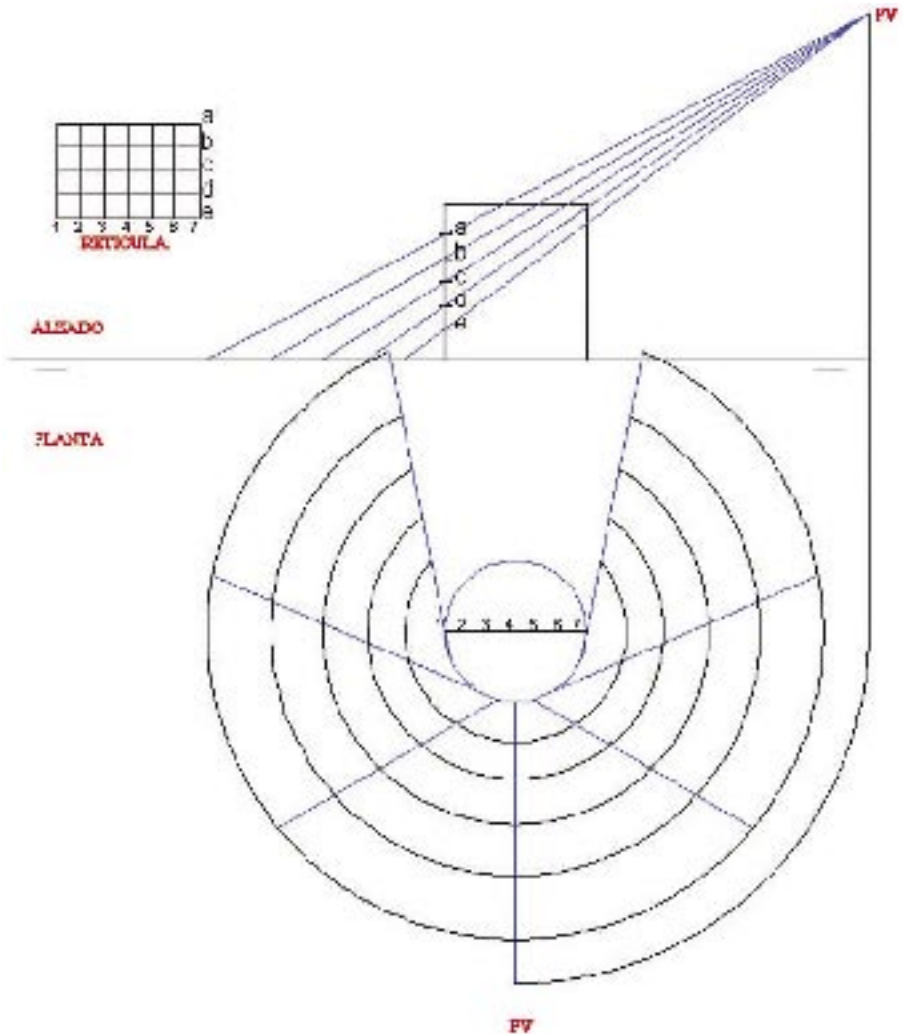


Fig. 129. Desarrollo geométrico de retícula anamórfica de tipo catróptico cilíndrico.

La anamorfosis catrónica cónica presenta en su geometrización menos complicación que la cilíndrica. Tomando un modelo inscrito en una retícula iniciamos el trazado situando los elementos en planta y alzado, debemos insistir en que cuanto mayor sea el número de celdas más sencillo será el trasladar la imagen a la retícula anamórfica y mayor será la definición de dicha imagen restituida (fig. 130).

1. Situados el cono especular y el punto de vista en planta y alzado, dividimos el eje de revolución de la figura en tantas partes como filas tenga nuestro prototipo, divisiones horizontales, y trasladamos los puntos de referencia al perfil del cono.

2. Desde el punto de vista en alzado trazamos líneas que pasen por los puntos de referencia sobre el perfil del cono y los prolongamos hasta la base.

3. Trasladamos los puntos obtenidos a la planta definiendo así los círculos concéntricos que constituyen las líneas horizontales de nuestra retícula y determinan la superficie pictórica. Terminamos dividiendo los círculos concéntricos en tantas partes como columnas tenga nuestra retícula, tal y como mostramos en el gráfico.

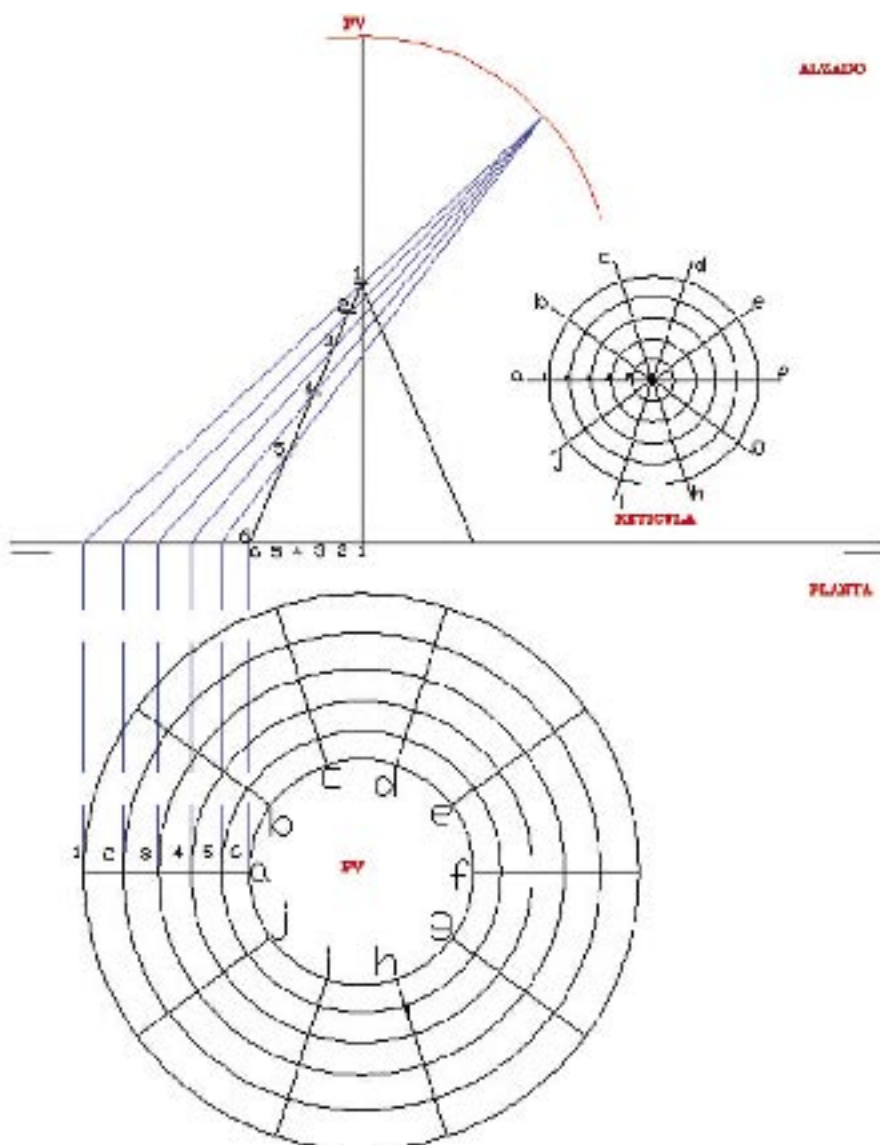


Fig. 130. Desarrollo geométrico de retícula anamórfica de tipo catróptico cónico.

La imagen deformada resultante del trazado de la anamorfosis catróptica que emplea la pirámide, en este caso de base cuadrada, como superficie especular, resulta mucho más abstracta que en cualquiera de los anteriores casos tratados puesto que a nuestro cerebro le supone mayor esfuerzo sintetizar en una las imágenes inconexas que componen este tipo de representaciones (fig. 131.).

1. El prototipo de referencia para la ejecución de cualquier tipo de anamorfosis varía en este caso. Se prediseña una retícula, que inscriba la imagen a trasladar, en función de la planta de la pirámide que empleemos como superficie especular.

2. Presentamos en planta y alzado la posición de la pirámide especular y del punto de vista. Al igual que hemos procedido en casos anteriores, dividimos el eje de la pirámide en tantas partes como cuadrados concéntricos tenga nuestro prototipo y trasladamos los puntos de referencia al perfil de la pirámide en paralelo a la línea de base.

3. Trasladamos en planta las divisiones de nuestra retícula para proceder a definir la superficie pictórica que como se observa queda dividida en cuatro porciones.

4. Para trasladar con mayor comodidad la imagen a la retícula anamórfica se recomienda aunar los triángulos que la componen y dibujar el motivo atendiendo a su deformación, restituyendo posteriormente las piezas a su situación específica para poder observar la reconstrucción de la imagen al observar su reflejo desde el punto de vista situado sobre el eje de la pirámide especular.

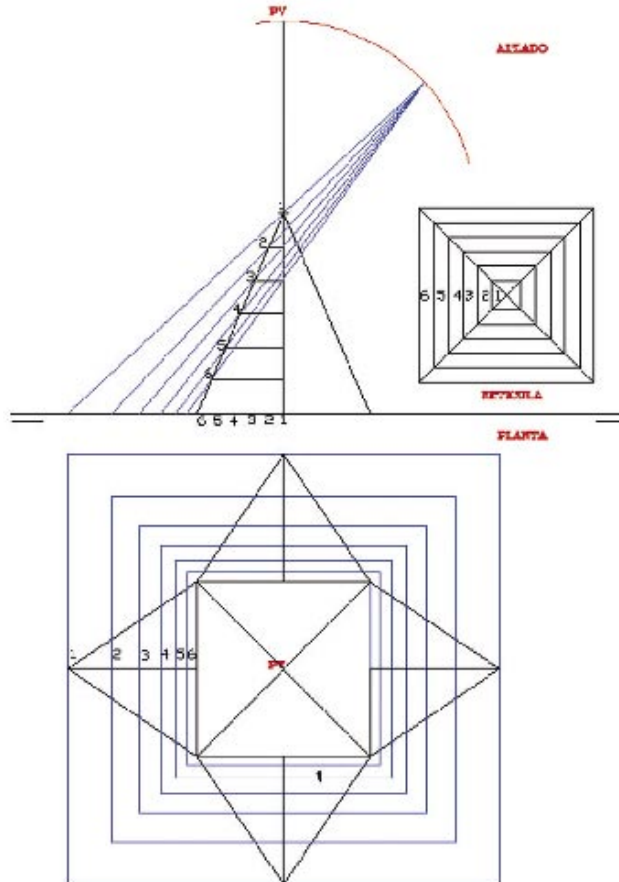


Fig. 131. Desarrollo geométrico de anamorfosis piramidal de base cuadrangular.

III. 6.

Nuevas Tecnologías aplicadas al trazado anamórfico

A finales del siglo XIX con la experimentación fotográfica, como la presentada anteriormente de manos de Louis Ducos du Hauron, y en el siglo XX con el desarrollo de la tecnología electrónica, de la imagen y la informática, la creación de imágenes anamórficas se desprende de los útiles del dibujo geométrico encontrando en las nuevas tecnologías herramientas precisas y diligentes para su confección, recordemos la aportación que en este sentido realizan en colaboración el artista Michael Parré y Manfred Mohr.

Vuelve a estas páginas el *Traité des pratiques géométrales et perspectives* de Abraham Bosse para ilustrar el modo en que una fuente luminosa con la suficiente potencia puede proyectar, sobre los planos que intercepta, las sombras arrojadas de una cuadrícula.

Las sombras a tal efecto corresponderán a la retícula deformada anamórficamente, mientras que el lugar que ocupaba la fuente luminosa es el punto de vista ideal desde el cual el observador puede recomponer la red proyectada. Recordemos también la obra de Andrea del Pozzo para la cúpula de la Iglesia de Jesús en Roma, Pirenne describe ampliamente el proceso de trabajo del maestro del cual extraemos estos fragmentos:

“La superficie del cielo de la nave, que alcanza una altura de 30 metros, es de forma semicilíndrica” [...] “los cuadrados tuvieron que ser proyectados a la superficie curvada del cielo raso, desde O como centro. En principio esto se podía hacer colocando una lámpara en O y trazando sobre el cielo raso las sombras de los cuadrados, proyectadas como cuadriláteros curvados de varias formas sobre esta superficie curva.”⁵⁴

La sombra arrojada de cualquier objeto sobre un plano, sometido a un foco luminoso puntual, es la anamorfosis de dicho objeto de modo que, al observar la sombra silueteada del objeto

⁵⁴ PIRENNE, M. H. (1974). *Optica, perspectiva y visión*. Víctor Leru. Buenos Aires. p. 120.

tomando como punto de vista el foco luminoso, tendremos ante nosotros la silueta del propio objeto perfectamente redimensionada.

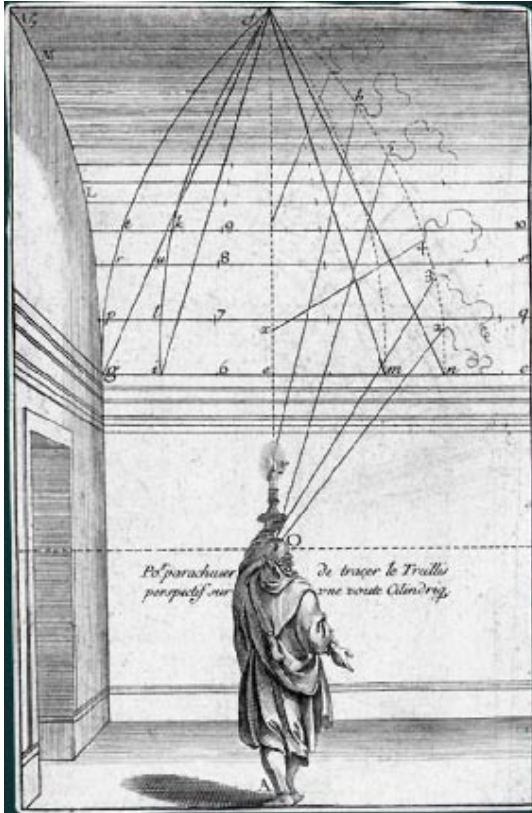


Fig. 132. Abraham Bosse.
Traité des pratiques géométrales et perspectives.

En la actualidad, basándonos en este simple principio, en el ejercicio de proyección de sombras de cuadrículas para crear anamorfosis ópticas que extensamente recoge Abraham Bosse, el uso de la tecnología de imagen digital de gran potencia lumínica como el proyector de video y el de diapositiva, el uso de emulsión fotográfica

de nitrato de plata sobre superficies que recibirán la impresión luminosa, entre otras propuestas, nos permiten crear anamorfosis ópticas directas de gran complejidad y mayores dimensiones con una gran facilidad y definición siendo indiferente la irregularidad de los planos de soporte de la imagen anamórfica.



Fig. 133 y 134. Felice Varini. Elaboración de intervención ambiental anamórfica.
Uso de proyección como guía de trazado.

Si bien los métodos enumerados anteriormente resultan adecuados para trabajar en interiores o espacios de dimensiones relativamente reducidas, cuando se interviene un espacio público de grandes dimensiones, la tecnología informática resulta la mejor herramienta. El desarrollo de software CAD para la generación de formas bidimensionales y tridimensionales permite recrear de manera exacta la realidad mediante infografía, de modo que, trasvasando la planimetría de un espacio real concreto a lenguaje informático para su reconstrucción en tres dimensiones, podemos trabajar virtualmente

sobre este espacio aplicando fuentes de luz que actuarán como proyectores de la imagen que deseemos. Posteriormente podremos obtener la imagen proyectada sobre los distintos planos, es la imagen deformada que se dibuja en ellos y cuyo punto de vista ideal para el observador es aquel que ocupa el foco luminoso. En este caso estamos trabajando de modo virtual tal y como lo haríamos con un proyector de diapositivas. La ventaja que supone este modo de llevar a cabo la creación de una imagen anamórfica aplicada a un espacio tridimensional radica en la posibilidad de experimentar de modo rápido y con gran realismo. Las imágenes obtenidas se presentan en mapa de bits y tras su vectorización, mediante aplicaciones informáticas, podemos obtener una total precisión que sería imposible conseguir trabajando con útiles rudimentarios de dibujo –tengamos en cuenta que el trazo más preciso y limpio siempre tendrá grosor, mientras que al trabajar con vectores de modo informático se están interpretando coordenadas de puntos en el espacio, podemos afirmar que es el procedimiento visual de cálculo de medidas más exacto-. Estas características son de gran utilidad cuando trabajamos en el espacio público a gran escala, el planteamiento de la intervención artística en modo virtual permite observar los efectos de la intervención de modo inmediato, permite valorar diferentes posibilidades de actuación y proporciona los campos pictóricos en los planos de incidencia de la proyección que constituyen la imagen anamórfica definida con total exactitud. Debemos considerar también que una intervención

artística de estas características, a gran escala en el espacio público, exige un proyecto de actuación que se debe presentar, en la mayoría de los casos, a las autoridades correspondientes para su aprobación y expedición de los permisos necesarios para la ejecución, en este caso la presentación de maquetas virtuales así como la planimetría precisa de la intervención artística se derivará de la experimentación infográfica del modelo tridimensional relatada. El artista público, en numerosas ocasiones y en aquellas obras que se desarrollan a gran escala, precisa la intervención de terceros para su realización, en este caso la presencia de un proyecto bien definido se hace indispensable asegurando el buen fin de la empresa artística.

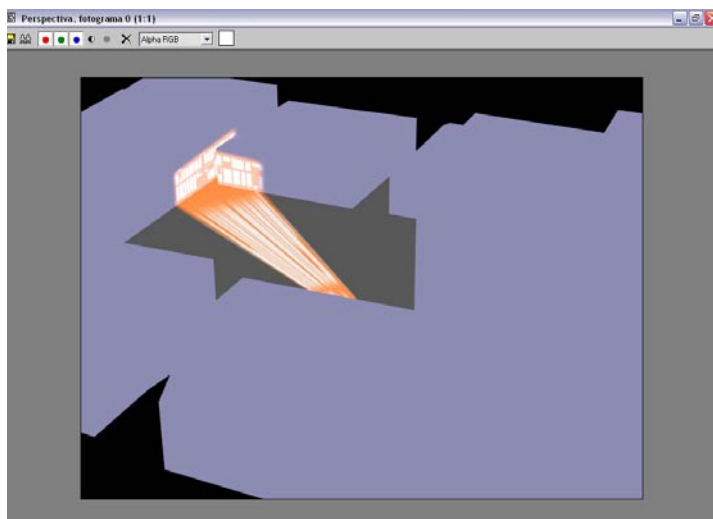


Fig. 135. Desarrollo informático Cad de anamorfosis a gran escala mediante la proyección lumínica sobre maqueta virtual del espacio de intervención artística.

La experimentación más reciente del fenómeno de la anamorfosis artística no se detiene tan solo en el tipo óptico, sino que también se extiende a la anamorfosis catrótica como hemos podido constatar en anteriores apartados.

De nuevo la fotografía está a la cabeza basándose en el principio que rige esta disciplina: ángulo de refracción igual al ángulo de reflexión. Como imagen ilustrativa en la que se basa la experimentación en el siglo XX resulta especialmente significativo el grabado de Mario Bettini *El ojo del cardenal Colonna* fechado en 1642. Obviando los mecanismos catróticos geométricos para su construcción, en este grabado se muestra el ojo del cardenal Colonna monstruosamente dilatado, recurriendo a la proyección a través del cilindro mediante el auxilio de una fuente luminosa.

David Store en 1980 procede, basándose en el método directo de Bettini, empleando una ampliadora fotográfica que proyecta la diapositiva del modelo sobre un cono especular que tiene como base papel fotográfico sensible. La imagen deformada se impronta directamente mediante los rayos reflejados por el cono que recibe la imagen proyectada. Este experimento exige total pulcritud en el proceso puesto que sólo el cono especular debe recibir los rayos

luminosos en primera instancia bañando posteriormente de luz el papel sensible mediante reflexión.

Si tradicionalmente la anamorfosis se ha construido en base a la retícula y su deformación geométrica mediante un método geométrico basado en la matemática, en la actualidad, la celeridad del avance en la tecnología informática permite la ejecución de la perspectiva anamórfica a partir de la aplicación, píxel a píxel, de los algoritmos precisos para la deformación anamórfica en relación a unos parámetros dados. Cada imagen digital es entendida literalmente como una retícula de cuadrados coloreados. Los algoritmos son directamente aplicados sobre los cientos pixeles que componen la imagen digital. El software experimental que permite realizar esta experiencia permite la posibilidad de realizar todo tipo de anamorfosis (tanto ópticas como catrópticas) y admite el control de las variables de visionado de la anamorfosis como son el ángulo de visión, la altura del punto de vista y de la superficie soporte de la imagen o reflectante y la distancias del punto de vista respecto a la superficie en la que se representa la imagen o en la que se restituye mediante reflexión. Basada en los principios matemáticos y geométricos que inspirasen el método original de construcción, el avance tecnológico permite hoy obtener resultados asombrosos de gran complejidad sin mayor esfuerzo.



Fig. 136 y 137. Software libre para la creación de imágenes anamórficas a partir de una imagen digitalizada.



4

IV

**DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA
EXPRESIÓN GRÁFICO•PLÁSTICA EN EL
ESPACIO PÚBLICO**

IV. 1.

Base teórica de la estrategia personal en Arte Público

“El espacio me ha dejado siempre silencioso.”⁵⁵

(Jules Vallés)

227
IV

Comenzar este tercer bloque temático con un fragmento de los poemas de uno de los maestros del realismo francés, corriente contraria a las evocaciones y fantasías del arte romántico, pudiera parecer una contradicción cuando el trabajo del creador de Arte Público nace, precisamente, de un impulso tan cercano al romanticismo como es la búsqueda de la grandeza humana expresada en el espacio ciudadano de cualquier Babel contemporánea, un espacio que por sublime o pintoresco pudiera dejarnos silenciosos. Sin embargo, el artista público, figura ya tratada ampliamente y con anterioridad en

⁵⁵ VALLÉS, J. (2003). *L'enfant. Poema*. 238. Colección Le livre de Poche. París.

este estudio, es hacedor de un arte realista, ligado necesariamente a las fuerzas que promueven y gobiernan el crecimiento de una ciudad y su obra debe ser reflejo de la sociedad que vivirá ese espacio y esa obra. En este sentido, Umberto Eco y en referencia a la arquitectura, si bien nosotros conferiremos el mismo valor al Arte Público y el arquitecto será el creador de arte en el espacio urbano, escribe en su introducción a la semiótica la siguiente reflexión:

“Está sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, más que otras actividades artísticas, tanto como los restantes productos de la cultura de masas.”
[...] *“En realidad, el dibujante puede dibujar para él y para sus amigos y el poeta escribir su obra en un ejemplar único para su amada; en cambio, el arquitecto (a menos que no se dedique a formular modelos teóricos sobre el papel), no puede serlo si no se inserta en un circuito tecnológico y económico que intenta comprender sus razones, incluso cuando quiere oponerse a ellas.”*⁵⁶

⁵⁶ ECO, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona. p. 288.

La imaginación y la creación en un acto altruista deben darse la mano con anquilosadas estructuras legales con el fin de facilitar el origen de la obra de arte por y para la ciudadanía.

Los antecedentes de la propuesta de intervención de carácter público que exponemos en este bloque de la investigación de enfoque experimental, tras el estudio y la reflexión entorno a la ciudad y a la presencia del arte en ésta y en el contexto de la posmodernidad, bien podrían hallarse en la combinatoria de dos dispares presencias en el espacio público que responden a distintas épocas históricas.

De un lado, una expresión fuertemente reivindicativa y ligada al espacio público contemporáneo como es el Graffiti, en tanto desarrollo de una expresión gráfica artística que emplea como soporte la arquitectura en su exterior y ésta, a su vez, crea los huecos o vacíos en los que se sitúa el espacio público de la ciudad posmoderna. Se une a este tipo de intervención artística de expresión de la individualidad aplicada a la arquitectura que compone el paisaje urbano, la presencia, también gráfica y, en este caso, normalizada, en el plano horizontal y vertical de visión, con respecto al punto de vista del viandante, de incontables códigos asimilados culturalmente que nos indican, sugieren y obligan o prohíben inundando la ciudad.

Una reminiscencia del pasado constituye la otra aportación integrada a nuestra propuesta de actuación, ésta nos llega a través de ejemplos barrocos como la galería del *Palacio Spada* en Roma (fig.138), realizada por Francesco Borromini (1599-1667), y la *Scala Regia del Vaticano* (fig.139) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), en ambos casos la arquitectura ligada al espacio público se compone en base al aprovechamiento del efecto visual aplicado a la tercera dimensión, diseños con un fuerte estudio matemático y geométrico que tienen la capacidad de turbar y confundir la percepción del espacio ocupado por los ciudadanos a merced de la voluntad artística y valiéndose de la complejidad de las aberraciones perspectivas.

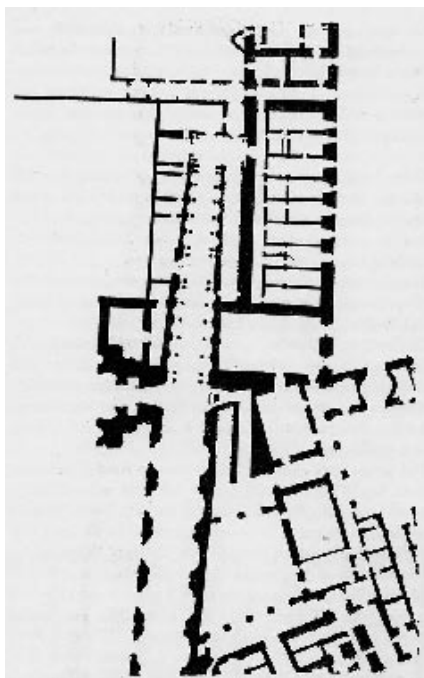
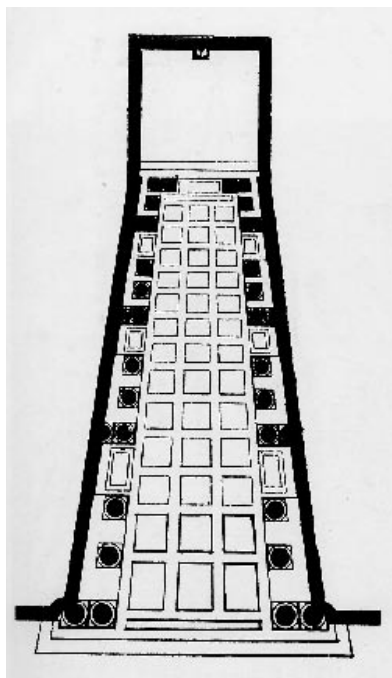


Fig. 138. Galería del Palacio Spada en Roma.

Fig.139.Scala Regia del Vaticano.

De tan heterogéneas manifestaciones de la creación artística, siempre sorprendente, se compone la estrategia, entre las tantas posibles, de intervención en el espacio público que proponemos en este discurso considerándola válida y eficaz por sus características de viabilidad, de integración y contraste estético con el modelo constructivo general del espacio contemporáneo urbano, su cualidad intrínseca de juego participativo con el ciudadano y su capacidad para cifrar y descubrir contenidos significando el lugar.

La obra de artistas como Felice Varini o George Rousse, que hemos podido descubrir en el desarrollo de este estudio, hacen uso de este procedimiento perspectivo de expresión plástica, y en un primer momento puede parecer ésta la referencia más afín a la propuesta presentada, pero las manifestaciones anteriores poseen la condición indudable de ser parte integrante y conformar el espacio público de la ciudad, son manifestaciones fundamentadas en aspiraciones humanas y reflejan la sociedad que las ha creado, en modo tal, que su significado es análogo al del Arte Público.

Es por eso, que en el nuevo uso que proponemos de esta fórmula expresiva, la perspectiva anamórfica, ejecutada con increíble perfección en su vertiente más sintética en cuanto a formas representadas por Felice Varini, basada, al mismo tiempo, en valores comu-

nes, de preocupación por la realidad urbana y sus habitantes, de las creaciones que coordinamos como antecedentes directos, le conferimos un matiz determinante otorgándole la categoría de Arte Público por ser una expresión anclada al espacio público de la ciudad y para el ciudadano.

La táctica de intervención gráfica en el espacio público que desvelamos en este bloque temático se vale de unos conocimientos geométricos muy precisos que nos permiten trabajar con modificaciones virtuales del espacio-soporte de la intervención, al tiempo que nos obliga a hacer un estudio completo del estado físico del lugar, sumado a las incursiones informativas y documentales que acompañan a cualquier proyecto y creación de carácter artístico-público en el espacio urbano.

Sin olvidar que no se trata de un alarde del ejercicio perspectivo sino de una propuesta artística que se cimienta en valores profundamente sociales, una intervención de carácter artístico que se implanta y disuelve en el espacio público con la intencionalidad de dinamizar los procesos cívicos.

Travestidos de perspectivistas, quizás un macabro Athanasio Kircher, mediante el uso de la anamorfosis, la intervención artística en el espacio público restituye una pared imposible, cuando el

espectador adopta una determinada posición, donde estaba el desértico pavimento. Las impresiones gráficas sobre las arquitecturas de la ciudad, en un momento concreto, cobran sentido realineándose ante el apresurado paso del ciudadano y todas las piezas encajan a la perfección para mostrar la imagen oculta tras un concierto de incoherentes partes difusas e inconexas. En esto consiste la magia y la poética del uso de la perspectiva anamórfica conquistando la gran dimensión de la ciudad a modo de gigantesco gabinete óptico.

Elegía de la materia que se vale del artificio geométrico para arrancar espejismos inmateriales y engañosos, esto es la anamorfo-sis, una ensoñación de realidades inexistentes. El quehacer artístico que denota y reclama este discurso, basa su producción en la creación de un imaginario urbano que despierte y motive la curiosidad del ciudadano, se fundamenta en la ideación de nuevas imágenes y realidades inscritas en la realidad física de la ciudad contemporánea. En la ciudad actual, impregnada de imágenes publicitarias e indicativas que se desarrollan en el plano vertical y horizontal informando y advirtiendo indiscriminadamente al subconsciente, la anamorfo-sis, como imagen de lenguaje cifrado que necesariamente implica la atención consciente del espectador para su descodificación, encuen-

⁵⁷ BACHELARD, G. (1999). *La Poetica dello Spazio*. Edizioni Dedalo srl. 5ª edición. Bari.

IV. 2.

Propuesta de intervención gráfico•plástica en el espacio público Ciencia-Arte-Ciudadano

La propuesta de intervención en el espacio público presentada en esta investigación se desarrolla tomando como referente el Project art y , por tanto, su ejecución quedaría legitimada como obra de arte, constituyendo una reivindicación del trabajo artístico como trabajo intelectual.

La obra que es la elaboración del proyecto y aquella que se plantea en este Project Art, refuerza el papel de la creatividad teniendo como marco de desarrollo el medio urbano contemporáneo, concretamente, el espacio destinado a los valores ciudadanos, el espacio público de la plaza.

La propuesta aboga por la reinención de este escenario de la cotidianidad a través de la intervención artística basada, sobre todo, en el uso del grafismo y el color, la expresión gráfico-plástica, con una clara afinidad al campo del dibujo, que actúa en posición de contraste con el medio o diluyéndose en él.

IV. 2. 1. Proyecto: Desarrollo

La dureza paisajística de nuestras ciudades, como se ha planteado a lo largo de esta investigación, radica principalmente en la excesiva homogeneización de la expresión arquitectónica tanto en la forma como en el color que se deriva del uso de materiales estandarizados en su construcción. Desde esta perspectiva urbanística, la intervención artística propuesta constituye una aportación para la mejora de la calidad ambiental y habitabilidad de los espacios públicos.

Que en la actividad artística posmoderna el compromiso social constituye una actitud recurrente resulta obvio. Los medios de expresión de los que dispone el artista de ésta era son inagotables dando como resultado una muestra ingente de expresiones de Arte Público, como ha quedado reflejado en este estudio. Sin embargo, la intervención artística propuesta demanda el uso del dibujo y el color

como medio básico de expresión plástica y visual capaz de aportar la significación al espacio, incidir drásticamente en su habitabilidad, capaz de transformar el no-lugar en lugar. En la ciudad, el uso artístico e intencionado del color puede actuar armonizándose con el medio circundante o contrastando con éste, acentuando la atención sobre la propia manifestación artística.

La obra de intervención artística en el espacio público que se propone a través del Project-art, implica directamente al usuario de este espacio por la narración simbólica que inspira sus formas identificándose a través del diálogo, convierte al ciudadano en espectador-actor de un juego estético basado en la percepción visual.

El uso artístico de la perspectiva anamórfica aplicado a espacios tridimensionales provoca en el espectador-actor la búsqueda del punto de vista adecuado y, al encontrarlo, alza ante sus ojos imágenes que aparecían sumergidas modificando la percepción de ese espacio.

El Project-art elaborado toma como lugar de actuación la Plaza Mayor de la ciudad de Santa Fe , en este espacio público de estética contemporánea y desértica se propone la recreación el plano de la ciudad ejecutado en el siglo XVII, haciendo visible al transeúnte la evolución del medio en el que se desenvuelve, mostrándole la

ciudad como una construcción viva, dinámica y cambiante, que rechaza el sueño de los perdidos, al igual que lo es el espacio que ahora, mediante el juego perspectivo, se regenera ante él.

El uso del color en este trazado es radicalmente significativo. El color empleado adquiere una dimensión significativa actuando en contraste con el medio-soporte e identifica ese trazado dibujado con el territorio que lo soporta al tiempo que ejerce una función denotativa relacionándose con el medio circundante mediante el contraste visual. yectada.

IV. 2. 2. Proyecto: Ficha técnica de la obra

Dos maquetas, realizadas en madera de balsa, representan el espacio de actuación de la intervención artística propuesta en el Project-art. Estos modelos tridimensionales permiten simultanear la vista en planta y oblicua de la localización y del diseño de la intervención. La maqueta inferior permitirá restituir, ante los ojos del espectador-actor de la obra por encontrarse a la altura de la visual, la imagen anamórfica proyectada (planimetría de la ciudad en el siglo XVII). Junto a las maquetas, todos los documentos gráficos generados en el desarrollo del proyecto quedan recogidos, en formato papel, a modo de collage. Los elementos constituyentes de la obra, tridimensionales y bidimensionales, se ordenan y estructuran

buscando una composición coherente y estética. El conjunto aparece sustentado por un soporte rígido en madera a modo de cajón. En todo momento, se busca la homogeneización cromática del conjunto haciendo de las apariciones puntuales de color un reclamo de atención para el espectador-actor sobre la intervención propuesta, al igual que en el medio urbano el color de la intervención actuaría sobre el ciudadano.

Todo el trabajo intelectual desarrollado para la proyectación de una obra de este tipo, dibujos, fotografías, maquetas de concepto, planimetrías, etc., se estructura generando una obra de arte con entidad propia, es el Project Art que aquí presentamos como propuesta artística y resumen de la investigación desarrollada.

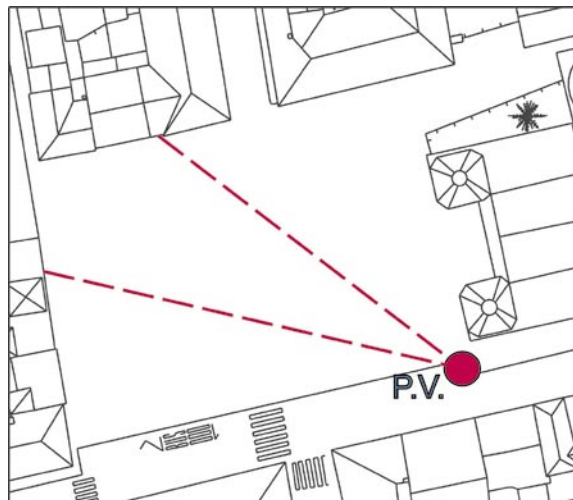


Fig. 140. Planimetría del espacio público de actuación y disposición del punto de vista ideal del observador para restituir la imagen anamórfica.



Fig. 141. Reconstrucción infográfica de la visión desde el punto de vista ideal.



Fig. 142. Boceto. Estudio previo de la propuesta propuesta de Intervención artística en el espacio público. Arte Público en Santa Fe.



Fig. 143. Fotografía de la maqueta tomada desde el punto de vista ideal.

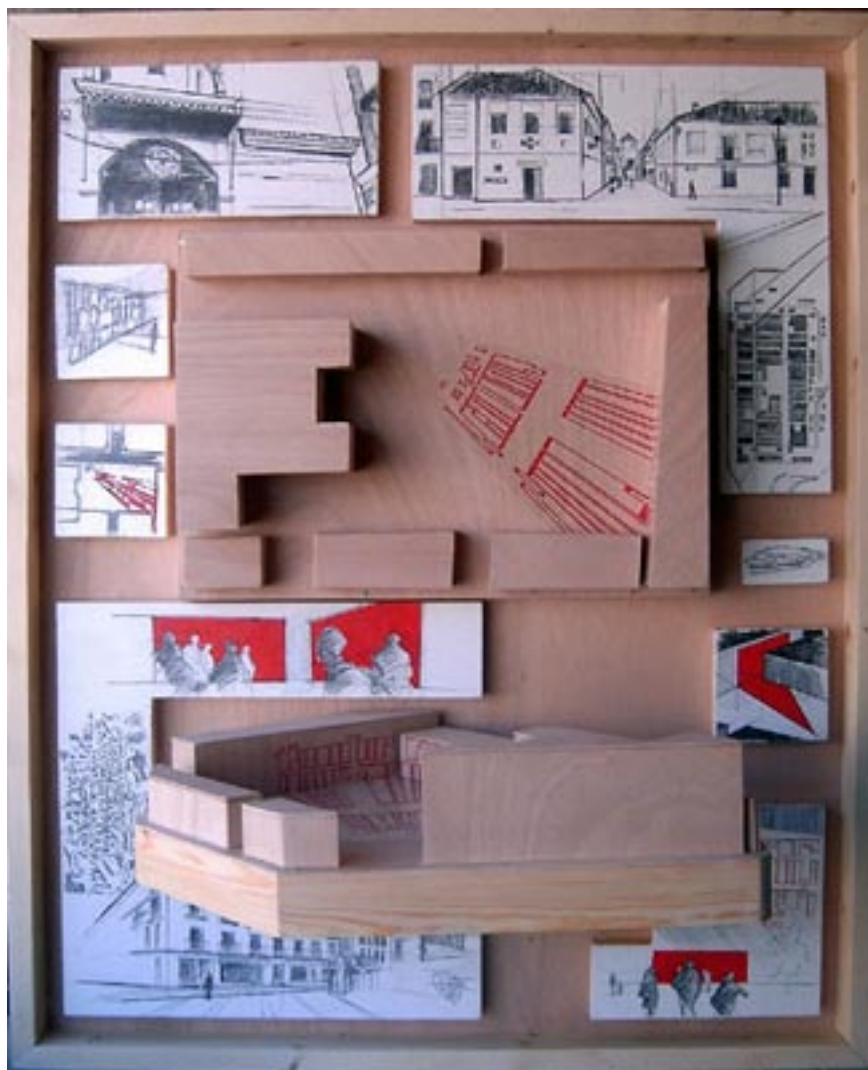


Fig. 144. Presentación del Project Art en una sola pieza con visiones fragmentadas. Propuesta de Intervención artística en el espacio público. Arte Público en Santa Fe.

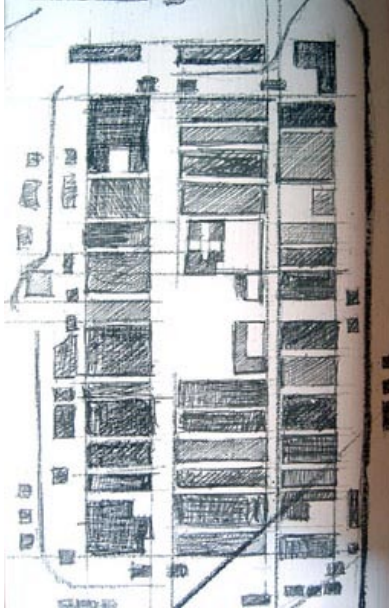


Fig. 145. (Detalle). Planimetría de la ciudad de Santa Fe en el siglo XVII. Tabla estucada y lápiz grafito.



Fig. 146. (Detalle). Planimetría de la ciudad de Santa Fe en el siglo XXI. Tabla estucada y lápiz grafito.

Fig. 147. (Detalle).
Representación plástica de la Intervención. Tabla estucada, temple acrílico y lápiz grafito.



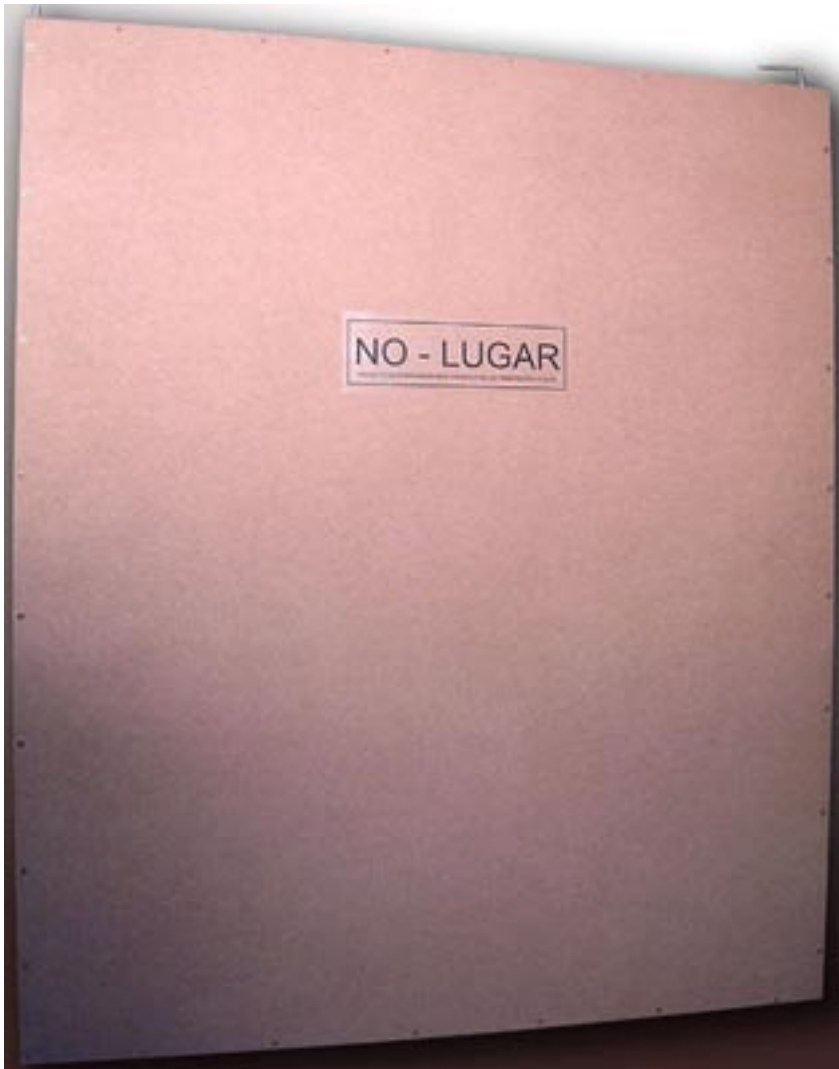


Fig. 148. Contenedor del Project Art. Propuesta de Intervención artística en el espacio público. Arte Público en Santa Fe.

5

V

CONCLUSIONES

V

Conclusiones

Desde una primera aproximación al estado de la ciudad contemporánea en relación al ciudadano en los diferentes modelos culturales, adquirimos la conciencia de la existencia de un alto nivel de desarraigo entre la población y el espacio que habita. Los espacios urbanos que debieran ser expresión de la conciencia ciudadana presentan, desde el análisis desarrollado en esta investigación, una problemática que radica en la identidad del individuo y que tiene una repercusión social de carácter negativo.

La estética de los nuevos espacios urbanos ha sido cuestionada en este estudio encontrando en la incentivación de la estandarización de los materiales y la influencia de factores políticos y económicos,

en detrimento de la calidad estética de la construcción, las principales causas de la homogeneidad de los escenarios de la cotidianidad.

Entre los factores que afectan a la habitabilidad de nuestras ciudades, hemos hallado en la imposición de una dinámica vital acelerada connotaciones negativas, puesto que no favorece la relación del individuo con su comunidad e impide la percepción de la ciudad como una experiencia estética satisfactoria.

Hemos encontrado en la globalización, como fenómeno social vinculado a la posmodernidad, la causa de una falta de identificación del individuo. La identidad, como expresión de la individualidad y de una comunidad, ha constituido una de las preocupaciones constantemente abordadas en esta investigación, considerándola la clave de la situación social que se genera en nuestras ciudades.

Desde una perspectiva artística, condición intrínseca a la naturaleza de esta investigación, hemos estudiado cuál es la manifestación artística que nace en el contexto de la ciudad contemporánea y cuál es su efecto en la ciudadanía como demandante, productora y habitante de la presencia artística en la ciudad.

Hemos considerado que el Arte Público es la categoría artística directamente vinculada y significativa de la ciudad posmoderna y hemos analizado cuales son sus características y estrategias de actuación a través de teóricos y artistas que practican esta disciplina. En el desarrollo de este punto de la investigación hemos obtenido parte de la contribución más significativa, puesto que, no existe una definición concreta de Arte Público.

Consideramos que Arte Público es cualquier manifestación de carácter artístico (pictórica, escultórica, arquitectónica, urbanística, escénica,...), acontecida en el espacio público urbano que, desde su génesis y como punto de partida, tenga en consideración el espacio en el que se desarrolla y, principalmente, las inquietudes, orígenes y anhelos del grupo humano que habita ese espacio aspirando a ser un compendio de una conciencia colectiva, ligada al lugar concreto, de modo que encuentre el poder de significarlo y, por tanto, tenga un carácter estético, simbólico y funcional.

Siendo esta una investigación que parte de las Bellas Artes y que encuentra, desde el estudio de la práctica artística contemporánea y un alto compromiso social, una respuesta al problema planteado en la ciudad posmoderna, a través, de la categoría artística de Arte Público. Este estudio es inducido, de modo natural, a la búsqueda y desarrollo de un lenguaje propio de intervención en el espacio

público motivado por la intención de legitimar nuestras valoraciones respecto a esta manifestación artística. Encontramos, en el proceso de búsqueda, que la representación gráfico•plástica es una herramienta de trabajo afín a nuestra formación y con la cual nos hallamos identificados como creadores capaces de abordar el espacio físico y público de la ciudad posmoderna desde las premisas creativas del Arte Público.

En nuestra búsqueda de un lenguaje de actuación artística personal y tomando el espacio público y urbano como escenario que acoge y forma parte de la intervención artística del creador de Arte Público, evidenciamos la condición de “ciencia de las tres dimensiones” de aquellas disciplinas que se encargan de la anatomía de la ciudad contemporánea (Arquitectura, Urbanismo,...) y cuestionamos su representación en el plano bidimensional así como su percepción física, a través del juego perspectivo ligado a la Ciencia del Arte.

El estudio de los antecedentes y del desarrollo del lenguaje de la perspectiva anamórfica, que nos permite intervenir el espacio tridimensional de la ciudad creando presencias virtuales e introduce a su vez el juego estético del habitar la obra, ha exigido una labor minuciosa de compilación, comparación y redacción de la historia de esta ciencia y de las reglas geométricas que queda reflejada en

esta investigación como aportación teórica relevante a la temática principal del segundo bloque del estudio.

Encontrando conexiones relativas a la modificación del espacio preexistente a través de la intervención artística basada en reglas de percepción espacial entre algunos autores, nuestro estudio se ha centrado en el estudio de las geometrías que hacen posible generar esta falsa realidad haciendo de su uso nuestro lenguaje de intervención por la excepcionalidad de su uso, aunque no único, para actuar en el espacio público.

Sentadas las bases teóricas y prácticas que sustentan el lenguaje de intervención propuesto en el espacio público y contemplando todas las características que, a nuestro juicio, ha de tener la obra de Arte Público, se ha considerado constructivo dedicar el tercer bloque a la exposición de tres intervenciones de esta categoría artística. Dos de las obras propuestas tienen una autoría representativa dentro del Arte Público y junto a estas se ha presentado una tercera intervención de desarrollo personal como aplicación del total de la labor de investigación procesada constituyendo el desenlace aglutinante del estudio teórico-práctico.

Cerramos la presentación de las conclusiones de esta investigación resumiendo las principales reflexiones que se derivan de este estudio:

Verificación y valoración de una problemática real existente en la ciudad contemporánea como consecuencia de una paulatina deshumanización de los escenarios de la cotidianidad.

Enunciación de una definición personal del Arte Público extraída del estudio de las distintas manifestaciones creativas que se dan bajo este término, concluyendo que es principalmente un arte comprometido socialmente, que rehuye la divinización del artista, funcional y simbólico, y que encuentra en el espacio público contemporáneo y sus usuarios su razón de ser adoptando inagotables maneras de expresión artística.

El desarrollo, aplicación y confirmación de la capacidad de la representación gráfico•plástica, utilizada conforme a un lenguaje científico, como intervención artística de impronta personal, para generar un Arte Público, basado en realidades tridimensionales virtuales, con todas las implicaciones sociales, funcionales y simbólicas que le son propias y la recuperación de la vivencia estética y emocional, en definitiva poética, de la ciudad para el ciudadano a través del Arte. La experimentación del método empleado nos

ha permitido comprender que el trabajo contrastado previo a la intervención artística, en relación a la ciudadanía, es muy necesario puesto que en esto radica en gran medida la garantía de éxito en la obra/intervención de Arte Público.

La mirada del interior hacia el exterior de la ciudad que nos acoge es tan única como el individuo que la protagoniza, es por eso, que el Arte Público resulta una fuente constante de nuevas obras o intervenciones en el espacio público, y recurrimos a él, movidos por una necesidad imperiosa de plasmar para los demás el modo en el que podemos ver esa misma ciudad, para que el lugar sea objeto de reflexión y de imaginación, para que todos puedan vivir vestidos, a veces, de imaginarios urbanos.

“Poeticamente abita l’uomo.”⁵⁸

(Hölderlin)

⁵⁸ HEIDEGGER, M. (1988). Hölderlin e l’essenza Della poesia. Adelphi. Milán. p.12.



BIBLIOGRAFÍA

VI. 1.

Bibliografía general

AALTO, A. (1980). *Les relations entre l'architecture, la peinture et la sculpture*. Publicado en Alvar Aalto Synopsis, Malerei, Architektur, Skulptur, Geschichte und Theorie der Architektur. Eidgenössische Technische Hochschule. Zürich.

ACKERMAN, J. S. (1981). *Palladio*. Xarait Libros. (2ª ed.). Gustavo Gili. Barcelona.

AGUILÓ ALONSO, M. (1999). *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Ed. Colegio de Ingenieros Caminos Madrid.

ALBERTI, L.B. (1991). *De Re Aedificatoria*. Akal. Madrid.

ALLEN, G. (1982). *Arte y proceso del dibujo arquitectónico*. Gustavo Gili. Barcelona.

ARAUJO, M. (1999). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid.

ARMSTRONG, D. (1966). *La percepción y el mundo físico*. Tecnos. Madrid.

ARNHEIM, R. (1980). *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. Madrid.

258
VI

ARNHEIM, R. (1973). *El pensamiento visual*. Eudeba. (2ª ed.). Buenos Aires.

AUBERT, J. (1996). *Cours de Dessin d'architecture à partir de la Geometrie descriptive*. Editions de la Villette. París.

AUGÉ, M. (1998). *La guerra de los sueños*. Ejercicios de etno-ficción. Gedisa. Barcelona.

AZARA, P. (2005). *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*. G. Gili. colección: Hipótesis. Barcelona.

AZARA, P. (2000). *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos*. Gustavo Gili. Colección Hipótesis. Barcelona

BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México D. F.

BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós. Barcelona.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona.

BAUDELAIRE, CH. (1967). *Oeuvres*. Biblioteque de la Pléiade. París.

BENÉVOLO, L. (1991). *La captura del infinito*. Celeste. Madrid.

259
VI

BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid.

BERGER, J. (1987). *Mirar*. Hermann Blume. Madrid.

BLANCO, P. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

BLANC, CH. (1947). *Gramática de las Artes del Dibujo*. Víctor Lerú. Buenos Aires.

BONET CORREA, A. (1995). *Las Claves del Urbanismo*. Planeta. Barcelona.

BOZAL V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Antonio Machado Libros. Madrid.

BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*. La balsa de Medusa. Madrid.

BREA, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos. Madrid.

CHATEAU, J. (1965). *Attitudes intellectuelles et spatiales dans le dessin*. Centre Nationale de la Recherche Scientifique. París.

260
VI

CHENG, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Siruela. Madrid.

CONSTANT, C. (1988), *Palladio*. Gustavo Gili. Barcelona.

CRESPI, I. / FERRARIO, J. (1971). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Eudeba. Buenos Aires.

DA VINCI, LEONARDO. (1983). *Tratado de pintura*. Nacional. Madrid.

DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona.

DEBRAY, R. [et al]. (1998). *La Confusion des Monuments. Les Cahiers de la Médiologie*. Gallimard. París.

DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia.

DEBORD, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama. Barcelona.

DONDIS, D. (1979). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Barcelona.

FABRO, C. (1978). *Percepción y pensamiento*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona.

FISCHER, E. (1963). *La Necesidad del Arte*. Península. Barcelona.

FERNÁNDEZ ALBA, A. (1990). *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad Moderna*. Anthropos. Madrid.

FOSTER, H. [et al]. (1985). *La escultura en el campo expandido. La postmodernidad*. Kairos. Barcelona.

FOSTER, H. (1985). *Recordings. Art, spectacle, cultural politics*. Bay press. Seattle.

FOUCAULT, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Méjico.

FOUCAULT, M. (1998). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Madrid.

FRANSCASTEL, P. (1969). *La figura y el lugar*. Monte Ávila. Caracas.

FRANSCASTEL, P. (1963). *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Livros do Brasil, 2000. Lisboa.

FRÉCHUNET, F. (1993). *Le mon et ses formes*. ENSBA. París.

$\frac{262}{VI}$ FURIO, V. (1995). *Sociologia de l'Art*. Universitat de Barcelona. Barcelona.

GARDNER, H. (1989). *Arte, mente y cerebro*. Una aproximación cognitiva a la creatividad. Paidós. Barcelona.

GEBAUER, G. / WULF, CH. (1985). *Mímesis*. Culture, Art, Society. California UP.

GENNARI, M. (1998). *Semántica de la ciudad y educación*. *Pedagogía de la ciudad*. Herder. Barcelona.

GHYKA, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, Barcelona.

GOMBRICH, E.H. (1979). *Arte e Ilusión*. Gustavo Gili. Barcelona.

GOMBRICH, E.H. (1980). *El Sentido del orden*. Gustavo Gili. Barcelona.

GOMBRICH, E. H. (1981). *Historia del Arte*. Alianza. Madrid.

GOMBRICH, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Alianza. Madrid.

GOMBRICH, E.H./HOCHBERG, J. y BLACK, M. (1973). *Arte, percepción, realidad*. Paidós. Barcelona.

GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Cátedra. Madrid.

263
VI

GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.)/CABEZAS, L. [et al], (1999). *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra. Madrid.

GÓMEZ MOLINA, J. J. /CABEZAS, L. /BORDES, J. (2001). *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra. Madrid.

GÓMEZ MOLINA, J. J. /CABEZAS, L. /COPÓN, M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Cátedra. Madrid.

GRAMPP, W. D. (1989). *Arte, inversión y mecenazgo*. Ariel. Barcelona.

GUILD, T. (1997). *Vivir en la ciudad. (Diseño contemporáneo para la vida urbana)*. Blume. Barcelona.

HAUSER, A. (1973). *Sociología del Arte*. Labor. Barcelona.

HEGEL, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre Estética*. Akal. Madrid.

HEIDEGGER, M. (1958). *El origen de la obra de arte in Arte y Poesía*. Fondo Cultura Económica. Buenos Aires.

HEIDEGGER, M. (1972). *Carta sobre el humanismo*. Huascar. Buenos Aires.

264
VI

HOPKINS, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford History of Art. Oxford.

JAMESON, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Barcelona.

JAUSS, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor. Madrid.

KRIS, E / KURZ, O. (1979). *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*. Yale University Press.

LAIN ENTRALGO, P. (1991). *Cuerpo y alma*. Espasa Universidad. Madrid.

LAMBERT, S. (1985). *El dibujo: técnica y utilidad*. Hermann Blume. Madrid.

LEFEBVRE, H. (1976). *Espacio y Política*. Península. Barcelona.

LEYMARIE, J. /MONNIER, G. /ROSE, B. (1979). *El Dibujo*. Skira. Génova.

LORENTE, J. P. (1997). *Espacios de Arte Contemporáneo*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

LYNCH, K. (1986). *La buena forma de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.

MAIER, M. (1980). *Procesos elementales de configuración y representación*. 4 vols. Gustavo Gili. Barcelona.

MARCHIONI, M. (1994). *La utopía posible*. Benchomo. Zaragoza.

MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Fundamentos. Madrid.

MUNARI, B. (1975). *Diseño y Comunicación visual*. Gustavo Gili. Barcelona.

MUNIR CERASI, M. (1973). *La lectura del ambiente*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, (Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares). Barcelona.

PAREYSON, L. (1966). *Conversazioni di estetica*. Ugo Mursia. Ed. Milano. Milán.

PAYNE HATCHER, E. (1974). *Visual Metaphors. A methodological Study in visual communication*. New Mexico Press.

266

VI

PICÓ, J. (1998). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial. Madrid.

POUSSIN, N. (1995). *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Antonio Machado Libros. Madrid.

ROTHKO, MARK. (2007). *Escritos sobre arte, (1934-1969)*. Ed. Paidós Ibéricas. Barcelona.

ROTHKO, M. (2007). *La realidad del Artista: Filosofías del Arte*. Síntesis. Madrid.

RUSKIN, J. (1999). *Técnicas de dibujo*. Laertes. Barcelona.

SCHAPIRO, M. (1994). *Theory and Philosophy of Art: Style, Arts & Sociology*. G.Braziller. Nueva York.

SHILLER K. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona.

SENDRAIL, M. (1998). *Historia Cultural de la enfermedad*. Espasa-Calpe. Barcelona.

STILES, K /SELZ, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Kristine Stiles & Peter Selz editores. Universidad de California Press.

TAYLOR, B. (1987). *Modernism, Post-Modernism, Realism*. Winchester School of Art. Cátedra. Madrid.

TRIAS, E. (1976). *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona.

VALERA GARCÍA, A. / FORCADELL BERENGUER, M. J./ DOÑATE BAREA, LL. (1999). *Mirar i interpretar l'escultura. Les escultures pú: mirar i interpretar l'escultura*. Graó.Barcelona.

VELEZ CEA, M, (Coord.). (2000). *El dibujo de fin del milenio*, Actas del Primer Congreso Nacional de Dibujo. Dpto. de Dibujo. Universidad de Granada. Granada.

VIRILIO, P. (1999). *La bomba informática*. Cátedra. Madrid.

VV.AA. (2000). *Arte Público*. Huesca, Actas Arte y Naturaleza. 1999. Huesca.

VV.AA. (1966). *La forma del territorio*. En *Edilizia Moderna*, nº 87/88. Milán.

VV.AA. (1995). *Derek Walker Associates. The view from great linford*. Architectural Monographs, Nº 43. Academy Editions. Londres.

VV.AA. (2001). *Arte del s. XX*. Taschen. Barcelona.

268

VI

WINGLER, H. M. (1980). *Las escuelas de vanguardia 1900/1933*. Taurus. Madrid.

WRIGHT, L. (1983). *Historia del Arte como Historia de la ciudad*. Laia. Barcelona.

YATES, S. (2002). *Poéticas del espacio*. Gustavo Gili. Barcelona.

VI. 2.

Bibliografía específica bloque II · El Arte Público en la ciudad posmoderna

AGUILERA CERNI, V. (2004). *Arte y Popularidad*. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia.

269
VI

AMENDOLA, G. (2000). *La ciudad posmoderna. Imagen y miedo a la ciudad contemporánea*. Celeste. Madrid.

ANDREOTTI, L y COSTA, X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani. ACTAR. Barcelona.

APGAR, G. (1991). *Public art and the remaking of Barcelona*. Art in America, nº 79 (2). pp. 108-121, 159. The School of The Art Institute of Chicago, Chicago.

AUGÉ, M. (2006). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona.

AUGÉ, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Gedisa. Barcelona.

AUGÉ, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa. Barcelona.

BACHELARD, G. (2005). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Méjico.

BAILLY, A. (1979). *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Administración local. Madrid.

BAKER, G. (1998). *Análisis de la forma. Urbanismo y Arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona.

BAUDRILLARD J. NOUVEL J. (2002). *Los objetos singulares. Arquitectura y Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

BARRAL, X. (2001). *L'Art i la Política de l'Art*. Galerada. Barcelona.

BEARDSLEY, J. (1984). *Earthworks and Beyond: Contemporary art in the landscape*. New Cork, Abbeville Press.

BECK, U. (1998). *¿Qué es la globalización?*. Paidós. Barcelona.

BENÉVOLO, L. (1967). *Orígenes de la urbanística moderna*. Infinito. Buenos Aires.

BENÉVOLO, L. (1978). *Diseño de la ciudad*. (5 vols). Gustavo Gili. Barcelona.

BENÉVOLO, L. (1978). *El arte y la ciudad moderna del siglo XV al XVIII*. Gustavo Gili. Barcelona.

BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid.

BLISSETT, L. (2000). *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural*. Literatura Gris. Madrid.

BONET CORREA, A. (1978). *Morfología y ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.

BORJA, J. MUXI, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Electa. Barcelona.

BOZAL V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Antonio Machado Libros. Madrid.

BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*. La balsa de Medusa. Madrid.

CANDELA, IRIA. (2007). *Sombras de ciudad*. Alianza. Madrid.

CARERI, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona.

CHING, F. D. K. (1998). *Dibujo y proyecto*. Gustavo Gili. Barcelona.

CULLEN, G. (1981). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Blume. Barcelona.

DELEUZE, G. / GUATTARI, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia.

DOMINGO y CLOTA, M. / BONET y CASAS, M^a R. (1998). *Barcelona i els moviments socials urbans*. Fundació Jaume Bofill. Mediterrània. Barcelona.

DUCRET, A. (1994). *L'Art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Seismo. Zurich.

DUQUE, F. (2001). *Heidegger y el Arte de Verdad*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona.

DUQUE, F. (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Akal. Madrid.

ECO, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona.

ELLIN, N. (1996). *Postmodern Urbanism*. Blackwell. Londres.

ÉLUARD, P. (2002). *Poesie Ininterrompue. Les yeux fertiles*. Gallimard. Francés. París.

FABRO, C. (1978). *Percepción y pensamiento*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona.

FAVOLE, P. (1995). *La plaza en la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona.

FERNANDEZ, B. (1999). *Nuevos Lugares de Intervención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano*. Tesis Doctoral. Departamento de Pintura. Universidad Complutense. Madrid.

FRIEDRICH, K. (1993). *Construcción y paisaje*. Nerea. Madrid.

FRUTIGER, A. (1981). *Signos, símbolos, marcas y señales*. Gustavo Gili. Barcelona.

GARCÍA, C. (2004). *Paredes que hablan. Grafittis en Cataluña*. Pragma. Reus.

GANZ, N. (2004). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Gustavo Gili. Barcelona.

GANZ, N. (2006). *Graffiti mujer. Arte urbano de los cinco continentes*. Gustavo Gili. Barcelona.

GARCÍA VAZQUEZ, C. (2004). *Ciudad de hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona.

274

VI

GEHL J., GEMZOE L. (2002). *Nuevos espacios urbanos*. Gustavo Gili. Barcelona.

GENNARI, M. (1998). *Semántica de la ciudad y educación. Pedagogía de la ciudad*. Herder. Barcelona.

GINGELL, J. (1997). *Visions of new city places in Remesar*. A (ED) Urban Regeneration a Challenge for Public Art. Barcelona.

GREENBERG, C. (1961). *The New Sculpture. Art & Culture. Critical Essays*. Boston.

GUASH, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945–1995*. Ed. del Serbal. Barcelona.

GUASH A.M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Akal. Madrid.

GUILHERME ABREU, J. (1999). *Esculpir a Cidade. Momentos e Monumentos do Porto*. Tesis de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

HABERMANS, J. (1998). *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona.

HEIDEGGER, M. “Observaciones relativas al arte- la plástica- el espacio”. “El arte y el espacio”. Universidad Pública de Navarra. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. 2003, vol. 1 (dedicado a Martin HEIDEGGER). Pamplona.

275
VI

HERNANDO CARRASCO, J. (2003). *Otro lugar de encuentros: proyecto de arte público*. Consejería de Educación y Cultura. Castilla y León.

HOLDEN, R. (1996). *Diseño del espacio público internacional*. Gustavo Gili. Barcelona.

JANSON, H.W. (1985). *19th Century Sculpture*. Abrams. Nueva York.

JEAN, R. / VOYÉ, L. (2006). *La ciudad. ¿Hacia una nueva definición?*. Basari. Zaragoza.

JONSON, E. (1986). *Charles Moore: buildings and projects 1949-1986*. Rizzoli. Nueva York.

KRAUSS, R. E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press. Cambridge.

LAYUNO ROSAS, M. A. (2002). *Richard Serra*. Nerea. Col. Arte Hoy. San Sebastián.

LEFEBVRE, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Península. Barcelona.

276

VI

LUZÁRRAGA, R. /ILERA, A. (1998). *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Centro de Estudios de Escultura Pública y Ambiental. Barcelona.

LYALL, S. (1991). *Landscape. Diseño del espacio público. Parques. Plazas. Jardines*. Gustavo Gili. Barcelona.

LYNCH, K. (1986). *La buena forma de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.

MADERUELO, J. (1994). *Arte Público*. Catálogo editado por la Diputación de Huesca. Huesca.

MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori. Madrid.

MARTIENSSEN, R. D. (1956). *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Nueva Visión. Buenos Aires.

MASÓ, A. (1997). *Qué puede ser una escultura*. Grupo Editorial Universitario. Granada.

MATHEWS, J. H., (1976). "Art and Politics in Cold War America", *The American Historical Review*, Vol 81, nº 4, octubre de 1976.

MENEGUZZO, M. (2006). *El siglo XX. Arte Contemporáneo*. Electa. Barcelona.

277
VI

MESTRES CABANES, J. (1964). *Tratado de perspectiva. Los cinco puntos de vista aplicados al arte del dibujo y la pintura*. (2 vols.). Raciclán. Barcelona.

MILES, M. (1997). *Art, Space and the city. Public Art and urban futures*. Routledge. Londres y Nueva York.

MITCHELL, W. J. T. (1990). *Art and the public sphere*. The University of Chicago press. Chicago.

MORRIS A. E. J. (1991). *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Gustavo Gili. Barcelona.

MOSSETTO, G. F. (1992). *L'economia delle città d'arte*. Etas libri. Milán.

MUXÍ, Z. (2004). *La arquitectura de la ciudad global*. Gustavo Gili, Barcelona.

ORTEGA Y GASSET, J. (1976). *La deshumanización del arte*. El Arquero. Madrid.

PÉREZ, D. (Coord.). (1997). *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia.

278

VI

PÉREZ PONT, J. L. (2003). *Mostra d'Art Públic per a Joves Creadors; (2004). Art públic, universitat pública: vi mostra d'art públic per a joves creadors*. Universidad de Valencia. Centro Universitario de Asesoramiento a Estudiantes. Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones. Valencia.

POE, E.A. (1975). *The Complete Poems and Tales of Edgar Allan Poe*. Vintage Books. Nueva York.

RAQUEJO, T. (1998). *Land Art*. Nerea. Madrid.

RAMIREZ, J. A. (1983). *Construcciones ilusorias (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. Madrid, Alianza. Madrid.

RAMÍREZ KURI P. Y AGUILAR D. M. A. (Coords.). (2006). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el Espacio urbano contemporáneo*. Anthropos. Madrid.

RIEGL, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Visor. Madrid.

RIOUT, D. (2002). *L'Arte del ventesimo secolo. Protagonista, temi, correnti*. Einaudi. (Piccola Biblioteca). Torino.

ROBERTSON, D. S. (1988). *Arquitectura Griega y Romana*. Cátedra. Madrid.

ROY DOLCET, J. (1988). *Monumento y espacio urbano: medio siglo de escultura pública en Barcelona (1929-1988)*. Tesis Doctoral inédita. Universitat de Barcelona - Facultat de Belles Arts. Barcelona.

RUANO, M. (1999). *Ecourbanismo, entornos humanos sostenibles, 60 proyectos*. Gustavo Gili. Barcelona.

SCHILLER, J. (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aguilar. Buenos Aires.

SELWOOD, S. (1995). *The Benefits of Public Art*. PSI. Londres.

SENDRAIL, M. (1998). *Historia Cultural de la enfermedad*. Espasa-calpe. Barcelona.

SENIE, H.F. (1991). *Contemporary Public Sculpture*. Oxford University Press.

SERRA, E. (1992). *Materials i eines de l'escultor*. Publicaciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

SERRA, J. M. (1996). *Elementos urbanos. (mobiliario y microarquitectura)*. Gustavo Gili. Barcelona.

$\frac{280}{VI}$ SERRA, R. (1994). *Writings. Interviews*. Chicago, University of Chicago Press.

SICHERE, M. (1995). *Art publique, art critique: textes, propos et documents (Wodiczko, Krzysztof)*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. París.

SITTE, C. (1980). *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Gustavo Gili. Barcelona.

SMITHSON, R. (1996). *The Collected Writings*. University Press. Jack Flam. University Press. California.

SOBRINO, M. L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Electa. Madrid.

STEENBERGEN, C. y REH, W. (1996). *Architecture and Landscape*. Prestel. Amsterdam.

TIBERGHIEU, G. (1993). *Land Art*. Carré. París.

VALLÉS, J. (2003). *L'enfant*. Colección Le livre de Poche. París.

VARINI F. (2004). *Points de vue. Felice Varini*. Lars Müller. Baden.

VARINI, F. (2005). *Felice Varini*. Studio A. Ottemdorf.

VARINI, F. (2003). *Felice Varini dans l'exposition sans consentement*. CAN. Neuchâtel.

VARINI, F. (1998). *Due diagonali incrociate. Felice Varini 1997*. Kunstreferat der Diözese. Linz.

VIRILIO, P. (1999). *La bomba informática*. Cátedra. Madrid.

VV.AA. (2001). *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura Gris.

VV.AA. (2005). *Siah Armajani. Espacios de Lectura*. Museo d'Art Contemporani. Barcelona.

VV.AA. (2004). *La arquitectura de la no-ciudad*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona.

VV.AA. (1999). *Siah Armajani*. Catálogo. Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía. Madrid.

VV.AA. (2000). *Arte Público*. Actas: Arte y Naturaleza. Huesca. 1999. Diputación de Huesca. Huesca.

VV.AA. (2003). *¿Qué es la escultura moderna?*. Del objeto a la arquitectura. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid.

282

VI

VV.AA. (2001). *Poéticas del Lugar. Arte Público en España*. Fundación Cesar Manrique. Madrid.

WICK, R. (1985). *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza. Madrid.

VI. 3.

Bibliografía específica bloque III · El lenguaje plástico de la Ciencia del Arte en el espacio público contemporáneo

BALTRUSAITIS, J. (1969). *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Flammarion. París.

283
VI

BALTRUSAITIS, J. (1984). *Anamorphoses. Les perspectives depravees*. Flammarion. París.

BALTRUSAITIS, J. (2004). *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*. Adelphi. Milano.

BALTRUSAITIS, J. (1981). *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*. Adepfi. Milán.

BARTSCHI, W. (1982). *Estudio de las sombras en perspectiva*. Gustavo Gili. Méjico.

BOAGA, G./GIUFFRÉ, R. (1986). “Método e progetto”. *Recuperare*, N° 22, marzo-abril, 1986. Roma.

BONET MINGUET, E. (1985). *Perspectiva cónica*. Ed. el autor. Valencia.

BOSSE, A. (1973). *Traite des pratiques geometrales et perspectives*. Minkoff Reprint. Génova.

BOULEAU, Ch. (1963). *La Géometrie secrète des peintres*. Ed. du Seuil. París.

284
VI

CABEZAS GELABERT, L./ORTEGA DE UHLER, L. F. (2001). *Análisis gráfico y representación geométrica*. Universidad de Barcelona. Barcelona.

CABEZAS GELABERT, L. (1985). *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la geometría descriptiva de G. Monge, 1526-180*. Resumen de la tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Barcelona.

CARRERAS SOTO, T. (1975). *Perspectiva lineal. Perspectiva cónica. Sombras en perspectiva*. Ediciones Carreras Soto. 3ª edi. Sevilla.

CHING, F. D. K. (1998). *Dibujo y proyecto*. Gustavo Gili. Barcelona.

COLE, A. (1993). *Perspectiva. (Guía visual de la teoría y la técnica desde el Renacimiento hasta el arte pop)*. Herman Blume. Barcelona.

CORDERO, J. (1996). *El espacio, los espacios*. Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría. Sevilla.

CORDERO, J. (2002), “Las anamorfosis”. En *Teodosio 5*. Boletín cultural nº62. Publicada por el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. Sevilla.

CORDERO, J. (2002), “Las ilusiones ópticas”. En *Teodosio 5*. Boletín cultural nº62. Publicada por el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. Sevilla.

285
VI

DAMISCH, H. (1997). *L'origine de la perspective. (Trad. El origen de la perspectiva)*. Alianza Forma. Madrid.

DESARGUES, G. (1976). *Traité de Perspective*. Sté Nile des Éditions du Chêne. París.

ERNST, B. (1990). *El espejo mágico de M. Escher*. Taschen. Berlín.

ESCHER, M.C. (2002). *M.C. Escher. Estampas y dibujos*. Taschen. Colonia.

FLORENSKY, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Siruela. Madrid.

GARCERÁN, R. (1988). *Espacio representado: curso experimental en las asignaturas “Dibujo geométrico y Proyecciones” y “Perspectiva”*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

GARRIGA, J. (1994). “La intersecciones de L.B. Alberti”. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. *D´Art*, 1994, nº 20. Barcelona.

GENTIL BALDRICH, J.M. (1999). Prólogo “Historia de la Perspectiva”. En SOLER SANZ, F. *Perspectiva Cónica*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

GIMÉNEZ MORELL, R. (1988). *Espacio, visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Universidad Politécnica. Valencia.

GIMÉNEZ MORELL, R. V. / VIDAL ALAMAR, Mª D. (1995). *El dibujo en perspectiva cónica*. Vol. I. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

GIOSEFFI, D. (1957). “Perspectiva artificialis”. Istituto di Storia dell’Arte Antica e Moderna Università degli Studi di Trieste. *Quaderno*, 1957. nº 7. Trieste.

GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.)/BARBERO M... [et al.]. (2002). *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra. Madrid.

IVINS, W. (1946). *Art & Geometry. A study in space intuitions*. Dover Publications. Nueva York.

KUBOVY, M. (1996). *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Trotta. Madrid.

LEEMAN, F. (1976). *Hidden Images. Games of Perpection. Anamorphic Art-ilusion*. Harry N. Abrams Publishers. Nueva York.

LÓPEZ, I. (2007). “Espacio y vanguardias artísticas”. En *Arte, Individuo y Sociedad*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

MILES, M. (1997). *Art, Space and the city. Public Art and urban futures*. Routledge. Londres y Nueva York.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (1996). *Imágenes de la perspectiva*. Siruela. Madrid.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2000). *Mirando a través: la perspectiva en las artes*. Serbal. Barcelona.

PALLADIO, A. (1988). *Los 4 libros de la Arquitectura*. Akal, Madrid.

PANOFSKY, E. (1999). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Tusquets. Barcelona.

PANOFSKY, E. (1982). *Vida y Arte de Alberto Durero*. Alianza. (1ª ed. 1955). Madrid.

PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las Artes Visuales*. Alianza. (1ª ed. 1955). Madrid.

PANOFSKY, E. (1972). *Estudios sobre Iconología*. Alianza. (1ª ed. 1962). Madrid.

288
VI PANOFSKY, E. (1979). *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*. Alianza. (1ª ed. 1960). Madrid.

PAZ, O. (1991). *Apariencia desnudada. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza. Madrid.

PIRENNE, M. H. (1974). *Optica, perspectiva y visión*. Victor Leru. Buenos Aires.

SCHAARWÄCHTER-OSSENBERG. (1992). *Perspectiva para arquitectos*. Gustavo Gili. Méjico.

SCHATTSCHEIDER, D./WALKER, W. (1990). *M.C. Escher Calidociclos*. Taschen. Berlín.

STOICHITA, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Siruela. Madrid.

SVETLANA, A. (1987). *El arte de describir*. Hermann Blume. Madrid.

TAIBO, A. (1983). *Geometría descriptiva y sus aplicaciones*. (2 vols.). Tebar Florez. Madrid.

THOMAE, REINER. (1980). *El encuadre de la perspectiva*. Gustavo Gili. Barcelona.

VAGNETTI, L. (1979). *De naturali et artificiali perspectiva*. Studi e documenti di architettura. Florencia.

VELAZ, J. (1995). *Leonardo da Vinci. Cuaderno de notas*. Planeta Agostini. Barcelona.

VILLANUEVA BARTRINA, L. (1996). *Perspectiva lineal y su relación con la fotografía*. Gustavo Gili. UPC. Barcelona.

VITRUBIO, M. (2001). *Los X libros de Arquitectura de Marco Polión*. Ed. de José Ortiz Sanz. Akal. Madrid.

VV.AA. (1990). *Gian Battista Tiepolo, Disegni*. Aldo Rizzi. Electa Milán.

VV.AA. (1995). *Us trobeu aquí. Arquitectura i fluxos d'informació*. Consorci del Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.

VV.AA. (1987). *Les cahiers de la perspective. Points de vue. N°4.*
IREM de Basse-Normandie. Caen.

WENTZEL J. (2006). *Perspectiva corporum regularium.* Siruela.
Madrid.

WRIGHT, L. (1985). *Tratado de perspectiva.* Stylos. Barcelona.

WONG, W. (1986). *Fundamentos del diseño bi y tridimensional.*
Gustavo Gili. Barcelona.



VII

ANEXOS

VII. 1.

Dos Proyectos de Arte Público • Dos maneras de hacer en el Espacio Público Contemporáneo

“El único verdadero viaje, el único baño de juventud sería el de no andar hacia nuevos pasajes, sino tener otros ojos.”

(Marcel Proust)

Los documentos gráficos que han ilustrado este discurso narrativo en la búsqueda de una aproximación al Arte Público han formado un tejido complejo y fascinante que nos ha permitido ser conscientes de la inspiración vital que supone ese elemento contra el que constantemente nos revelamos pero que, inevitablemente, nos absorbe, la ciudad. En este epígrafe nos acercaremos, por última vez en este estudio, a la obra de dos relevantes figuras en la categoría artística de Arte Público para desvelar las sensibilidades diversas de su genial mirada creativa sobre lo urbano y el arte.

VII. 1. 1. Charles Moore• Piazza d'Italia

La Piazza d'Italia de Nueva Orleáns creada por el arquitecto Charles Moore (fig.149), obra ilustrativa del “arte público”, se planteó como espacio “conmemorativo” que incitase el sentimiento de lo italiano, pero sin rayar en un carácter patriótico.

Esta obra tiene una gran acogida por parte de sus usuarios. La Piazza d'Italia es encargada por

la colonia italiana de Nueva Orleáns como lugar representativo que compitiese con la Place de France o la Plaza de España, también presentes en la ciudad. Este espacio sería el lugar de celebración de la festividad de San Juan. En base a estos planteamientos nace el proyecto de Charles Moore.

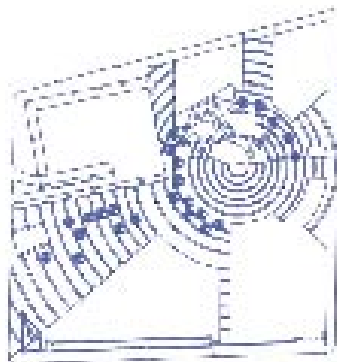


Fig. 149. *Piazza d'Italia*.
Nueva Orleáns.

El emplazamiento estaba ocupado por un edificio de oficinas, antiguos locales comerciales y el centro de reunión de la comunidad italiana. La plaza se traza en medio de una manzana de una zona comercial, en ella confluyen tres accesos radiales que parten de las calles perimetrales. Uno de los accesos toma forma de arco de triunfo

de gran cromatismo (fig.150), otro de los accesos forma una avenida en forma de cuña con un campanile en una de sus esquinas.

La planta se dibuja como anillos concéntricos mediante las piezas cerámicas del suelo, algunas de ellas recicladas de una reconstrucción de una calle próxima. Uno de los elementos mas llamativos es la pantalla curva que recorre el arco este de uno de estos círculos concéntricos, este elemento basado en la arquitectura romana, hace uso de nuevos materiales y de combinaciones sorprendentes, acero inoxidable para los fustes de las columnas, tubos de neón para sus collarinos. Frente a esta pantalla se levanta una de composición más sencilla y pintada en terracotta como representación del color de la tierra de la patria italiana (fig.151).



Fig. 150. *Piazza d'Italia*. Arco central en el que la iluminación de neón desbarata la pomposidad de la fachada clásica.

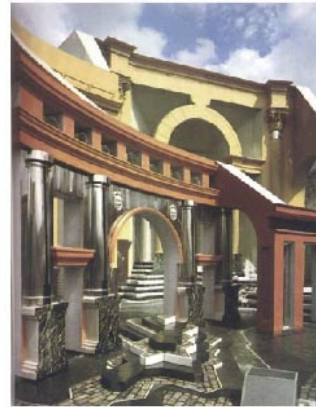


Fig. 151. *Piazza d'Italia*. Pórtico de orden dórico.

El agua es un elemento relevante en esta composición, emergiendo de diversos puntos. Los juegos del pavimento reproducen la topografía de Italia a modo de curvas de nivel. El agua que inunda representa los mares Adriático y Tirreno. Por otro lado los canales que parten de la fuente representan los tres ríos más importantes de Italia: el Arno, el Tíber y el Po.



Fig. 152. *Piazza d'Italia*. Mapa de Italia como estratificación escultórica e irregular de piedras de diversa clase.

La planta de esta obra/intervención de arte público es de lectura extensa dado el gran apoyo simbólico en su ideación o proyectación. Al centro de la plaza el pavimento representa la tierra siciliana (fig.152), en la celebración de San Juan, el alcalde se dirige a su comunidad desde un podio que se coloca sobre la imagen del país natal.

Toda la obra constituye una gran escenografía, un espacio de gran teatralidad, que sirve de lugar de encuentro y celebración en esta festividad del santo patrono de la comunidad italiana en la ciudad de Nueva Orleans.

VII. 1. 2. Siah Armajani. Louis Khan Lecture Room



Fig. 153. (Maqueta). *Sala de conferencias Louis Khan*.
Filadelfia, 1982.

The Louis Khan Lecture Room, obra de Siah Armajani, es un claro ejemplo del enfoque que este estudio da a la categoría de Arte Público.

Esta obra fue construida en 1982, en Filadelfia, la institución Samuel Fleisher Art quiso honrar la memoria del arquitecto Louis I. Khan Memorial, en la cual había sido estudiante dicho arquitecto. Siah Armajani, artista iraní afincado en Norteamérica, sintiendo gran afecto por el mundo de la arquitectura y por la figura de Louis Khan, idea la creación de un aula de lectura en conmemoración del arquitecto y como expresión del antimonumeto (fig. 153).

Esta obra consiste en una galería en la que se procede a una exposición siempre cambiante de dibujos del arquitecto. El espacio se duplica con una sala de reuniones, que a su vez constituye una pequeña sala de lectura. Unos bancos en disposición diagonal emergen de uno de los muros de cerramiento dejando la mayor parte del espacio rectangular del habitáculo desocupado. Como en muchas de las obras de Armajani la palabra tiene una gran presencia. Las frases se convierten en material escultórico (fig.154). En esta obra en concreto podemos apreciar dos frases que resumirían la figura de Louis I. Khan, se trata de unos versos del poeta Walt Whitman pertenecientes a su libro “Hojas de hierba”, que aparecen rotulados sobre el suelo. También se recogen unos párrafos del libro de notas de Louis I. Khan que quedan rotuladas sobre los pupitres de lectura:

*“La escuela empezó con un hombre
bajo un árbol, un hombre que no sabía que
era maestro, discutiendo las cosas que él
comprendía con otros pocos que no sabían
que eran alumnos.”*

Armajani rindió homenaje a Louis I. Khan construyendo una escuela bajo un árbol, ya que a esta institución dedicó el arquitecto la mayor parte de su vida. La obra se completa con zonas ajardinadas,

espacios para la lectura, el juego. Esta es una obra profundamente poética, profundamente estética y social, es ante todo, un arte común y cercano a la gente, es Arte Público.



Fig. 154. (Interior). *Sala de conferencias Louis Khan*. Filadelfia, 1982.

VII. 2.

Poemas de la Ciudad en el Espacio Público Virtual

Buscamos en el espacio público de Internet, como espacio expositivo, los poemas que se suman a diario ofreciendo el acercamiento de la obra al usuario. Una poesía de lo urbano que nos ha acompañado a lo largo de esta investigación y que expresa, apareciendo y desapareciendo a la misma velocidad que se sucede la vida en los escenarios de la cotidianidad urbana, cómo se habita en la Babel contemporánea.

VII. 2. 1. Poema *La ciudad*

*“Dijiste: “Iré a otra ciudad, iré a otro mar.
Otra ciudad ha de hallarse mejor que ésta.
Todo esfuerzo mío es una condena escrita;
y está mi corazón - como un cadáver - sepultado.
Mi espíritu hasta cuándo permanecerá en este marasmo.
Donde mis ojos vuelva, donde quiera que mire
oscuras ruinas de mi vida veo aquí,
donde tantos años pasé y destruí y perdí”.*
*Nuevas tierras no hallarás, no hallarás otros mares.
La ciudad te seguirá. Vagarás
por las mismas calles. Y en los mismos barrios te harás viejo
y en estas mismas casas encanecerás.
Siempre llegarás a esta ciudad. Para otro lugar -no esperes-
no hay barco para ti, no hay camino.
Así como tu vida la arruinaste aquí
en este rincón pequeño, en toda tierra la destruiste.⁵⁹”*

(Constantino Cavafis).

⁵⁹ CAVAFIS, C. *Poemas Canónicos. La ciudad*. Página web: <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/cavafis2.htm> [Consulta 2006]

VII. 2. 2. Poema *Arrullo de los autos*

*“Tengo ganas de rasgar
las paredes
y me escondo
como un niño temeroso
pompa de silencio
de fúnebres cantos
nuncios del momento
este momento
con el lápiz en la mano
aherrojado
en la urbe
atado a los postes
amarrado
y concluyo
siempre concluyo
disfrazado
pacífico ciudadano
de un rincón mundano.⁶⁰”*

(Alfredo Elejalde F)

⁶⁰ ELEJALDE F.A. *Poemas de la ciudad o cualquier otro título que se me ocurra. Arrullo de los autos*. Disponible en: <http://macareo.pucp.edu.pe/~elejalde/lit/laciudad.html> [Consulta 2006]

VII. 2. 3. Poema *Bajo tus pies la ciudad*

*“En el paso de cebra
el ruido se te antoja
trágico
y cifras tu dignidad
en sonreírle al guarda de tráfico
que detiene los autos
levantando la mano al cielo
para que tú puedas
cruzar la calle.
Y dudas si seguir
o regresarte a casa,
pero alguien que sale
sigiloso del museo
que hay en la acera de enfrente,
te dice al oído:
“Vengo de levantarle las faldas
a las Meninas del Prado
y de tocarle el culo
a una gorda de Botero.
¿Tú crees que soy feliz por eso?”
Y recuerdo a Kevin Ayers,
porque muchas cosas pueden pasar
cuando vas por la calle.⁶¹”*

(Antonio María Flórez)

⁶¹ FLÓREZ, A.M. *Poemas de la ciudad. Bajo tus pies la ciudad*.
Disponible en: <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/aire34amf02.htm>
[Consulta 2006]

VII. 2. 4. Poema *Ciudad sin Sueño.*

(Nocturno del Brooklyn Bridge)

“No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

*Las criaturas de la luna huelen y rondan sus
cabañas.*

*Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres
que no sueñan*

*y el que huye con el corazón roto encontrará por
las esquinas*

*al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta
de los astros.*

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

*Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años*

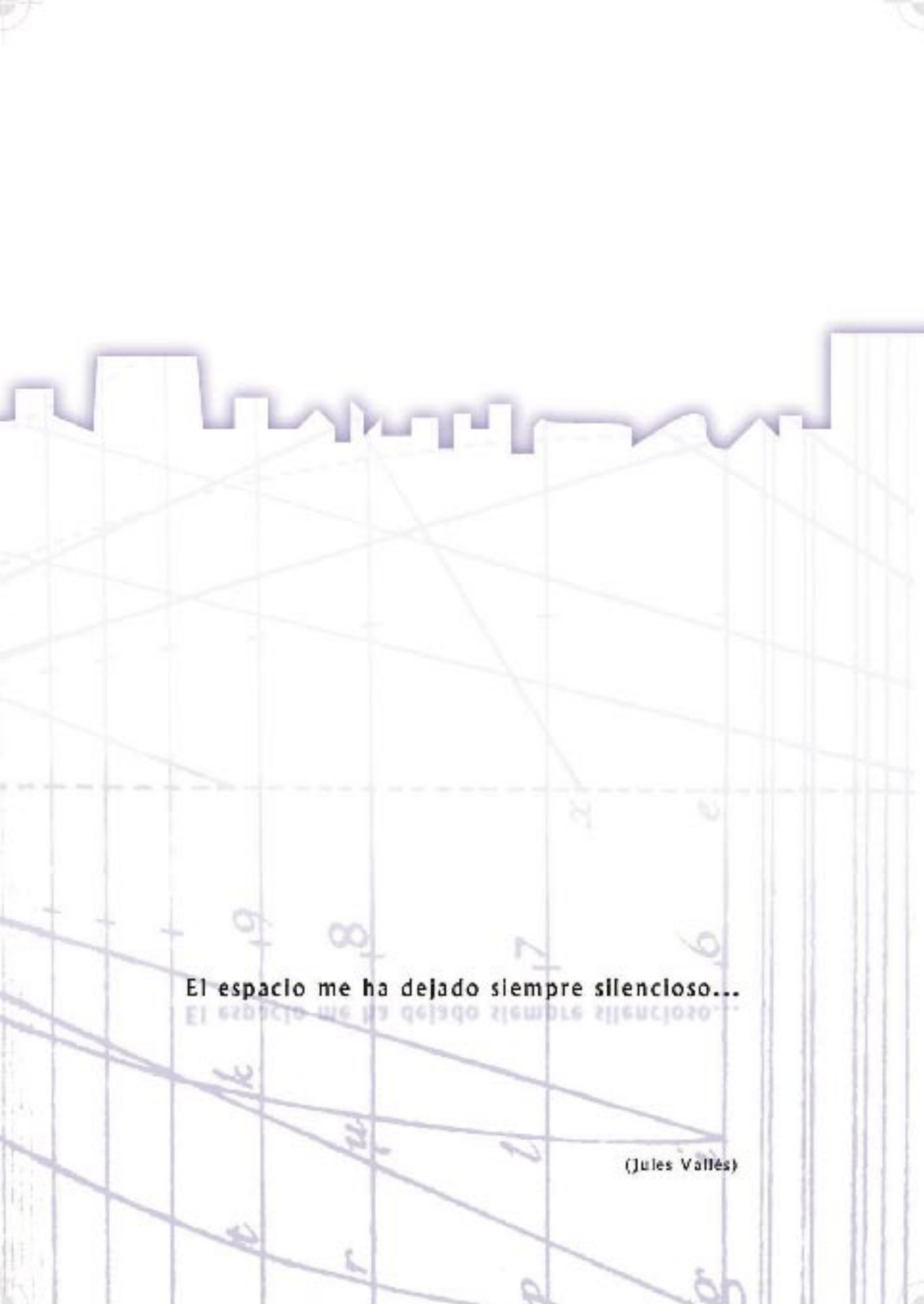
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;

*y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que
callase.⁶²”*

(Federico García Lorca)

⁶² GARCÍA LORCA, F. <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaEspanola/garcialorca/poetaennuevayork.asp> [Consulta 2006]

Granada, mayo de 2007.



El espacio me ha dejado siempre silencioso...

(Jules Vallès)