

Tesis Doctoral:

**NATURALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE
CONTAMPORÁNEA EN LOS DISTINTOS
ESPACIOS (DIÁLOGOS FISICOPLÁSTICOS)**

Panagiotis Vakalidis

Director: Prof. Dr. Santiago Vera Cañizares

Programa de Doctorado

Investigación en la Creación Artística: Teoría, Técnicas y Restauración.

Departamento de Pintura.

Facultad de Bellas Artes.

Universidad de Granada.

2009

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Panagiotis Vakalidis
D.L.: GR-2967-2010
ISBN: 978-84-693-2590-2

DEDICATORIA

La presente Tesis está dedicada a toda mi familia por su ayuda incondicional y por supuesto a mi querida Maria por su apoyo en todo momento.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. D. Santiago Vera Cañizares por su ayuda y orientación en la presente tesis y al resto de los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Granada. A la Universidad de Granada. A Grecia por las bases artísticas que me ha dado. A Francia por abrirme la mente. A España que gracias a ella he podido seguir mis búsquedas artísticas. A todos mis profesores.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

Rev.	Revista
Pág.	Página
Fig.	Figura
Esq.	Esquema
Vol.	Volumen
Col.	Colección
Nº	Número
S. A.	Sin autor
S. I.	Sin lugar de edición
S. f.	Sin fecha
Opt. Cita	Última cita
Lat.	Latín
Gr.	Griego
Ej.	Ejemplo
Lit.	Literario
Ed.	Editorial/Editor

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
<u>CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESPACIO Y LA OBRA</u>	
<u>CONTEMPORÁNEOS. SITUACIÓN GENERAL.....</u>	59
<u>Capítulo I. Los espacios expositivos.....</u>	60
<u>Capítulo II. La obra de arte.....</u>	73
<u>CATEGORIZACIÓN DEL ESPACIO Y LA OBRA</u>	
<u>CONTEMPORÁNEOS. DIÁLOGOS.....</u>	87
<u>Capítulo III. El recinto tradicional.....</u>	88
III. 1. Introducción.....	89
III. 2. El recinto tradicional. Tipología.....	91
III. 2.1. <i>El recinto tradicional desde un punto de vista funcional.....</i>	91
III. 2.1.1. Museos.....	96
III. 2.1.2. Galerías.....	99
III. 2.1.3. Ambientes arquitecturales.....	101
III. 2.2. <i>El recinto tradicional en función de su personalidad.....</i>	108
III. 2.2.1. Recinto tradicional “vacío”.....	109
III. 2.2.2. Recinto tradicional “con connotaciones”.....	113
III. 3. La obra de arte en el recinto tradicional.....	124
III. 3.1. <i>Obra “hermética”.....</i>	127
III. 3.2. <i>Obra “semi-cerrada”.....</i>	133

III. 3.3. Obra “dialogante”	136
III. 4. Diálogo recinto tradicional obra.....	137
III. 4.1. <i>Naturalización en el recinto tradicional</i>	141
III. 4.2. <i>Diálogo escéptico – obra hermética</i>	143
III. 4.3. <i>Diálogo elemental - obra semi-cerrada</i>	148
III. 4.4. <i>Diálogo intenso – obra dialogante</i>	148
III. 4.5. <i>Espacio vacío - obra. Casos</i>	148
III. 4.6. <i>Espacio con connotaciones - obra. Casos</i>	172
III. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del recinto tradic.....	191
III. 5.1. Obras cíclicas.....	191
III. 5.2. Obras cuadriculadas.....	191
III. 5.3. Obras triangulares.....	193
III. 5.4. Obras en continuidad.....	195
III. 5.5. Obras disimuladoras.....	195
III. 5.6. Obras mitras.....	199
III. 5.7. Obras meteóricas.....	203
III. 5.8. Obras impenetrables.....	203
III. 5.9. Obras rompedoras del espacio.....	205
III. 5.10. Obras penetrantes.....	205
III. 5.11. Obras encajadas.....	205
III. 5.12. Obras camaleónicas.....	205
III. 6. Conclusiones.....	209
<u>Capítulo IV. El entorno <i>natural</i></u>.....	217
IV. 1. Introducción.....	218
IV. 2. El entorno natural. Tipología.....	221
IV. 2.1. <i>El entorno natural desde un punto de vista funcional</i>	221
IV. 2.1.1. Tierra.....	232

IV. 2.1.2. Agua.....	232
IV. 2.1.3. Aire.....	236
IV. 2.2. <i>El entorno natural en función de su personalidad</i>	238
IV. 2.2.1. Entorno natural “despejado”.....	241
IV. 2.2.2. Entorno natural “limitado”.....	242
IV. 3. La obra de arte en el entorno natural.....	244
IV. 3.1. <i>Obra “manipuladora”</i>	249
IV. 3.2. <i>Obra “propicia”</i>	250
IV. 4. Diálogo entorno natural-obra.....	253
IV.4.1. <i>Naturalización en el entorno natural</i>	254
IV.4.2. <i>Diálogo contradictorio-Obra manipuladora</i>	256
IV.4.3. <i>Diálogo creativo-Obra propicia</i>	259
IV.4.4. <i>Entorno despejado - obra. Casos</i>	261
IV.4.5. <i>Entorno limitado - obra. Casos</i>	271
IV. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del entorno nat.....	287
IV. 5.1. Obras biodegradables.....	289
IV. 5.2. Obras artificiales.....	290
IV. 5.3. Obras en ruta.....	291
IV. 5.4. Obras nidos.....	291
IV. 5.5. Obras cuadros.....	291
IV. 5.6. Obras tótem.....	295
IV. 5.7. Obras senderos.....	295
IV. 5.8. Obras obstáculos.....	295
IV. 5.9. Obras subterráneas.....	298
IV. 5.10. Obras terrestres.....	298
IV. 5.11. Obras aéreas.....	298
IV. 5.12. Obras hidrófilas.....	300
IV. 5.13. Obras aferéticas o huellas.....	304
IV. 5.14. Obras prostéticas.....	304

IV. 6. Conclusiones.....	305
<u>Capítulo V. El territorio urbano.....</u>	314
V. 1. Introducción.....	315
V. 2. El territorio urbano. Tipología.....	316
V. 2.1. <i>El territorio urbano desde un punto de vista funcional.....</i>	316
V. 2.2. <i>El territorio urbano en función de su personalidad.....</i>	328
V.2.2.1. Territorio urbano “diáfano”.....	328
V.2.2.2. Territorio urbano “atravesado”.....	331
V. 3. La obra de arte en el territorio urbano.....	333
V.3.1. <i>Obra “integrada”.....</i>	340
V.3.2. <i>Obra “multi-compatible”.....</i>	340
V.3.3. <i>Obra “antagónica”.....</i>	342
V. 4. Diálogo territorio urbano-obra.....	343
V. 4.1. <i>Naturalización en el territorio urbano.....</i>	348
V. 4.2. <i>Diálogo comunicativo - Obra integrada.....</i>	349
V. 4.3. <i>Diálogo pseudo-comunicativo - Obra multi-compatible.....</i>	353
V. 4.4. <i>Diálogo inconveniente - Obra antagónica.....</i>	353
V. 4.5. <i>Territorio diáfano - obra. Casos.....</i>	354
V. 4.6. <i>Territorio atravesado - obra. Casos.....</i>	364
V. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del territorio urb.....	377
V. 5.1. <i>Obras estáticas.....</i>	377
V. 5.2. <i>Obras cinéticas.....</i>	377
V. 5.3. <i>Obras enclaustradas.....</i>	379
V. 5.4. <i>Obras viajeras o transportables.....</i>	379
V. 5.5. <i>Obras panfletos.....</i>	379
V. 5.6. <i>Obras textos.....</i>	383
V. 5.7. <i>Obras proyecciones.....</i>	383

V. 5.8. Obras edificios.....	383
V. 5.9. Obras contornos.....	388
V. 5.10. Obras desajustadas.....	388
V. 5.11. Obras topos.....	388
V. 5.12. Obras señales.....	394
V. 6. Conclusiones.....	394
<u>Capítulo VI. El escenario <i>virtual</i>.....</u>	402
VI. 1. Introducción.....	403
VI. 2. Lo real vs lo virtual.....	403
VI. 3. El escenario virtual. Tipología.....	406
VI.3.1. El escenario virtual desde un punto de vista funcional.....	406
VI.3.2. El escenario virtual en función de su personalidad.....	416
VI.3.3. <i>Escenario tácito simulador</i>	416
VI.3.4. <i>Escenario virtual original o arquetipo</i>	422
VI. 4. La obra de arte en el escenario virtual.....	430
VI. 4.1. <i>Obra “virtual”</i>	433
VI. 5. Diálogo escenario virtual – obra.....	441
VI. 5.1. <i>Naturalización en el escenario virtual</i>	442
VI. 5.2. <i>Diálogo en el escenario virtual</i>	447
VI. 5.3. <i>Escenario tácito simulador - obra. Casos</i>	448
VI. 5.4. <i>Escenario virtual arquetipo - obra. Casos</i>	454
VI. 6. Categorías básicas de obras de arte dentro del escenario virtual..	461
VI. 6.1. <i>Obras radiofónicas</i>	461
VI. 6.2. <i>Obras impresas</i>	462
VI. 6.3. <i>Obras táctiles</i>	462

<i>VI. 6.4. Obras telefónicas</i>	462
<i>VI. 6.5. Obras interactivas</i>	462
<i>VI. 6.6. Obras mentales</i>	464
VI. 7. Conclusiones	464
<u>Capítulo VII. Conclusiones generales</u>	470
<u>Bibliografía</u>	495

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Planteamiento

En esta investigación nos planteamos y tratamos de responder a una cuestión fundamental que afecta a las distintas categorías de la obra de arte contemporánea¹: ¿Cuál es la relación física y/o plástica que se produce entre la obra de arte y el espacio que ocupa y más específicamente de la obra de arte contemporánea con el espacio (físico y mental) que la acoge? En esta pregunta realizada someramente intentamos abarcar aspectos amplios: la relación entre la obra y su espacio de acogida tiene que ver con una multitud de actores (lingüísticos, físicos, formales, plásticos, conceptuales, políticos, históricos, antropológicos, metafóricos, etc.). Así, una obra podría sucumbir al espacio en su totalidad, integrarse de forma parcial o no hacerlo en modo alguno. Podría funcionar por sí misma sin necesidad del entorno de un espacio en concreto. O podría necesitar un lugar determinado. Otra posibilidad, es que la misma pudiera ser un territorio en sí. Podría cambiar completamente el espacio en el que estuviera expuesta, o no cambiarlo.

Decía John Berger: “¡El espacio estaba allí antes de que utilizaras la pintura!”²

¹ Puesto que limitaremos nuestro campo de acción a la época contemporánea, es necesario que precisemos desde un primer momento a qué periodo de tiempo nos referimos exactamente con el término contemporáneo. El primer matiz nos viene dado por *Lorente Jesús-Pedro* que comenta: “En Español y en todas las lenguas románicas, por influencia de la terminología histórica francesa nacida tras la Ilustración, hemos denominado al periodo entre el descubrimiento de América y la Revolución Francesa *Edad Moderna* mientras que a la siguiente la llamamos *Contemporánea*”. VV.AA.: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa, Murcia, 2002, pág. 35. Respecto la fecha que marca el comienzo de arte contemporáneo, Pilar de Miguel Blázquez considera que: “La exposición de la colección permanente del *Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía* se basa en un criterio histórico que comprende tres periodos o etapas (de discurso temporal). La última, que es la denominada contemporánea empieza a partir de 1945 hasta nuestros días”. *Opt. cita*. pág. 134. Finalmente, añadiremos que para el arte contemporáneo los límites establecidos se inician con el periodo posterior a la II Guerra Mundial. De esta manera, nosotros, con el término contemporáneo consideraremos todo el trabajo artístico hecho después de la 2^a Guerra Mundial hasta principios del Siglo XXI, aunque este criterio cronológico no será estrictamente cerrado. Es decir, podremos incluir ejemplos de obras de arte que, aún saliéndose de los límites cronológicos, aporten valor añadido y sean claves para el buen desarrollo del trabajo.

² BERGER, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Ediciones, Madrid, 1997, pág. 30.

Y según *Platón*,³ ese mismo espacio existe antes de la creación del *ouranos*.⁴

Es pues este espacio el objeto de nuestro estudio y, dentro de sus límites, la relación que entablan con él las obras de arte.

Antecedentes pre-contemporáneos

Como fundamento histórico de nuestra investigación y tomándolo como punto de partida, es innegable el valor que se ha concedido al espacio expositivo y su relación con la obra de arte en determinados momentos de la Historia. Aunque nuestro objeto de estudio se centrará en el Arte Contemporáneo, es necesario hacer un alto en el camino para componer una breve síntesis de lo que ha supuesto en la Historia la interacción de los dos elementos que nos ocupan. Por citar algunos ejemplos y siguiendo un orden cronológico, existen precedentes ya en el continente africano de utilización expresa de espacios naturales para exponer sus inquietudes expresivas hace 5000 años. Luego, en la Grecia Antigua, durante la *Época Clásica*, (Siglo V a. C., denominado *Siglo de Oro de Pericles*) el arte formaba parte del mundo cotidiano: la obra artística⁵ se insertaba en el espacio como un elemento más. En la época *greco-romana*, las pinturas adornaban no sólo los templos sino también todos los rincones de los mercados, palacios y galerías.⁶ Más adelante, durante el *Renacimiento* (S. XIV-XVI.), el simple hecho de colocar una escultura en una plaza, era algo que se estudiaba con absoluta precisión. Sin embargo, es a partir del *Barroco* (S. XVI) cuando la obra de arte “cubre

³ 427- 347 a. C.

⁴ Del gr. Ουρανός que significa cielo. Πλάτων: Τιμαίος και Κριτίας. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα, 2001. Platón: Timeos y Kritias. Ediciones Georgiadis / Biblioteca de los Griegos, Atenas, 2001. Traducción del autor. En la mitología griega Ouranos era el hijo de Γαία (Gea significa la Madre-Tierra). De la unión de Ouranos con su madre Gea nacen los Titanes, los Cíclopes y los Gigantes.

⁵ Las obras de arte encontradas, relativas a este período, son en su gran mayoría esculturas.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Ed. Akal S.A., Madrid, 1987.

todo el muro, emplea la ambientación y escenografía para encontrarse con él y establece las reglas del marco pictórico”⁷.

La idea de exponer obras de arte en un espacio público tiene reminiscencias de principios del siglo XX, concretamente en 1908⁸, los hermanos y pintores rusos *Bourliouk*, organizaban una exposición en la calle⁹ en Kiev (Rusia).

A comienzos de los años 20, los *constructivistas* rusos dan un salto cualitativo al ocupar con sus revolucionarias obras el espacio interior creando cantinas para los trabajadores; todo lo que se instalaba dentro de ellas: mesas, lámparas, sillas, panfletos sobre las paredes, etc., era diseñado en estilo *constructivista*.¹⁰ Al mismo tiempo, el movimiento artístico *Bauhaus*¹¹ integraba la obra en el espacio y trabajaba el problema unitariamente.

Como ejemplo de las experimentaciones vanguardistas, el escultor Constantin Brancusi¹², dedicó gran parte de su vida a investigar sobre las distintas posibilidades de colocación de sus esculturas en su estudio particular y la relación que las mismas entablaban con el ambiente que las rodeaba (ver fig.1). Así, Brancusi cambiaba continuamente la posición de sus obras en el espacio, llegando incluso a transformarlo, hecho que ocurrió en su taller, en el que eliminó unas vidrieras, y las sustituyó por un muro con el objeto de cambiar los límites territoriales de su taller y comprobar la influencia de la luz sobre las esculturas según la posición en el espacio. No podemos dejar de mencionar la anécdota que protagonizó al donar sus obras al estado francés, poniendo como

⁷ Esta frase hace referencia a la denominada “teoría del marco”. RÍCO Juan Carlos: *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex ediciones S.L., Madrid, 2002, pág. 38.

⁸ GRAY, Kamilla: *Η Ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*. Εκδόσεις υποδομή ΕΠΕ, Αθήνα, 1987, pág. 138. *El gran experimento. Arte en Rusia, 1863-1922*. Ediciones Ipodomi, Atenas, 1987. Traducción del autor.

⁹ Aunque su propósito no era estrictamente artístico (observar cómo interactuaban sus obras dentro de un espacio urbano) sino meramente comercial (atraer a la gente para vender).

¹⁰ *Opt. cita.*

¹¹ Una de las más importantes escuelas de arquitectura, arte y diseño del siglo XX. Fundada en 1919-1933, en la ciudad alemana de Weimar, por *Walter Gropius*.

¹² Nacido el 19 de Febrero de 1876 en Hobitza, Rumania; fallecido el 16 de Marzo de 1957 en París.

condición que su trabajo fuera expuesto de la manera en que él lo dejó en su taller de París¹³.

Entre los años 1920 y 1940, primero en su estudio de París y más tarde en Nueva York, Piet Mondrian¹⁴ experimentó con los efectos de la luz, tanto en las paredes como en el espacio tridimensional¹⁵ que las mismas configuraban (ver fig.2).

Marcel Duchamp¹⁶, entre 1946 y 1966, exploró dimensiones alternativas para la presentación y explotación del espacio como contenedor de la obra artística: su creación *Étant donnés: La Lamp du gas* presenta la peculiaridad de poder ser contemplada únicamente por una misma persona¹⁷, quien para acceder a la misma debe colocar el ojo en una mirilla (ver fig.3), hecha en la puerta de madera, que separa dicha obra del espectador de turno¹⁸ (ver fig.4). Y lo que sucede con esta instalación, lo realmente trascendente en ella, es que podría entrar en cualquier entorno de tipo *tradicional*¹⁹, ya que funciona de forma autónoma. No está definida por el espacio, pero ella sí que podría definir un espacio interior cualquiera. La obra constituye un territorio en sí misma, en

¹³ SEROTA, Nicholas: *Εμπειρία ή Ερμηνεία- Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1999. Título del original: *Experience or Interpretation – The dilemma of museums of modern art*. 1995.

¹⁴Su nombre real Pieter Cornelis Mondriaan, nacido el 7 de Marzo de 1872 en Amersfoort, Holanda y fallecido el 1 de Febrero de 1944, en Nueva York. Fundó el *Neo-plasticismo* (1917-28). En su más conocida obra trabaja con el amarillo, el azul, el rojo, el blanco y el negro y con líneas horizontales y verticales para organizar el espacio pictórico y encontrar la armonía.

¹⁵Thomas Mc Evilly considera que: “La similitud visual entre las pinturas de Piet Mondrian y determinados estilos clásicos de la abstracción tántrica hindú del siglo XVIII refleja un contenido metafísico equivalente buscado por aquél y éstos, como atestiguan sus declaraciones. Ambos muestran una imagen metafórica de un universo matemático regido desde su interior por una rigurosa pluralidad de fuerzas eternas”. En VV.AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 360.

¹⁶ Henri Robert Marcel Duchamp nació el 28 de Julio del año 1887 cerca de Blainville, Francia y falleció el día 2 de Octubre de 1968 en Neuilly-sur-Seine, Francia.

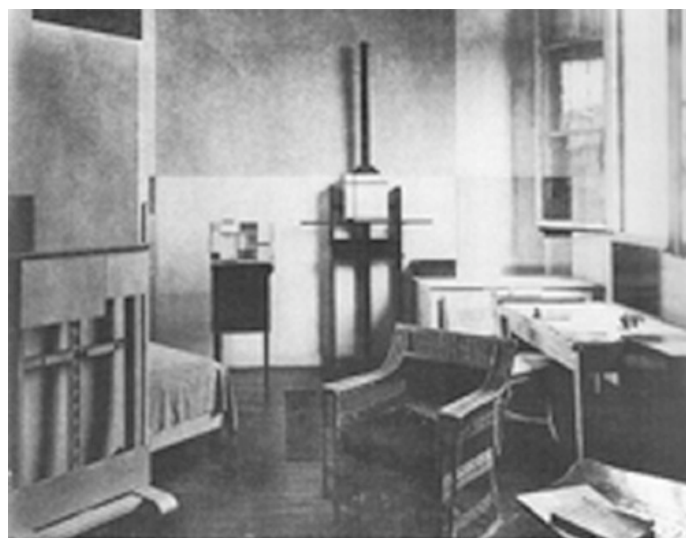
¹⁷ Consideramos necesario decir que la opinión del espectador y lo que quiere ver cada uno en una obra de arte es, en definitiva, algo muy personal, no siendo el propósito de esta investigación, por lo que involucraremos al espectador en una investigación posterior quizá, pero no en ésta.

¹⁸ SEROTA, Nicholas: *Εμπειρία ή Ερμηνεία- Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1999. *Experiencia o interpretación-El dilema de los museos del arte moderno*. Ediciones Agra, Atenas, 1999. *Traducción del autor*.

¹⁹ La primera categoría de espacios que establecemos.



1. Taller de Brancusi en Paris.



2. Taller de Mondrian en Paris.



3. Marcel Duchamp, *Étant donnés: La lámpara de gas*, (vista desde la mirilla) 1946-66.



4. Marcel Duchamp, *Étant donnés: La lámpara de gas*, (vista frontal).

cuyo interior se desarrolla un interés conceptual que queda dentro de los límites de la obra y no da ninguna importancia al recinto circundante.

¿Qué sucede en la actualidad?

Después de esta breve exposición, es el momento de replantearnos: ¿Cómo dialoga actualmente la obra de arte respecto al espacio físico que la envuelve?

La cuestión de la variedad determina la primera acotación. Es obvio que resultaría imposible enfocar la investigación sobre un artista concreto y supondría además una visión muy parcial y personalizada. Por otro lado, sería un trabajo en vano ya que, todavía, no hay ningún artista que se adapte a todas nuestras necesidades-objetivos. Lamentablemente, tampoco es posible abarcarlos a todos. En cualquier caso, la cantidad analizada será suficientemente amplia y representativa; habrá como mínimo un buen ejemplo para cada caso concreto. Los casos que comentamos de artistas (de sus obras) y de espacios son aquellos que mejor ilustran una consideración general pero podemos encontrar muchas excepciones. En cuanto a la trascendencia de la obra, nos interesa aclarar que no sólo se presentarán-analizarán trabajos de autores o grupos conocidos y/o consolidados. Incluiremos igualmente el trabajo de cualquier artista que resulte conveniente para nuestra investigación por razones diversas, según sea el caso y, desde luego, siempre que se adecuen a nuestro planteamiento. En lo que respecta al ámbito geográfico, el campo de acción de nuestro análisis se centrará en el arte producido en el mundo occidental, al cual pertenecen la mayoría de los artistas que examinaremos; pero esto no significa que vayamos a excluir de forma radical a los artistas orientales o de cualquier otro punto del planeta cuando el caso lo requiera.

Es necesario aclarar, antes de proseguir, que los criterios y las reglas sociales siempre han sido y son determinantes a la hora de exponer una obra artística, pero el estudio de dichas reglas no es competencia de esta

investigación. Lo que sí podemos concluir es que la obra de arte siempre ha buscado un espacio en el que ubicarse de la mejor manera, hoy quizás más que nunca.

Así, en la época actual una obra de arte puede interrelacionarse de muchos modos con su lugar de exposición. A veces no hay ningún diálogo entre la obra de arte y el lugar que la acoge; puede ser el caso de una creación artística que se origina sin ningún interés para el espacio circundante y por eso en su exposición no lo necesita; también puede dialogar parcialmente con el lugar de hospedaje porque algunas partes entre ella y él se comunican, (situación en la cual la obra desarrolla un grado medio de dialogo con el espacio); y en otras ocasiones, la obra se hace de forma exclusiva para entrar en el contenedor artístico en que va a ser expuesta (*in situ*), situación en la cual la obra desarrolla el máximo grado de dialogo con el espacio. Estas tres relaciones dialogantes generales en realidad pueden variar y multiplicarse según el tipo de obra y el lugar que la engloba.

Es decir, la respuesta es compleja y múltiple, ya que en nuestros días, más que en ninguna otra época, la obra de arte explora e intenta ocupar todo tipo de espacios imaginables –e inimaginables-. Hoy en día, una obra artística no tiene límites de ningún tipo, del mismo modo que tampoco tienen límites los lugares en los cuáles se puede exponer: un museo, un almacén de carbón restaurado, una antigua prisión, un valle, una plaza, una calle, un castillo, un lugar abandonado, un parque, un ciberespacio, un muro, un viejo matadero, incluso un pensamiento..., no son más que una mínima parte de los ejemplos que veremos a lo largo de esta investigación, en los cuáles una creación puede desarrollar plenamente su presencia.

Además, la pregunta planteada al principio de la exposición nos lleva directamente a una segunda cuestión, intrínseca y estrechamente relacionada con la primera: ¿Cuál es el sitio idóneo para albergar una obra? Desde un punto de vista artístico, no se trata de que haya sólo un lugar ideal para cada obra de arte. Una obra puede tener uno, varios o muchos espacios ideales.

También hay obras que pueden no necesitar un entorno en particular. Sin embargo, *a priori*, parece claro que al menos hay un lugar adecuado para cada obra. Incluso hay obras que podrían encontrar su *alma gemela* exprimiéndose *in situ* en el interior de un espacio museístico; una obra de *Land Art* encuentra su territorio idóneo en la propia naturaleza; una obra muralista se acopla naturalmente a una pared urbana; o una obra *virtual*, que carece de estado físico y se comunica por medio de un espacio *virtual*.

Con otras palabras: según el tipo de obra, encontramos un espacio apropiado de exposición. Así, una pintura, normalmente funciona bien en un espacio museístico, una escultura se desenvuelve bien según sea su naturaleza tanto en un espacio cerrado como en un espacio abierto. Una obra de *net art* reconoce un espacio virtual como su *lugar idóneo* y las obras de *graffiti*, en su mayoría, necesitan un espacio urbano como su entorno expresivo.

Por otro lado, desde un punto de vista territorial, un espacio no puede atender a todo tipo de obras. Las características físicas del espacio, indiscutiblemente, condicionan todo lo que se introduce en su territorio.

Entre estos dos parámetros (de obra y espacio) caben muchas respuestas, ya que son multitud de factores los que intervienen para que se establezca diálogo entre ambos; factores que serán analizados a lo largo de esta investigación.

La innumerable cantidad de obras artísticas y de formatos o soportes existentes en nuestros días (pintura, escultura, instalación, *performance*, *video art*, *cyber art*, *body art*, etc.), puestas en relación con todos los posibles espacios contenedores de arte, (interior museístico, centro de una plaza, orilla del mar, pantalla televisiva, etc.) puede ser interminable en esta era de *velocidad cultural*. **En este sentido se hace necesaria la *codificación* o *clasificación*: hay que codificar los espacios expositivos en diferentes**

categorías y relacionarlos con los distintos tipos de obras de arte y este es el sentido y el objetivo del presente trabajo.

De esta manera, la presente investigación²⁰ pretende abrir un posible camino, una vía hacia la mejor comprensión de la obra de arte, examinándola dentro de los distintos lugares expositivos y analizando el modo en que los ocupa.²¹

La importancia de escoger el sitio y ubicación perfectos es una cuestión fundamental en la metodología de la creación artística contemporánea. Gran número de obras se naturalizan con el espacio que las rodea, buscando su estrategia de funcionamiento mediante el diálogo, la interacción y el máximo grado de confluencia con el territorio que ocupan²². Y este es el punto fundamental que nos intriga, en el que empieza nuestra investigación: el momento en que una obra de arte real o virtual es colocada en su espacio de exposición, lista para interactuar (de algún modo) o no con él.

Adentrándonos un poco más en nuestro planteamiento, surge una tercera cuestión: ¿Cómo define a la obra un espacio determinado? En el momento en que la obra entra en cualquier entorno, ésta queda definida de alguna manera por él. Pero el territorio no define a la obra artística que lo ocupa siempre en igual medida, por lo que es necesario establecer grados de diálogo que oscilarán entre una mayor, media o menor interrelación. Así, el espacio define a la obra en grado máximo, en el momento en que este sitio

²⁰ Podríamos asumir que un artista tiene que conocer lo que su obra requiere en cuanto al espacio que la cobijará para el buen funcionamiento de la misma y que, cuando crea debe tener presente este aspecto fundamental.

²¹ Así, el taller de un artista podría servir también como un espacio expositivo. De hecho sería así, si la obra fue creada con la intención de compaginar, de algún modo, los elementos de la misma con los elementos de un espacio en concreto, en este caso con su taller.

²² Otro paradigma de espacio que cambia para atender una obra, (en este caso, sin embargo no es el taller), nos viene de la mano del Palacio Real de Milán, en el cual el director italiano Luca Ronconi (director artístico del Piccolo Teatro de Dario Fo y colaborador de la Scala de Milano) organizó una exposición en el año 2004 con obras de pintura del siglo XVII. Expuso los trabajos seleccionados en una habitación recreada igualmente en el mismo siglo, y para contribuir a crear ese ambiente aún más, llevó a cabo la construcción de paredes especiales con yesos decorativos al estilo de la época. Como él mismo recalcó, su intención era la de crear la sensación de una casa con un ambiente amistoso y no la de generar un nuevo museo-congelador con obras idénticas y temática conservadora, falto de interés para la mayoría de la gente.

circundante tiene características muy personales y distintas que influyen en la misma (como por ej. el gran vestíbulo gris pero luminoso en la Tate Modern Gallery de Londres). El caso totalmente contrario, el de grado mínimo, sería aquél en el cuál el espacio interior tiene la forma del recurrente *cubo blanco*. Nos referimos a un espacio neutro sin ningún tipo de connotaciones arquitectónicas que ha sido construido especialmente como entorno expositivo. Lo que Brian O' Doherty denomina cubo blanco es un espacio que ha sido diseñado a propósito para alojar obras de arte, sacralizarlas, encerrarlas en su interior, apartándolas del mundo exterior²³. En este ejemplo, el ambiente neutro del cubo ejerce la mínima presión sobre la obra, ya que sobresalen las características formales de la misma y no las del lugar (interior cerrado) que la acoge. En el caso de la naturaleza, cuando funciona como espacio expositivo, el lugar natural en general define con más intensidad una obra de arte que se desarrolla dentro de sus límites irregulares, siempre comparándola con un ámbito expositivo interior cerrado. Un espacio *urbano*, con su continuo movimiento, también define con bastante claridad cualquier obra que penetra en su ambiente. Y en un espacio *virtual*, incluso privado de límites reales, la obra puede disfrutar de plena "libertad" en su "interior".

Siguiendo esta línea, los contenedores artísticos pueden ser arquitecturas de cualquier estilo, espacios totalmente neutros, con connotaciones arquitectónicas muy llamativas, o simplemente lugares que no tienen nada que ver con una exposición artística tradicional.

Por otro lado, *a priori*, cuanto más personalizado²⁴ es un espacio el abanico de obras que puedan introducirse en él en una relación de diálogo quedará reducido, ya que éste tiene sus propias características espaciales²⁵,

²³ O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999.

²⁴ Como espacios personalizados podemos citar iglesias, aviones, garajes, etc. y de modo genérico, todos aquellos lugares alternativos interiores que en nuestros días invaden el territorio artístico a modo de nuevos espacios conquistadores, que igual que los pretendientes hicieron con Penélope, intentan seducir al arte, encerrándolo dentro de sus nuevos límites.

²⁵ Características que serán estudiadas en los diferentes capítulos de esta investigación.

diseñadas con anterioridad a la creación de la obra y no en función de la misma y con una naturaleza muy específica.

Por la misma razón, en el *recinto tradicional*, que será nuestra primera categoría de lugares expositivos, cuantos más ornamentos arquitectónicos posee este lugar interior en cuestión, más difícil lo tendrá una obra de arte²⁶ para ubicarse con éxito en dicho territorio.

De modo parecido, en un *entorno natural*, cuantos más elementos naturales coexisten en su demarcación territorial, más presión, física, cromática y formal, interpone a la obra de arte que hospeda.

En la tercera categoría, la del *territorio urbano*, cuanto más cerrado y/o limitado y cuantos más componentes urbanos interpongan su presencia, mayor influencia ejercerá sobre las obras de arte que acoge. Pese a todo, y aunque exista mayor dificultad, siempre se podrán encontrar obras que puedan dialogar con éste o con cualquier espacio personalizado.

En la categoría de un escenario virtual los límites del espacio pueden ser virtuales e irrealmente infinitos.

Por ello, el artista debe fijar la meta de su mapa de ruta artístico, tanto en la concepción creativa como en la presentación de la obra una vez finalizada, diseñando estrategias que permitan la óptima exhibición de la misma en el espacio escogido para ello, con el fin de lograr el grado de diálogo deseado.

Así, nuestro campo de estudio queda configurado por las relaciones entre los distintos espacios analizados y las obras artísticas que con mayor o menor intensidad territorializan dichos lugares.

²⁶ En este punto hay que mencionar que el montaje también debe adecuarse a cada caso concreto.

Nuestra guía, el principal motor, será la obra de arte y cómo se involucra dentro de cada sitio en particular. Como se ha dicho, el ritmo queda establecido pues por la obra; pero no sólo por ella, ya que también interviene el territorio – ambos quedan vinculados mediante la existencia de relaciones dialogantes entre estos dos elementos confluyentes: espacio-obra - y los diferentes niveles de diálogo entre dichas relaciones; teniendo en cuenta que la comunicación entre los dos (espacio-obra de arte) puede ser muy clara a veces, en otras ocasiones muy ambigua y puede ocurrir también que no se dé en absoluto.

En definitiva, veremos diferentes categorías referidas a cómo la obra funciona en el espacio; en qué grado ésta lo necesita y cómo lo define; trataremos la naturalización-adaptación-conversión de la obra en función de los territorios que ocupa. Los diferentes modos en que entra y/ o se comunica con ellos física y plásticamente. Este objetivo básico de nuestro trabajo aún teniendo un afán sistematizador, no puede ser exhaustivo, por lo que las categorías que se establecerán deben ser entendidas como categorías-tipo, pudiéndose desenvolver casi sin solución de continuidad en subcategorías que evolucionen progresivamente en aras de una cada vez mayor particularidad. En este sentido podemos llegar a un máximo de circunstancias particulares.

Así, un ejemplo dentro de la creación contemporánea lo genera el norteamericano Bill Viola²⁷ en su *video-instalación Cinco ángeles para el milenio*²⁸, expuesta en el Museo Guggenheim²⁹ de Bilbao, a finales del año 2004. La obra cubre las cuatro paredes y lo que hace el artista es cambiar la disposición interna del edificio, para que la obra se contemple mejor (ver figs. 5-6). Es decir, en función de ella, cambia el espacio que la acoge. Su obra no puede funcionar en todos los espacios sino que hay que adecuar el ambiente circundante que la va a acoger a las particularidades de la misma. Es decir, la

²⁷ Nacido en 1951 en Nueva York.

²⁸ *Five angels for the millennium*, 2001.

²⁹ Apertura del Museo al público el 19 de Octubre de 1997.



5. Bill Viola, *Cinco ángeles para el milenio*, 2001.



6. Detalle.

obra se puede exponer en diversos espacios interiores, pero deben ser previamente adaptados a las necesidades de ésta. Y la necesidad de las obras de *Viola* en general, no es otra que un territorio consistente en un espacio prácticamente vacío de particularidades arquitectónicas. Del mismo modo, cuando escoge el Palacio de Carlos V en La Alhambra, en el año 2007, como entorno para su exposición *Las horas invisibles*, la conexión más evidente entre sus obras y el Palacio, es que ambos (ciertas obras suyas en este caso y el edificio de connotaciones cristianas) conllevan una temática religiosa.

Otro ejemplo es el caso de las *performances* de la artista Marina Abramovic³⁰, en las cuáles, el lugar en que se desarrolla la acción, cambia una vez tras otra según el contexto de la *performance* en cuestión. A veces su obra necesita la ayuda del marco circundante y otras no. Sus creaciones se desarrollan tanto en los espacios exteriores (ver fig.7), como interiores (ver fig. 8). Abramovic será una referencia constante, pues ha trabajado en más de uno de los tipos de ambientes que se verán más adelante.

Richard Serra,³¹ en 1972, experimenta con obras concebidas para dialogar en determinados espacios, tanto urbanos como interiores museísticos, sin modificarlos. Las formas y escalas de sus esculturas están influenciadas por las particularidades de las salas interiores en las que son mostradas (ver fig.9). Su creación, en este caso, está hecha sólo para interrelacionarse con este lugar interior en particular. Como se aprecia en la fotografía, las dimensiones de sus esculturas ocupan diagonalmente de un lado al otro, toda la sala expositiva y las estructuras metálicas encajan en las dimensiones de la misma.

En la misma lógica de adecuación de la obra para que dialogue con el entorno que ocupa, nos topamos con el artista noruego Per Barclay³² y su

³⁰ Nacida en 1946 en Belgrado.

³¹ Nacido en 1939 en San Francisco.

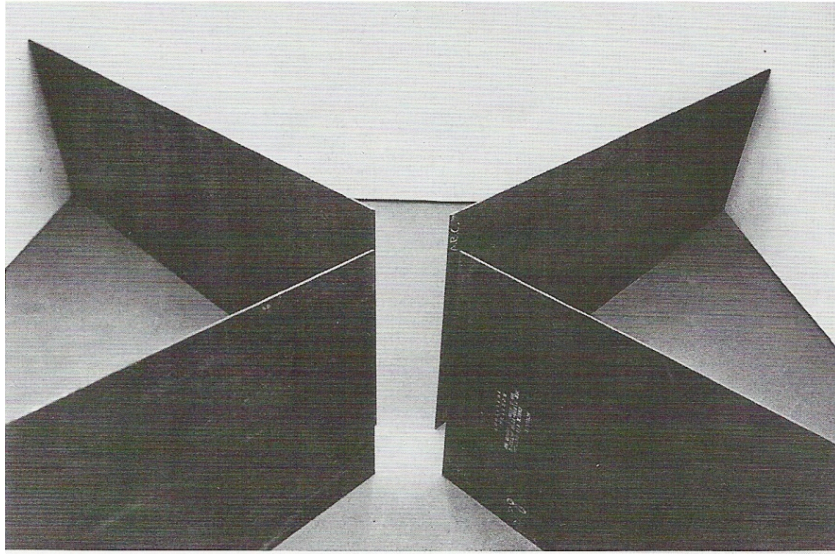
³² Nacido en 1955 en Oslo.



7. Marina Abramovic, *Balkan Erotic Epic*, 2005.



8. Marina Abramovic, *Luminosity*, 1997.



9. Richard Serra, *Circuito*, 1972.



10. Per Barclay, *Sin título* (intervención en el Palacio de Cristal), 2003.

intervención en el *Palacio de Cristal* del parque del Retiro en Madrid, en el año 2003. La obra está pensada, diseñada y realizada exclusivamente para esta cristalina construcción (ver fig.10). Para lograr un disertado encuentro entre ambos elementos, el montaje consta de unas cajas de cristal y de hierro (los mismos materiales que construyen el Palacio) en cuyo interior, desde lo alto del Palacio de Cristal, se precipita agua (en un principio iba a ser de color rojo, finalmente en su color natural) que fluye por un circuito cerrado, como las venas, hacia una gran plancha de cristal cubierta y asemejando un gran lago. El sonido del agua, en caída libre, reverbera en el espacio mientras unos altavoces van dando cuenta de cómo baja, de cómo se detiene, de cómo salpica. Esta obra del artista noruego, imita en sentido plástico a la atmósfera circundante, gracias a lo cual, consigue esta transparente conversación físico-plástica con la liviana edificación. El palacio, de cristalina personalidad, se erige en la guía que conduce la construcción básica de la obra, que comunica intensamente con este marco diáfano.

El suizo Felice Varini,³³ desde 1982, trabaja casi exclusivamente en espacios arquitectónicos interiores, -sin llegar a excluir del todo los exteriores como soporte para su trabajo-, con la peculiaridad de que en todos sus proyectos desarrolla la obra *in situ*. Sus creaciones siempre están relacionadas con el lugar en el cual están expuestas. El artista elige un punto de vista particular para el visitante, que transforma y hace funcionar como punto de lectura o como un punto dinámico para que se perciba mejor su obra (ver fig. 11). Es decir, en todos los sitios en los que trabaja, la obra queda integrada, pero sólo desde un punto de vista fijo en el cual debe situarse el espectador, ya que no funciona físicamente con el espacio, sino sólo con la percepción óptica de las formas cromáticas sobre la superficie en cuestión.

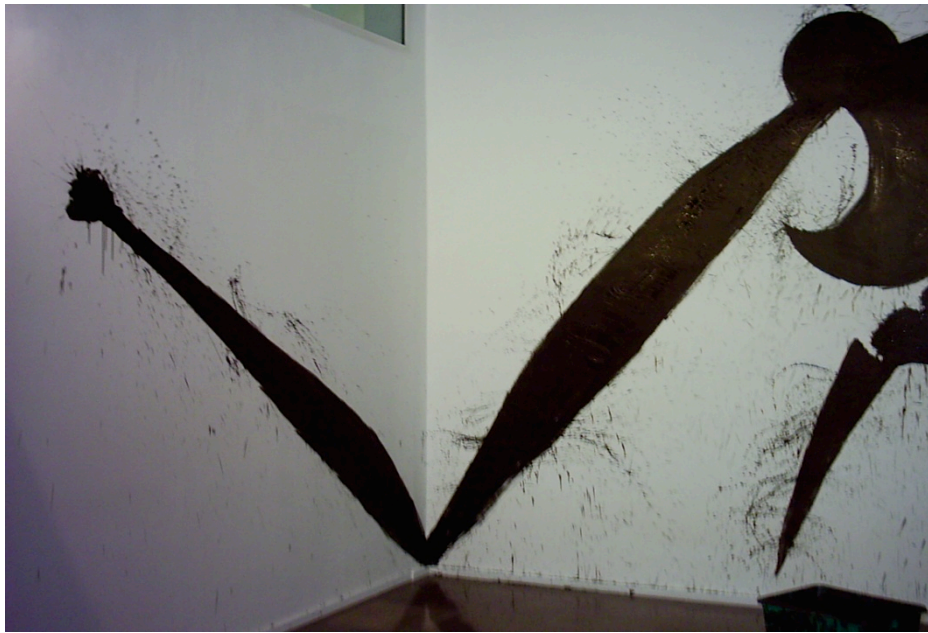
Por su parte, el artista cubano José Bedia,³⁴ en el año 2003, pinta *in situ* en un espacio interior, el Instituto de América en Santa Fe (Granada), logrando igualmente que sus pinturas funcionen para esa situación concreta (ver fig. 12).

³³ Nacido en 1952 en Locarno.

³⁴ Nacido en 1959 en Habana.



11. Felice Varini, *Ellipse entre deux angles*, 1995.



12. José Bedia, *Munafinda*, 2003.



13. Alfredo Lanz, *Homenaje a la natación*, 2004.

En función de las particularidades del lugar donde va a trabajar, (esquinas, techos, etc.) el artista introduce la obra en una parte seleccionada del mismo para crear (como Varini) una ilusión óptica, presentando sus guerreras figuras como una “falsa” impresión de plano, aunque en realidad se encuentren sólo en un rincón. Es decir, juega con su principal idea pictórica, aplicándola sobre el muro de un espacio interior, recurso mediante el que consigue un juego visual entre estas manchas de pintura negra y el contenedor blanco-vacío. Intenta dejar estas huellas dinámicas en gran parte de la superficie de las dos paredes y, dejando su marca personal sobre ellas, consigue el diálogo buscado para cada caso concreto: la obra entra en el contenedor con el éxito previsto.

El artista Alfredo Lanz³⁵ prefiere como escenario para su obra *Homenaje a la natación* (2004), la playa de *Mare nostrum* en Barcelona. Allí, su obra escultórica se encuentra al aire libre, entre edificios y la playa barcelonesa (ver fig.13). Se encuentra, por tanto, entre elementos urbanos y elementos naturales. La obra, con sus formas metálicas oscuras y dinámicas, funciona sobre todo cuando tiene como fondo el mar, pero también comparándola con las palmeras que la rodean se puede percibir una similitud entre las hojas del tronco de cada palmera y los volúmenes marrones y puntiagudos de la escultura, que en realidad representa atletas en equilibrio que se entrenan sobre esta construcción, dando la sensación de que, al mismo tiempo, las figuras nadan en el mar y flotan en el aire urbano.

En otro orden artístico, el alemán Joseph Beuys³⁶, (ver fig.14) llega a considerar que el mismo *pensamiento* puede ser arte y esta idea bien podría categorizarse en un espacio, no ya físico, sino en un espacio mental carente de materia.

³⁵ Nacido en 1945 en Madrid.

³⁶ Nacido el 12 de Mayo de 1921 en Krefeld, Alemania; fallecido el 23 de Enero de 1986 en Düsseldorf.

El artista inglés Richard Long³⁷ nos presenta el mismo acto de caminar como una obra de arte que desarrolla en un espacio natural y que después expone en formato fotográfico en un espacio *tradicional* (ver fig.15). Para él, la acción de pasear en lugares naturales es trascendente, y una de las pruebas de su característico acto de andar es que este se transforma en escultura.

En el recorrido que hemos realizado, aparentemente aleatorio, hemos querido citar a una serie de artistas que nos ilustran las primeras apreciaciones en la relación obra-espacio contenedor.

Así, hemos recurrido a propuestas en las que los artistas no se interesan por un espacio expositivo en particular, otras que lo transforman según sus necesidades, otras que exhiben su naturaleza artística en el medio natural, otras que se encajan en un lugar expositivo en concreto y otras que niegan la presencia de cualquier tipo de alojamiento.

Es decir, estamos ante diversas categorías en la interrelación obra-espacio, intimidad espacio-obra, diálogo espacio-obra, negación espacio-obra, comunicación espacio-obra, unión espacio-obra, etc.³⁸

Pero, ¿Cuáles son las diferencias entre cada uno de los ámbitos en los que la obra de arte se ubica? Y, ¿Qué tipo de obras de arte puede hospedar cada uno de ellos? ¿Cuáles son los grados de diálogo posibles? Las respuestas a estas tres cuestiones constituirán el motivo de nuestra investigación. Podemos adelantar que vamos a caracterizar cada uno de estos distintos espacios-tipo en función de las particularidades que los caracterizan, siempre en un nivel físico-plástico. Igualmente vamos a categorizar cada tipo de obra según cómo se desenvuelve en el lugar que la contiene. Finalmente en este trabajo desarrollaremos las relaciones entre ambos (espacio-obra) y los distintos grados de diálogo que de esta relación puedan surgir.

³⁷ Nacido en 1945 en Bristol.

³⁸ No nos interesan en principio obras que utilizan el sonido como uno de sus principales conceptos, pero en el caso de que alguna pueda resultar de interés especial para nuestro objeto de estudio, la incluiremos. Aparte de lo auditivo, lo mismo vale para todas las sensaciones con las que percibimos una obra de arte: el tacto, el olfato, el gusto, o la vista.



14. Joseph Beuys, *Coyote: I like America and America likes me*, 1974.



15. Richard Long, *A line in the himalayas*, 1975.

Tipología de obras de arte según el modo en que son expuestas

De modo general, dividiremos las obras dentro todos estos territorios según los siguientes criterios:

Atendiendo a su extensión físico-plástica, nos encontramos con:

- a) Obras que son el lugar expositivo en sí -obra = espacio o que funcionan con todo el espacio- (ver fig.16);
- b) Obras que dialogan con una parte (o con varias partes) del espacio - obras que necesitan una parcela concreta del sitio para el cual son creadas- (ver fig.17);
- c) Obras que no dialogan con el espacio -obras que no lo necesitan u obras hechas para cualquier entorno de la misma categoría- (ver fig. 18).³⁹

Espacios objeto de estudio.⁴⁰

La investigación se vertebra en cuatro bloques diferentes, uno para cada tipo de ámbito a analizar. Dentro de cada una de estas agrupaciones, establecemos distintas categorías de lugares expositivos y a continuación, subcategorías dentro de éstas, que serán definidas en función de su capacidad de entablar diálogo.

³⁹ Sin duda, dentro de estas tres posibilidades muy amplias establecemos grados de mayor o/y menor intensidad.

⁴⁰ Desde luego lo ideal sería analizar todos los espacios que podemos imaginar, pero resultaría un trabajo de dimensiones colosales y extremadamente complicado, así que, intentaremos atender exclusivamente aquellas categorías que consideramos como las más representativas.



16. Hans Schabus, *The last land* (Pabellón de Austria en La Biennale de Venecia), 2005.



17. Boe, *Sin título*, 2002.



18. Carlos Aires, *Mujer acróbata*, 2004.

1. Comenzaremos por los *recintos tradicionales*⁴¹. Dentro de esta categoría nos encontramos con los museos, las galerías de arte y todo tipo de sitios arquitectónicos alternativos que se ofrecen o se nos han ofrecido como contenedores artísticos. En otras palabras, cualquier interior museístico, galerístico o espacio “arquitectural”,⁴² que sirve de hospedaje al arte dentro de sus límites territoriales.

Los *recintos tradicionales* serán analizados a su vez según su personalidad en las siguientes subcategorías:

- a) Espacios “vacíos”: museos, galerías e interiores diversos (ver fig.19), que pueden atender “cualquier”⁴³ tipo de obra artística (lugares que no imponen sus propias particularidades; que no presionan en exceso a la obra que contienen o, dicho de otra manera, lugares “neutros”);
 - b) Espacios “con connotaciones” (ver fig.20): museos, galerías y espacios arquitecturales, que pueden dialogar con cierto tipo de obras (lugares que imponen su presencia debido principalmente a su propia personalidad arquitectónica; entornos cuyo interior siempre presiona de forma explícita e intensa a la obra de acogida).
2. A continuación de los *recintos tradicionales*, continuaremos con una segunda categoría de espacio artístico bien diferenciado del primero: los *entornos naturales*⁴⁴, entre los cuáles se configuran dos subcategorías dependiendo de las cualidades de los mismos:

⁴¹ Como *tradicional* denominamos este tipo de espacio interior museístico cerrado, en el cual se expone tradicionalmente la obra de arte.

⁴² Como espacio *arquitectural*, denominamos un lugar arquitectónico de cualquier utilidad anterior, que ahora, está siendo utilizado como contenedor de obras de arte.

⁴³ Expondremos ejemplos más concretos a lo largo del capítulo III.

⁴⁴ Como *natural* denominamos el tipo de entorno que está situado en la naturaleza.



19. Museo CAC Málaga, Ernesto Neto, *Sin título*, 2000.



20. Arsenale de Venecia. Paloma Varga Weisz, *Sin título*, 2004.

- a) Espacios “despejados”: lugares expositivos no delimitados por ningún obstáculo de manera evidente (ver fig.21);
 - b) Espacios “limitados”: territorios cuyo área está delimitado físicamente (ver fig.22).
3. Una tercera categoría nos lleva a los *territorios urbanos*⁴⁵ y dentro de ellos, analizaremos las siguientes subcategorías teniendo especialmente en cuenta sus límites territoriales:
- a) Espacios “diáfanos”⁴⁶: lugares expositivos que no están delimitados por ningún obstáculo de manera evidente (ver fig.23) y, por contraposición;
 - b) Espacios “atravesados”: que están restringidos de alguna manera (ver fig.24).
4. La cuarta y última categoría de ámbitos que vamos a definir, va a ser denominada como *escenarios virtuales*⁴⁷. En dicha categoría y desde una perspectiva físico-plástica, habrá que diferenciar entre las subcategorías siguientes:
- a) Espacios *tácitos simuladores* (entornos que en algún momento han tenido una presencia física real y/o simulan ambientes reales; ver fig. 25); y
 - b) Espacios *virtuales originales* o *virtuales arquetipos* (ver fig.26). Dichos lugares se caracterizan por la ausencia de referencias a recintos físicos reales.

⁴⁵ Como *urbano* consideramos todo lugar que se encuentra dentro de los límites geográficos de una ciudad.

⁴⁶ Del gr. *διαφανής*, transparente. Dícese del cuerpo a través del cual pasa la luz casi en su totalidad.

⁴⁷ Como *virtual* definimos este escenario que carece de una presencia física real y en concreto los *escenarios virtuales* desarrollados en una pantalla.



21. *Torre de Hercules, La Coruña.*



22. *Madison Square Park, Dan Graham, Bisected triangle, Interior Curve, 2002.*



23. Barra Beach, Brazil. Marepe, *Cabeça Acústica* (Acoustic Head), 1995.



24. Keith Haring trabajando en el metro.

Todo tipo de obra de arte contemporánea necesita algún tipo de espacio de los que se van a presentar en esta investigación. Cada trabajo analizado se corresponde con alguna de las categorías propuestas, entre las que encuentra su sitio ideal.

Grados de diálogo

Finalmente, atendiendo a criterios cuantitativos y cualitativos, y según el grado de diálogo que se establece entre la obra y cada tipo de alojamiento, podemos distinguir:

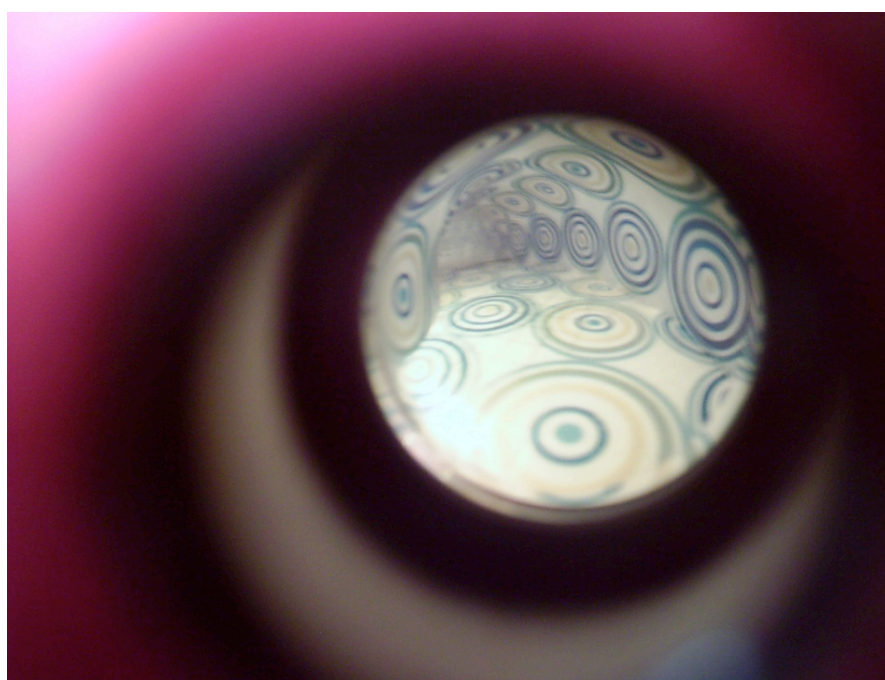
- *En el recinto tradicional:*
 - a) Diálogo “escéptico”⁴⁸: se da en obras “herméticas” en las que el sitio no participa, relación por la cual el lugar no consigue comunicar con la obra (ver figs.27-28). La tónica general es la ausencia dialogante entre este ámbito y la obra en cuestión;
 - b) Diálogo “elemental”: se produce en obras “semi-cerradas” en las que el espacio tiene poca importancia (ver fig.29); se caracteriza por la existencia de relaciones dialogantes de baja intensidad entre obra de arte y el contenedor artístico;
 - c) Diálogo “intenso”: aparece en obras “dialogantes” en las que la presencia del espacio resulta primordial (ver fig.30); relación en la cual el lugar en cuestión, “hace” la obra y como consecuencia, ésta última necesita el contexto del propio sitio. Se llega a alcanzar un elevado grado de diálogo.

- *En el entorno natural:*

⁴⁸ Del gr. *Σκεπτικός*. Que procesa el escepticismo. Que no cree o afecta no creer en determinadas cosas.



27. Angel Nuñez, *Sin título*, 2005.



28. Interior de la obra.



29. Panagiotis Vakalidis, *Muñeca*, 1996.



30. Elena Christou, *Sin título*, 2006.



31. Nils-Udo, *Waiting place for resurrection*, 2003.



32. Richard Long, *Piedras del Nepal*, 1975.

- a) Diálogo “contradictorio”: se da en la obra “manipuladora”, cuando aparecen elementos contradictorios o distorsionadores entre la misma y el entorno natural que la rodea; la obra de arte lo altera de forma intensa e incluso integral, y cambia su carácter principal (ver fig.31);
 - b) Diálogo “creativo”: aparece, cuando la obra “propicia” se integra de algún modo en su espacio de acogida o cuando se introduce en él, sin cambiar su carácter principal (ver fig.32).
- *En el territorio urbano:*
- a) Diálogo “comunicativo”: se da cuando la obra “integrada”, se compenetra con el espacio en el que está expuesta (ver figs.33-34; en concreto es curioso que el pájaro pintado sobre la tela, no solo adopta el color marrón del fondo arquitectónico y de la tela tensada sino que también evoca al pájaro representado en el suelo. De este modo, la obra consigue integrarse con la pequeña plaza granadina, aún sin saber si ésta fue la intención original del autor);
 - b) Diálogo “pseudo-comunicativo”⁴⁹: se produce cuando la obra “multi-compatible” puede acceder indistintamente a multitud de lugares urbanos ya que ésta usa el espacio principalmente como mero soporte (ver fig.35);
 - c) Diálogo “inconveniente”: ocurre cuando la obra tipo “antagónico”⁵⁰, no consigue o no quiere dialogar con su lugar de hospedaje (ver fig. 36).

- *En el escenario virtual:*

⁴⁹ De *pseudo* (del gr. *ψεύδος*, mentira) y *comunicación*. Es decir, un falso diálogo o un diálogo no intenso en términos artísticos.

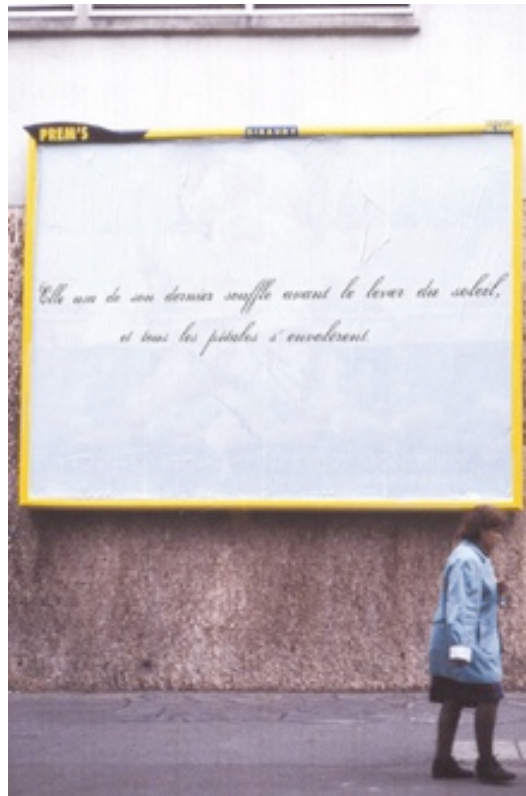
⁵⁰ Que denota o implica antagonismo (del gr. *Γνταγώνισμα*, emulación).



33. George Baker, *Water forms*, 1989.



34. Artista anónimo, *Yo soy pájaro libre*, 2006



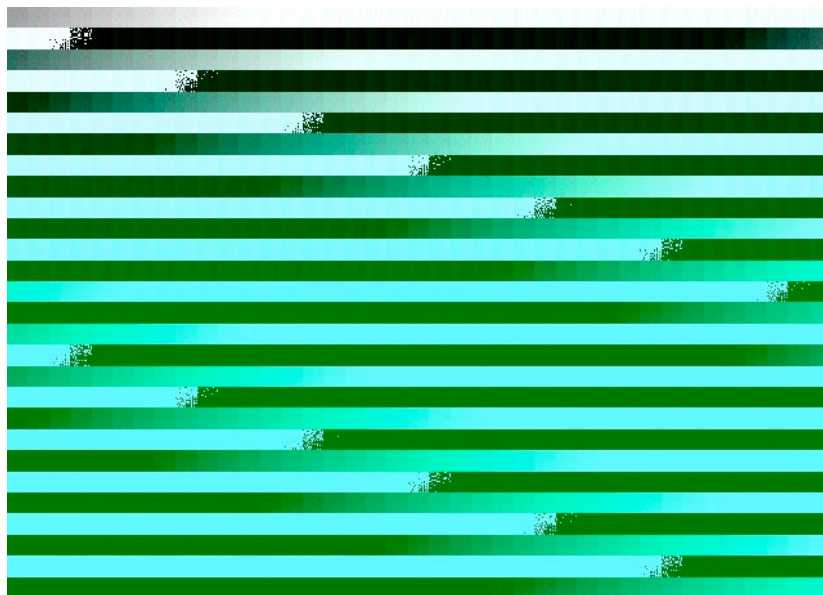
35. François Moret, *Elle use de son dernier souffle*, 2002.



36. Thomas Schütte, *Los extranjeros*, 1992.



37. Antoni Muntadas, *On traslation: The transmission*, 1996.



38. Ted Davis, *Text2Image*, 2009.

Diálogo “virtual”: el diálogo que se desarrolla en una pantalla, que unas veces reproduce acontecimientos reales (ver fig.37) y otras acontecimientos puramente virtuales (ver fig.38). Además mencionaremos otros casos fuera de la pantalla y nuevas subcategorías de diálogos “virtuales”.

Una vez analizadas las categorías básicas de obras de arte dentro de los cuatro espacios y los grados de diálogo que de ellas se derivan, esta investigación desarrollará una ampliación de las categorías mediante la aportación de un glosario con nuevas tipologías de obras de arte para cada ámbito establecido.

Así, en el *recinto tradicional* veremos:

- a) Obras *cíclicas* (de formas circulares);
- b) Obras *cuadriculadas* (de formas cuadradas);
- c) Obras *triangulares* (con formas triangulares);
- d) Obras *en continuidad* (que crean trayectorias);
- e) Obras *disimuladoras* (se camuflan en el espacio);
- f) Obras *mitras* (desarrollan su presencia interiormente);
- g) Obras *meteóricas* (tocan una superficie mínima del espacio, la cual utilizan para colgarse en él);
- h) Obras *impenetrables* (sus formas no permiten la entrada del espacio en su interior);
- i) Obras *rompedoras* del espacio (abren sus formas al espacio);
- j) Obras *penetrantes* (obras que atraviesan las superficies planas del recinto, de un aspecto puntiagudo);
- k) Obras *encajadas* (ocupan partes del suelo, pared o techo pero creando huecos en éstos, penetrándolos);
- l) Obras *camaleónicas* (dichas obras no conservan rasgos permanentes).

Dentro de los *entornos naturales*, las nuevas categorías presentarán:

- a) Obras *biodegradables* (se componen únicamente de materiales provenientes directamente de la naturaleza);
- b) Obras *artificiales* (constan de materiales sometidos previamente a algún tipo de tratamiento artificial);
- c) Obras *en ruta* (viajan por el espacio natural);
- d) Obras *nidos* (asemejan formas redondeadas);
- e) Obras *cuadros* (tienen forma de cuadrilátero);
- f) Obras *tótem* (poseen forma fálica);
- g) Obras *senderos* (adoptan la forma de caminos, senderos, etc.);
- h) Obras *obstáculos* (de formas intrincadas);
- i) Obras *subterráneas* (están bajo tierra);
- j) Obras *terrestres* (permanecen sobre la superficie de la tierra);
- k) Obras *aéreas* (suceden en el aire);
- l) Obras *hidrófilas* (se plantean en un ambiente acuático);
- m) Obras *aféricas* (que se desarrollan por la supresión del suelo);
- n) Obras *prostéticas* (florece gracias a la adición del suelo natural ubicado *in situ*).

En el *territorio urbano* se añadirán categorías de obras con las siguientes connotaciones:

- a) Obras *estáticas*⁵¹ (permanecen inmóviles durante su exposición);
- b) Obras *cinéticas*⁵² (se mueven dentro de un entorno urbano).

⁵¹ Del gr. *Στατικός*. Que permanece en un mismo estado, sin mudanza en él.

⁵² Del gr. *Κινητικός*. Que mueve.

Y éstas a su vez se dividen en:

- a) Obras *enclaustradas* (están atrapadas de algún modo);
- b) Obras *viajeras* o *transportables* (obras que no tienen en cuenta los límites urbanos y que se mueven, cambiando de posición);
- c) Obras *panfletos* (obras que adoptan la estructura de un panfleto);
- d) Obras *textos* (obras que se forman por letras, palabras y/o frases);
- e) Obras *proyecciones* (se proyectan sobre distintas superficies urbanas);
- f) Obras *edificios* (recuerdan estructuras arquitectónicas);
- g) Obras *contornos* (siguen los contornos de rincones urbanos);
- h) Obras *desajustadas* (obras estructuralmente opuestas a las estructuras del *territorio urbano* circundante);
- i) Obras *topos* (perforan de algún modo el *territorio urbano*);
- j) Obras *señales* (obras que imitan las formas de las indicaciones de tráfico).

Finalmente, dentro del *escenario virtual* tendremos:

- a) Obras *radiofónicas* (utilizan el sonido proveniente de la radio como medio principal);
- b) Obras *impresas* (se perciben sobre algún tipo de prensa escrita);
- c) Obras *táctiles* (que funcionan con el tacto);
- d) Obras *telefónicas* (su concepto se desarrolla gracias al teléfono);
- e) Obras *interactivas* (obras compuestas por interfaces);
- f) Obras *mentales* (obras cuyo territorio es lo mental).

Estas últimas categorías de obras, unas veces se llevarán a la realidad mediante casos prácticos que serán encajados en alguna de las categorías básicas, otras veces aparecerán nuevas situaciones de dependencia, nuevos diálogos que serán igualmente definidos en esta segunda parte de la investigación.

Objetivos

De todo lo expuesto anteriormente, podemos establecer que el fin o propósito general de esta investigación es:

- Descubrir y analizar desde una perspectiva artística, las interacciones plásticas y/o físicas que se producen entre la obra de arte contemporánea y la diversidad de contenedores expositivos, y consecuentemente, establecer las posibles reacciones y/o efectos que de dichas interacciones resulten.

De esta proposición se concretan los siguientes objetivos:

- Analizar la diversidad de categorías espaciales de los diferentes territorios expositivos en el contexto actual.
- Categorizar las distintas estrategias plásticas y/o físicas que desarrolla la obra de arte para relacionarse con su entorno.
- Estudiar el grado de implicación del artista contemporáneo en el espacio expositivo –cuantitativa y cualitativamente-.
- Establecer los parámetros necesarios para la existencia de interrelaciones entre la obra y el entorno ámbito de acogida.
- Desde un punto de vista teórico, con esta investigación, pretendemos demostrar la relación de mayor o menor intimidad entre la obra y el

espacio en el que se contiene o se desarrolla, y cómo de este grado de intimidad resulta la naturalización de la misma.

- Finalmente, y desde una perspectiva lúdico-didáctica, pretendemos hacer ver poco a poco al espectador, que cuando entra en contenedores artísticos, entra en otro mundo, una dimensión cuyas fronteras se definen a partir de la contemplación de una obra de arte y cuando ello lo requiera, también por el espacio que la expone.

Delimitación del campo de estudio

- Cronológica: desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.
- Internacional: se abarcarán los distintos artistas sin aludir a sus nacionalidades.
- Artística: todas las disciplinas que engloban actualmente las artes plásticas en general, fotografía, video art, net art, performance, instalación, etc.
- Espacial: espacio *tradicional, natural, urbano y virtual*.

Metodología

A nivel documental, esta investigación se desarrollará mediante:

- Bibliografía específica.
- Búsqueda en el ciberespacio.
- Asistencia a seminarios/cursos/conferencias relacionados con las artes plásticas.
- Material audiovisual.

A nivel experimental, la investigación se configurará mediante:

- Entrevistas a artistas, curadores, directores de museos, galeristas, teóricos, etc.
- Visitas a distintos espacios expositivos y talleres artísticos en el ámbito europeo.
- Experiencia personal como artista plástico.
- Análisis comparativo de los datos extraídos.

Entendemos que esta investigación puede ir complicándose a medida que se avance en ella, debido a que consideramos que, por su complejidad, en el presente trabajo se ofrece un marco de análisis que no se agota en el mismo sino que debe servir para desarrollos que vayan ganando en complejidad.

En cualquier caso, se plantea desde la ambición, el rigor y la necesidad de dar respuesta a preguntas, que no sólo como investigadores, sino como artistas se nos plantean.

Presentación:

En cuanto a la presentación, la investigación será entregada tanto en papel como en soporte digital y estará formada por los siguientes elementos:

- 5 copias encuadernadas del texto original con fotografías.
- Cd con archivos en formato *Word*, conteniendo la Tesis Doctoral.
- Presentación con montaje de diapositivas en formato *Powerpoint*.

Por último, debemos precisar que no vamos a entrar en consideración de lo que es arte o lo que no lo es, ya que el objetivo es presentar obras que aporten valor añadido a nuestro trabajo; y en resumidas cuentas, como

comenta Hans Belting: “El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores”.⁵³

A todo ello, añadimos la siguiente frase de Beuys, y damos comienzo a nuestra investigación: “...todo conocimiento humano procede del arte”.⁵⁴

⁵³ DANTO C., Arthur: *Después del fin del arte-El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1999, pág. 58.

⁵⁴ BEUYS, Joseph: *Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*. Ed. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995, pág. 71.

**CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESPACIO Y LA OBRA DE
ARTE CONTEMPORÁNEOS. SITUACIÓN GENERAL**

Capítulo I.

Los espacios “expositivos”

CAPÍTULO I. Los espacios “expositivos”⁵⁵

Desde sus inicios, gran cantidad de artistas, teóricos, filósofos... inmersos en el complejo mundo del arte contemporáneo, han presentado sus propuestas sobre cómo debe integrarse el espacio en la nueva realidad artística. Así, y a propósito del título de este capítulo, debemos reseñar que durante la década de los años setenta Michael Foucault ya advirtió que: “La época actual se podría calificar más como la época del espacio”.⁵⁶

Siguiendo con este concepto, en nuestra contemporaneidad, cada artista expone sus trabajos artísticos -sean de la naturaleza que sean-, en distintos espacios de propiedades heterogéneas atendiendo a las necesidades de estos espacios. Hoy en día la obra de arte interactúa en muchos y diferentes sitios. Por ello, es fundamental considerar, tal y como aprecia Richard Serra que: “El lugar en cada caso es determinante, tanto si se trata de un ambiente urbano, un paisaje, un espacio interior o cualquier otro sitio acotado”⁵⁷.

Otro apunte sobre la diversidad de espacios, lo proporciona Georges Perec al plantear que:

...no hay un espacio, un buen espacio, un espacio alrededor, un buen espacio en torno a nosotros, hay un montón de pequeños trozos de espacios y uno de esos trozos es un pasillo del metro, y otro de esos trozos es un jardín público.⁵⁸

⁵⁵ Como espacio expositivo consideramos cualquier demarcación habilitada para hospedar obras de arte.

⁵⁶ FOUCAULT, Michael: *Architecture/Mouvement/Continuité*, No 5, Groupe Moniteur, Paris, 1984, pág. 46.

⁵⁷ Citado por MADERUELO, Javier: *El Espacio raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 150.

⁵⁸ PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, Paris, 1974, pág. 14.

Efectivamente, dentro de esta gran variedad de sitios capaces de hospedar una expresión artística, veremos las diferentes características de cada espacio-tipo y cómo en función de estas propiedades, una obra de arte dialoga física y/o plásticamente, en más o menos grado, llegando incluso a constituir una unidad indisoluble con su medio de acogida (Esq.1).

Espacios que en su momento sirvieron para el desarrollo de actividades cotidianas ajenas del todo al arte, son ahora recuperados y transformados para su uso como contenedores de obras artísticas. Pensemos en viejas cárceles intervenidas para transformarse de un sitio de tortura a un “sitio de cultura” (ver fig.39); antiguas panaderías ahora son espacios expositivos (ver fig.40): antes contenían pan y ahora obras de arte; naves de pescado obsoletas (ver fig.41) se convierten en lugares de acogida de la obra de arte; fábricas caídas en desuso son reinterpretadas, erigiéndose en crisoles donde confluyen todo tipo de tendencias artísticas (ver fig.42), etc. En este sentido, nos dice Rosalind Krauss:

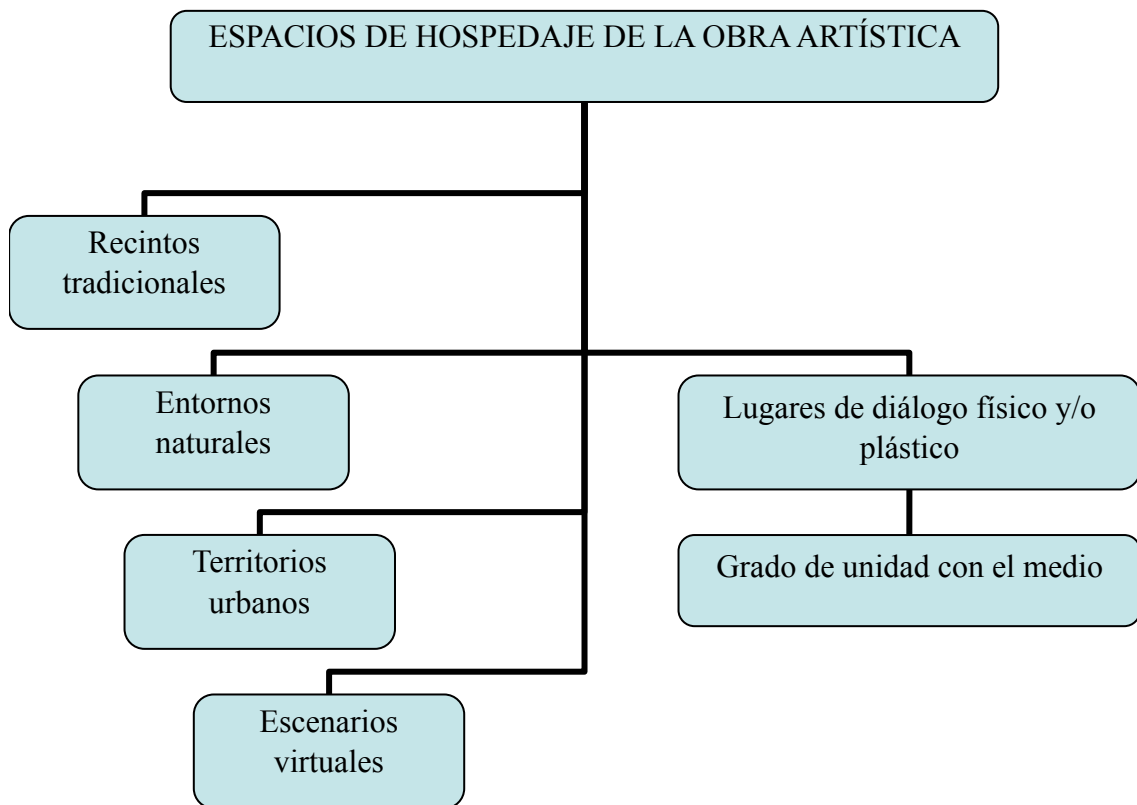
Con la post-modernidad, asistimos en una expansión que es entendida como un hacer que la obra deje de auto-referirse, ensimismarse para ponerla en contacto con su entorno.⁵⁹

Igualmente el teórico de arte Jan-Erik Lundström se adentra en el terreno de lo espacial:

En las prácticas artísticas contemporáneas, el espacio se produce, se reproduce, se transforma, se comenta, se presenta, se representa, se discute, se pone en duda por medio de las mismas intervenciones espaciales.⁶⁰

⁵⁹ Citado por DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso y SERRANO LÓPEZ, Cristóbal: *El discurso de lo ausente. Aproximaciones para el análisis de la obra de arte contemporánea*. Ed. De los autores, Dpto. de escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2001, pág. 36.

⁶⁰ Catálogo: *Thessaloniki Biennale 1 of Contemporary Art*. Υπουργείο Πολιτισμού/ Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007, pág. 75.



Esquema 1.



39. *Museo extremeño e iberoamericano de arte contemporáneo, Badajoz.*



40. Galería Ángel Romero, Madrid.



41. Casa Ciriza, San Sebastián.

Así, hoy día el arte se muestra en ámbitos que van desde edificios religiosos, como pueden ser iglesias o mezquitas, hasta habitaciones de hotel; Siguiendo esta tendencia, supermercados se tornan en *mercados culturales*, páginas de periódico sirven como soporte expositivo, aviones y trenes albergan más que pasajeros, y obras en estado gaseoso invaden el aire. El arte se encuentra incluso en sitios antes insospechados como los entornos naturales, que son alterados con plena conciencia para lograr la funcionalidad de una *maison d'art*⁶¹; incluso sobre la superficie del mar ya flotan creaciones visuales además de organismos marinos y para producir arte en la ciudad se entierran coches bajo la capa de asfalto del territorio urbano (ver fig.43). En definitiva, el arte de hoy día aprovecha todos los sitios imaginables; manifestaciones artísticas de todo tipo están presentes en casi todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana. Este proceso de aprovechamiento ambiental, alcanza su punto álgido con la reciente incorporación al mundo del arte de los escenarios virtuales (lugares que en realidad no existen o existen sólo en modo virtual), que se configuran en el presente como soportes artísticos igualmente válidos. Hasta el pensamiento mismo, como señaló J. Beuys, se ha convertido en alojamiento artístico o incluso el propio acto de andar, que ha sido elevado a la categoría de obra de arte por artistas como Richard Long o su compatriota Hamish Fulton⁶² (ver fig.44). Este último, cuando empezó sus viajes en South Dakota y Montana en 1969, concluyó que el arte no era necesariamente sólo una mera creación de objetos, y decidió comenzar a realizar recorridos cortos (andar cortas distancias) para después hacer fotos sobre su experiencia de caminar.

Toda esta variedad de obras, espaciales o etéreas, reales o virtuales, encontrarán su alter-ego en alguna de las cuatro categorías de alojamientos artísticos definidas en esta tesis: el *recinto tradicional*, el *entorno natural*, el *territorio urbano*, o un *escenario virtual*; y condicionarán a todos estos espacios haciéndoles funcionar como contenedores artísticos.

⁶¹ Lit. del francés: casa de arte.

⁶² Nacido en 1946 en Londres.



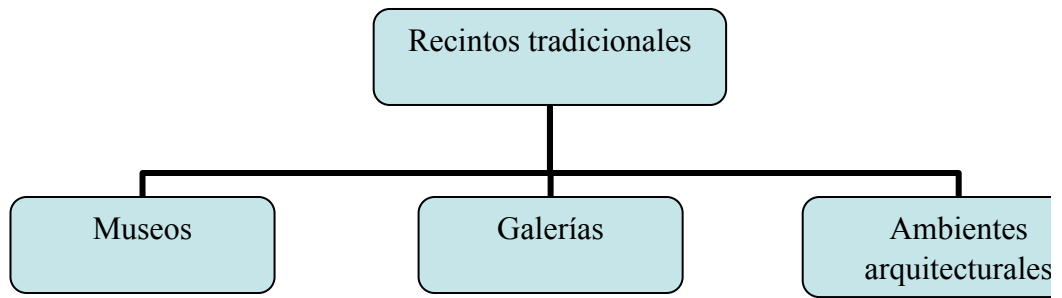
42. *Fundación Chinati, Marfa, Texas.*



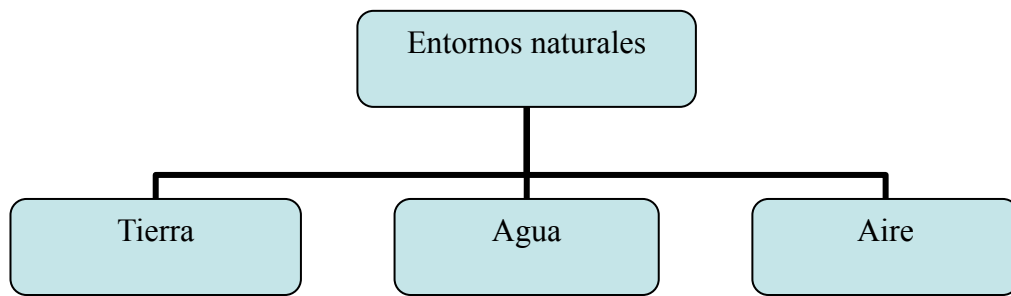
43. *Grupo Site, Ghost parking lot, 1977.*



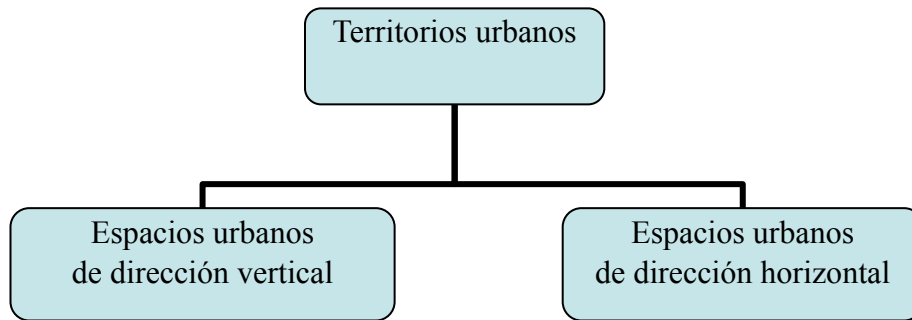
44. Hamish Fulton, *Walking backwards for ten kilometres*, 2002.



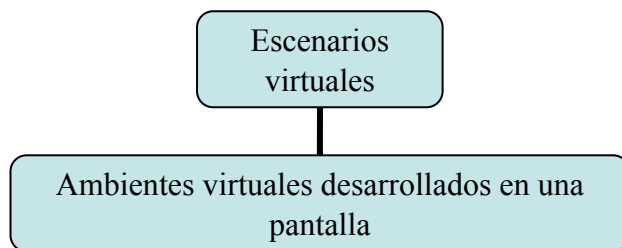
Esquema 2.



Esquema 3.



Esquema 4.



Esquema 5.

Empezaremos con los *recintos tradicionales*, que diferenciaremos entre museos, galerías y *ambientes arquitecturales* (Esq.2).

Continuaremos con los *entornos naturales* (Esq.3), es decir, la madre naturaleza como refugio de arte (montañas, ríos, lagos, campos, bosques, selvas, valles, mares, desiertos, etc.).

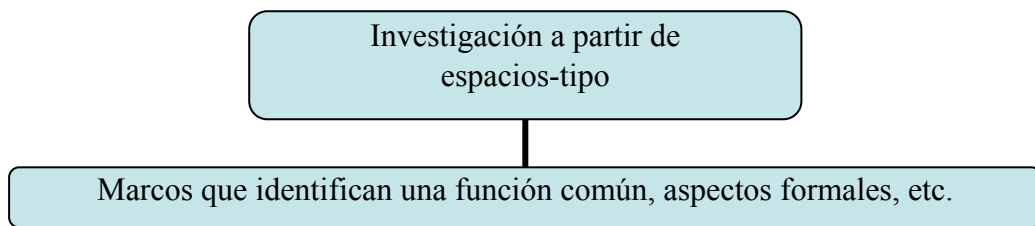
Dentro de los *territorios urbanos*, la tercera categoría, vamos a incluir calles, carreteras, plazas, estaciones de metro; y dentro de cada uno de estos micro-cosmos, todos los elementos decorativos, funcionales... que los ocupan (escaparates de tiendas, escaleras, muros, paneles publicitarios, pasos de cebra, autobuses, taxis, etc.), y por extensión, todo lo que es considerado suelo (o subsuelo) urbano (Esq.4).

En los últimos años ha surgido una categoría de espacios radicalmente opuesta a las anteriores: los espacios sin materia; es decir, ámbitos que acogen trabajos que no necesitan o que niegan la presencia física y/o plástica de un lugar, como por ejemplo los relativamente nuevos lugares virtuales. Así, nos hemos decantado por añadir una última categoría que englobe este tipo de zonas virtuales y en cierto modo “irreales”, y la hemos llamado categoría de *escenarios virtuales* (Esq.5). Éstos son, por su propia idiosincrasia, sitios que no podemos incluir en ninguna de las anteriores tres categorías de superficies expositivas y debido a su creciente interés esta cuarta categoría será afrontada al mismo nivel que las tres precedentes en esta investigación.

Finalmente, hay que aclarar que es posible que un contenedor concreto encaje en varias de las categorías de espacios definidas. Así, una carretera que atraviesa un desierto nos serviría como ejemplo de *entorno natural*; pero esta misma vía formaría parte del *territorio urbano* al pasar por una ciudad. Un museo, además de un *recinto tradicional* puede encajar también en la cuarta categoría, como *escenario virtual* cuando adopta el formato de museo digitalizado y expone obras virtuales (museo virtual). O un *ambiente tradicional arquitectural*, cuyo exterior, puede considerarse a la vez un *territorio urbano*,

según dialoguen ciertos aspectos del mismo con una expresión artística desarrollada en él. **Es por ello que no vamos a realizar una investigación a partir de la enumeración exhaustiva y particularizada de ambientes diversos sino que partiremos de espacios-tipo; entendiendo éstos (Esq.6) como los marcos que identificarán una función común, aspectos formales idénticos o incluso superficies con similar naturalización (espacios abiertos, espacios cerrados, espacios con identidad histórica, espacios naturales, espacios sociales, espacios mentales, espacios ficticios, etc.).**

La cantidad de formas que puede adoptar un medio expositivo no obstaculiza el buen desarrollo de nuestro trabajo. Por el contrario, la pluralidad de combinaciones que pueden obtenerse de la posible interacción de las obras de arte contemporáneo con uno o más espacios es lo que da importancia a la actual amplitud de gama de contenedores culturales; y naturalmente, lo que da importancia a la obra de arte como tal, que, a pesar de su versatilidad ha sido, es y será una de las manifestaciones culturales por excelencia.



Esquema 6.

Capítulo II.

La obra de arte

CAPÍTULO II. La obra de arte

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, la obra de arte ha venido desempeñando un papel destacado de la vida en sociedad. *Platón*, el gran filósofo griego, catalogaba como arte únicamente la música y la poesía⁶³. Pero la historia ha cambiado mucho desde entonces. Ya en el S. XX., Joseph Beuys defiende que: “Solo el arte es el medio para que los hombres se desarrollen”⁶⁴.

Esta frase, nos ayuda, nos conduce y nos motiva a seguir avanzando en el difícil camino artístico. En cualquier caso, la obra de arte es algo muy especial y uno de los objetivos de esta investigación es entenderla un poco más, **centrándonos en cómo se comporta cuando entra en simbiosis con cada tipo de espacio analizado.**

Lo relevante, en definitiva, de una obra de arte, es lo que nos transmite, lo que nos hace sentir, y no la cantidad de espacio que ocupa en un determinado lugar de exposición para mayor acomodo y tranquilidad de la propia disciplina⁶⁵. Según Martin Heidegger: “...la obra de arte se parece más, por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada”.⁶⁶ **La obra de arte, crea su propio universo. Un mundo aparte, lleno de energía. Una verdadera obra de arte siempre posee energía, que puede compartir más o menos con el medio circundante.**

⁶³ No consideraba la pintura como arte, a pesar de que en su tiempo libre pintaba.

⁶⁴ BEUYS, Joseph: *Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*. Ed. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995, pág. 59.

⁶⁵ En nuestra sociedad así como en las anteriores, el arte está destinado a una minoría, y los que la disfrutan son aquéllos que tienen los medios culturales y/o económicos para hacerlo. Pero la obra de arte siempre ha buscado a lo largo de la historia respuestas dentro de sus infinitas proposiciones-medios-actitudes. Y eso lo continuará haciendo hasta que el mundo deje de ser mundo; en realidad, lo que intentan desvelar los artistas con la ayuda de sus obras, son los distintos misterios que envuelven el universo en que vivimos, cada uno según su particular manera de entenderlo.

⁶⁶ HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999, pág. 53.

También a este respecto, el filósofo francés Gaston Bachelard, deja clara la importancia del potencial comunicativo que desprende una obra de arte: “La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico”⁶⁷.

Y esta comunicabilidad, que dentro de su complejidad puede expresarse de mil maneras, a veces depende de una vinculación absoluta con el ambiente que la rodea y a veces no depende para nada de él.

¿Cómo naturalizar toda esta comunicabilidad que emana de las diferentes expresiones artísticas (pintura, escultura, *video arte*, *arte virtual*, etc.) al sumergirse dentro de los distintos espacios? La respuesta es nuestro principal objetivo.

Si enfocamos la cuestión desde las distintas disciplinas artísticas que suceden en la actualidad, y comenzando por el comportamiento de la pintura, ésta generalmente interviene en la extensión tridimensional del área que la envuelve con su característico formato: se nos presenta en el espacio (con o sin marco)⁶⁸ como plana, rectangular y bidimensional (ver fig.45). En terminos generales, una pintura tiene que ser colocada⁶⁹ en una pared (salvo excepciones)⁷⁰, en una parte central del *recinto expositivo tradicional*, con la

⁶⁷ BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 1992, pág. 8.

⁶⁸ El psicólogo y filósofo Rudolf Arnheim, comenta que: “El cuadro con marco aparece en Europa poco más o menos en el Siglo XV, como manifestación externa de un cambio social”. En ARNHEIM, Rudolf: *El Poder del Centro-Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 62. Sin embargo, hay que remontarse a la Antigüedad Clásica, para conocer sus orígenes reales, pues el marco surge en Grecia en el siglo IV a. C. para delimitar y separar el soporte pictórico del exterior. Citado por Alicia Fernández Lobo. *Teodosio 5*. Boletín cultural nº 82, Sevilla, 1er trim. 07, pág.8.

⁶⁹ El pintor y arquitecto Hundertwasser consideraba como algo primordial la manera de colgar sus cuadros. Tanto es así que afirmaba que: “Los cuadros deben exponerse como si fueran joyas. Deben colocarse de forma que muestren sus valiosas cualidades, en marcos negros, colgados del techo, paralelos a la pared pero sin tocarla”. Citado por RAND, Harry: *Hundertwasser*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994, pág. 71.

⁷⁰ El *Cuadrado negro* de Malevich hizo su primera aparición en 1913, como telón de fondo para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*. Posteriormente, entre diciembre de 1915 y enero de 1916 fue exhibido en *Petrogrado*, suspendido en una esquina del espacio.

suficiente caudal visual y físico a su alrededor y sin que ningún obstáculo visual⁷¹, pueda interferir con ella.

En otro nivel disciplinar se sitúa el *objet trouvé*, ente que, como comenta Umberto Eco: "...el artista sustrae a un contexto natural (o a otro contexto artificial) y encuadra como obra de arte"⁷². Un *objet trouvé*⁷³ procede de un ámbito ajeno al mundo artístico, y entra en un ambiente *sacralizado* (sobre todo en instituciones museísticas), que acaba como superficie preferente para el *objeto encontrado* –aunque no por su relación física o plástica sino sencillamente por esa acción de sacralización que la institución ejerce sobre la obra–. Se trata, en su mayoría, de objetos en tres dimensiones y de apariencia y procedencia diversa, que en principio no están atraídos de modo físico por su ubicación en un sitio u otro y por ello tampoco se produce entre ambos ningún tipo de atracción de origen plástico. Dadas las circunstancias, puede que se establezcan pequeños nexos entre este nuevo objeto artístico y el ambiente que lo circunscribe. Pero, realmente el espacio le sirve al *objet trouvé* exclusivamente como plataforma para reclamar su posición como obra de arte y no precisa entenderse con él.

La escultura, por el contrario, cuando se manifiesta ocupa físicamente mucho más su ámbito expositivo que una pintura y se integra más en él (ver fig. 46). La escultura tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio⁷⁴. A veces, la obra da la misma importancia a todos los lados y actúa perimétricamente, enviando la misma información a todo el área por igual; y otras veces funciona sólo con algunas partes localizadas de su zona de influencia y no considera del mismo valor toda la superficie de la misma sino

⁷¹ Podríamos únicamente comentar en este punto que, cuando los artistas ciegos y deficientes visuales crean, lo hacen utilizando materiales voluminosos como pequeños retales, tapices, etc. Todas estas materias textiles disponen de mucha potencia visual, pero por encima de todo destacan sus infinitas posibilidades táctiles. Materiales como la seda, la lana, el algodón, etc. cuando se introducen en un cuadro carecen de esta relación estrictamente bidimensional con el espacio tan característica en las obras pictóricas. Se interrelacionan con su medio en función del espesor del material; cuanto más espeso se nos presente, mayor y más penetrante será la relación con el lugar circundante, y en consecuencia aumentará su capacidad de hacerse notar.

⁷² ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, s.l., 1981, pág. 126.

⁷³ En inglés *ready made*.

⁷⁴ LESSING, Gotthold: *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1989.

únicamente algunos elementos, los cuáles pretende integrar. Cuanto más simple es la forma escultórica, menos interacciona con el sitio que la hospeda. Y cuanto más compleja, mayor es su capacidad de vinculación. La forma simple entra homogéneamente en el espacio, la más compleja distorsiona más. Y no hay que olvidar que cualquier forma (escultural o no) entra en el espacio con sus particularidades, las cuales se encuentran con las características particulares del espacio en cuestión, y así adquieren diferentes posturas en el espacio unas veces autónomas, otras no tanto y otras en absoluto.

En función del posicionamiento que una obra de arte adquiere dentro de un espacio, Arnheim interpreta que:

Una obra sólo puede ser auténticamente autónoma y al tiempo parte integrante de todo el entorno cuando ocupa una posición central en su contexto espacial más amplio.⁷⁵

La *instalación*,⁷⁶ como expresión ya desarrollada de forma integral en una ubicación bien definida⁷⁷, no sólo ocupa posiciones centrales dentro del espacio, sino que puede incluso llegar a apoderarse de él en su totalidad; en función de éste criterio podrá interactuar con todo o con partes del mismo como por ejemplo, columnas, muros, esquinas, etc. -en el caso de un recinto cerrado- (ver fig. 47). Pero a pesar de su versatilidad, la instalación necesita siempre del contexto que le proporciona el medio expositivo para su plena realización.

De hecho, en este tipo de forma artística, el concepto empieza con la selección del futuro emplazamiento.

⁷⁵ ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro -Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 54.

⁷⁶La primera instalación aparece en 1923 con la obra *Proun Room* de El Lissitzky en el Landesausstellungsgebäude de Berlín.

⁷⁷ El *environment* (denominación anterior a la actual de instalación) es según Edward Lucie-Smith un término usado a finales de la década de los 50 para definir una obra de arte tridimensional, muy a menudo de naturaleza temporal, donde el espectador puede entrar. Citado por REISS, Julie H.: *From Margin to Center - The Spaces of Installation Art*. Massachusetts Institute of Technology Cambridge, Massachusetts, London, 1999.



45. Pinturas de Johannes Kahrs, *Manifesta 5*.

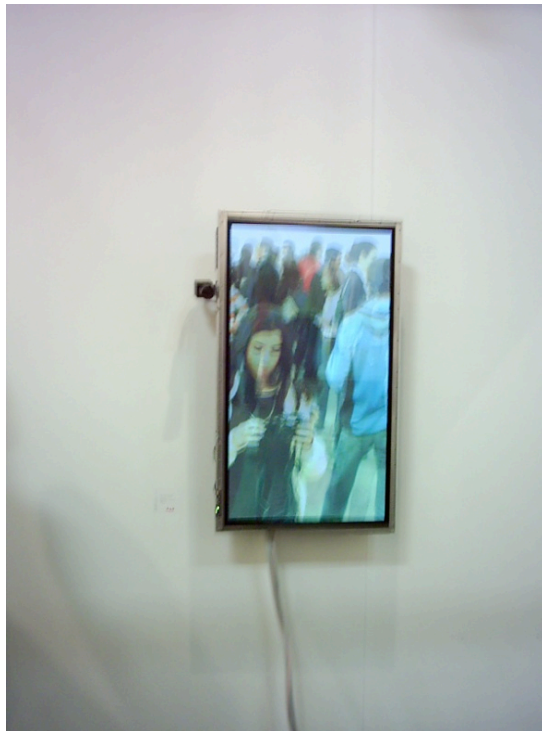


46. Jaume Plensa, *Autorretrato con árbol*, 2005.



47.

Jaume Plensa, *Wisperm*, 1998.



48. Lincoln Schalz, *Stitch*, 2004.

Para esclarecer en cierta medida la relación que se establece entre un espacio y una instalación, Jerez Concha nos explica que:

Una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En ella se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio, considerándola como obra total⁷⁸.

Por lo que respecta al *video arte* se desarrolla mayoritariamente dentro de una pantalla por lo que no necesita del espacio circundante; todo el concepto artístico se despliega dentro de los límites de ésta (ver fig.48). Sin embargo, puede ocupar el espacio -de hecho sucede en gran medida-, cuando la obra audiovisual se proyecta sobre espacios a priori no destinados a la reproducción de este tipo de obras (*urbanos*, museísticos...), llegando en algunos casos a concebirse exclusivamente para ser visionada sobre un soporte alternativo (ver fig.49).

En su caso, el *net art* se mueve sólo dentro de los límites físicos de una pantalla de ordenador y ocupa un espacio virtual o ciberespacio⁷⁹ (ver fig.50).

En los años 50 y 60 aparece⁸⁰ una nueva forma de expresión, que cambia totalmente la relación existente, hasta el momento, entre el espacio y la obra. Es un tipo de arte en el que el medio influye y participa activamente, aunque en distinto grado: nos referimos a la *performance* (ver fig.51). Este tipo de manifestación artística puede ser expuesta en cualquier extensión según la obra lo requiera: puede llevarse a cabo, tanto en un *recinto tradicional* -en un museo "con" o "sin personalidad" y/o en una galería vacía o con connotaciones,

⁷⁸ En MADERUELO, Javier: *El espacio raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 208.

⁷⁹ *Ciberespacio* es un término acuñado por el autor de ciencia ficción William Gibson para describir todos los recursos de información disponibles en las redes informáticas.

⁸⁰ Aunque fueron primero los dadaístas los que emprendieron acciones, más tarde, el *Grupo Gutai* ("gu" significa herramienta y "tai" cuerpo) introduce el *happening* y la *performance* en el panorama asiático. Este grupo de artistas japoneses, se mantuvo en activo desde 1954 hasta 1972.



49. Tony Oursler, *Ojos* (detalle), 1996.



50. Chris Landreth, *Ryan*, 2004.



51. Vanessa Beecroft, *VB45*, 2001.

como en un *territorio urbano* -un escaparate...- en un *entorno natural* - un parque, un bosque- o en un *lugar inmaterial* -internet- .

En definitiva vemos que **una obra de arte cambia su comportamiento respecto al espacio en el que entra en función de diversos parámetros, entre los que destacan el soporte y el concepto.**

Por ello, nos valdremos de un número elevado de casos que serán representativos de todas las disciplinas artísticas, así como de la pluralidad de los espacios que emergen en la actualidad.

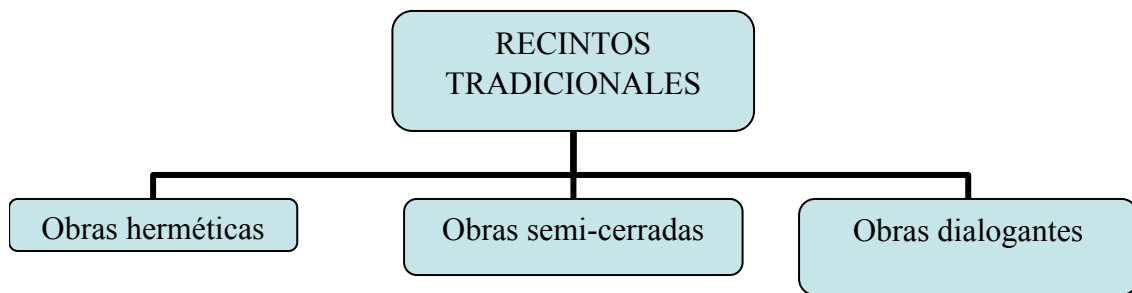
Y para comprender el papel de la obra en toda su amplitud, la categorizamos dentro de cada uno de los ámbitos en los que puede ejercer su acción.

Así, en el caso de los *recintos tradicionales* las obras serán diferenciadas, según su grado de comunicación con ellos en (Esq.7):

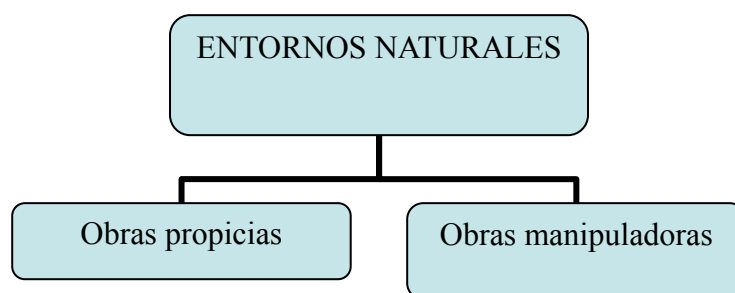
- a) Obras *herméticas* (en la cuales el grado de comunicación con el espacio es inexistente);
- b) Obras *semi-cerradas* (cuyo nivel de relación con la superficie de acogida aumenta con respecto al anterior y se sitúa en un punto intermedio);
- c) Obras *dialogantes* (en dichas obras el grado de conexión que se produce con la zona de exposición es alto).

Las obras que conviven en *entornos naturales* pueden ser (Esq.8):

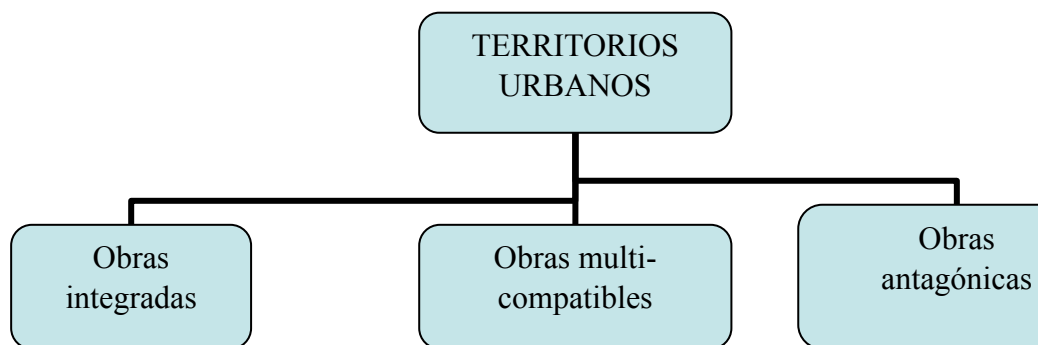
- a) Obras *propicias* (que producen grados de mayor o menor interrelación con el medio natural de su acogida); y
- b) Obras *manipuladoras* (que producen alteraciones de diversas consecuencias, en función de la manipulación que ejercen sobre el espacio).



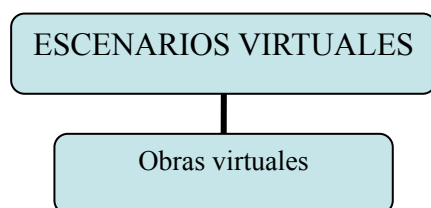
Esquema 7.



Esquema 8.



Esquema 9.



Esquema 10.

Dentro de *los territorios urbanos* dividiremos las obras que se ubican en ellos en función de su capacidad dialogante (Esq.9); así obtendremos:

- a) Obras *integradas* (obras que se integran con el territorio urbano en cuestión);
- b) Obras *multi-compatibles* (obras que se adaptan a una multitud de espacios de este tipo);
- c) Obras *antagónicas* (obras que no se integran con el sitio en que se las expone).

Finalmente, en función de la condición física de las obras exhibidas en los *escenarios virtuales*, nos encontramos con (Esq.10):

Obras *virtuales* (obras que se perciben en una pantalla y que adoptan formas virtuales, irreales, impalpables, imaginarias).

Bajo esta caracterización de la obra artística, se examinarán las relaciones que surjan con los espacios previamente definidos.

Hoy día, una obra de arte puede entrar en todos los lugares imaginables y puede ser concebida con todos los materiales posibles, físicos o no. Aunque se seleccionarán ejemplos de obras, exponentes de las categorías establecidas para las mismas y en relación con las categorías espaciales que les corresponden, eso no significa que una obra artística no pueda dialogar con más de un espacio: a una obra de arte, se la puede contemplar en cualquier sitio si su concepto así lo permite.

Así, una obra de arte que entra en diálogo con un *entorno natural*, puede también desarrollarse dentro de un *escenario virtual*, un *territorio urbano* o un *recinto tradicional*. También puede darse una relación dialogante entre una obra virtual y un recinto *tradicional* y no únicamente entre una obra virtual y el lugar irreal, quimérico o virtual que la acoge.

Este hecho, no debe considerarse algo negativo, por el contrario, demuestra la riqueza conceptual de la obra de arte contemporánea, capaz de integrarse con éxito dentro de toda esta diversidad de espacios expositivos.

Aunque este capítulo puede resultar superfluo e insuficiente en realidad se trata aquí simplemente de exponer una situación muy general. Profundizaremos más en las particularidades de la obra pero en función de sus relaciones con cada uno de los espacios en los capítulos siguientes.

**CATEGORIZACIÓN DEL ESPACIO Y LA OBRA DE ARTE
CONTEMPORÁNEOS. DIÁLOGOS**

Capítulo III.

El recinto tradicional

CAPÍTULO III. El *recinto tradicional*

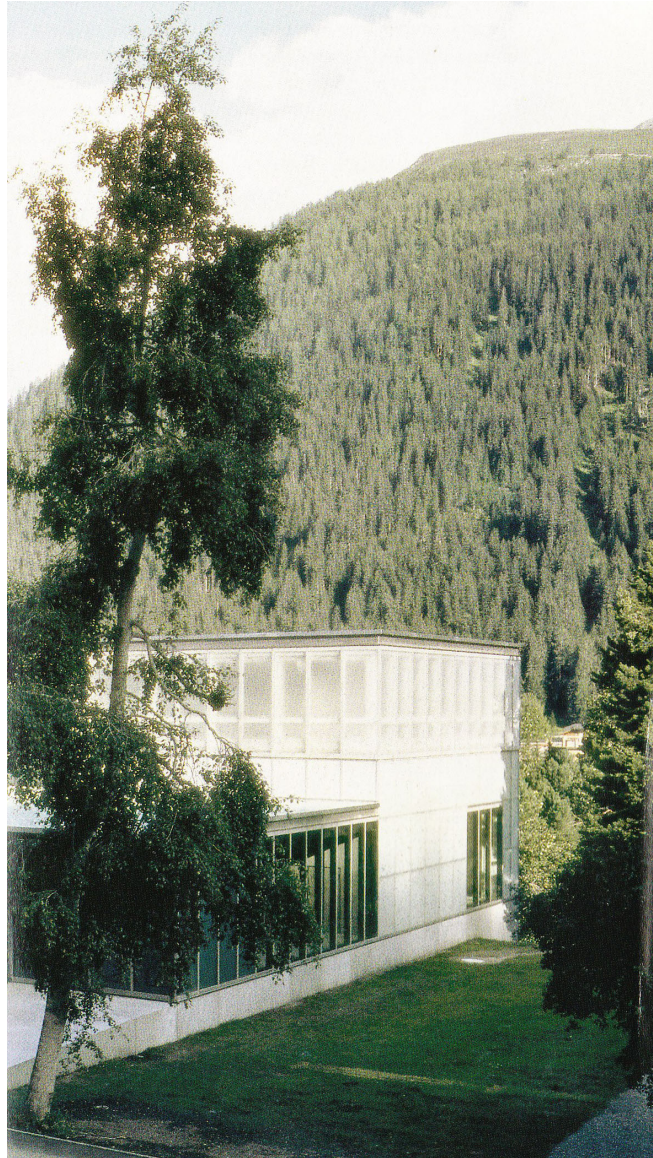
III. 1. Introducción

“El espacio expresa metafóricamente, las pretensiones de los que lo han creado”.⁸¹

Los *recintos tradicionales* son los que gozan de un mayor nivel de asentamiento y preponderancia dentro de los espacios expositivos, sobre todo en la cultura de occidente. Pueden ser edificaciones de cualquier tipo, que se hayan utilizado o se utilicen para albergar obras de arte. Son siempre establecimientos artificiales. A veces son construidos expresamente para la contemplación de obras de arte y otras veces se trata de entidades concebidas en sus inicios para el desarrollo de actividades de carácter cotidiano (o menos habitual) dentro de la realidad humana, cambiando posteriormente su uso⁸². Son entidades en cuyo interior se integran mejor las obras bidimensionales gracias a sus condiciones cuadriculares. Las obras de pintura, de fotografía, etc. y todas aquellas obras que se delimitan por su marco básicamente cuadriforme entran en los espacios (sobre todo en los que se componen de estructuras rectangulares) creando relaciones análogas aunque sean mínimas, por el simple e inevitable paralelismo entre la forma estructural del cuadro que se superpone sobre otro (el cuadro de la obra entra en otro cuadro, el del muro). En cuanto a su ubicación, generalmente se localizan dentro de los límites de una ciudad, aunque a veces pueden adentrarse en la naturaleza (ver fig.52), o digitalizarse, adoptando formas más o menos atípicas en un escenario virtual.

⁸¹ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος: *Η συμβολική σχέση με τον χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1990, pág. 73. STAVRIDIS, Stavros: *La relación simbólica con el espacio. Cómo los valores sociales conforman y explican el espacio*. Ediciones Calvos, Atenas. Traducción del autor.

⁸² Un *recinto tradicional* también puede servir como tal por una única vez y luego recuperar su condición original.



52. *Museo Kirchner, Davos, Suiza.*

III. 2. El *recinto tradicional*. Tipología

III. 2.1. El *recinto tradicional* desde un punto de vista funcional

El *recinto tradicional* se subdivide en tres tipos de escenarios bien diferentes (véase Esq.2; ver pág.69):

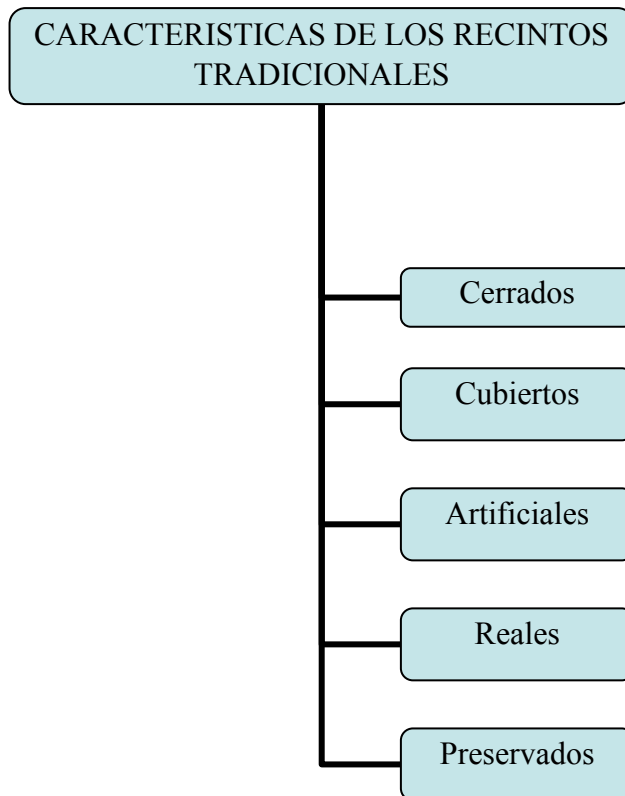
- Los museos, instituciones que se han constituido en catedrales de la modernidad, se han labrado un prestigio dentro del mundo del arte y han sabido cambiar y adaptarse con el devenir de los tiempos;
- Las galerías de arte, entidades de menor prestigio;
- Los *ambientes arquitecturales*, que sirven o han servido como contenedores de expresiones artísticas (como iglesias, naves, talleres, fábricas, almacenes, antiguos garajes, molinos, prisiones, etc.).

Estos tres tipos de *recintos tradicionales* tienen una serie de características comunes, de las cuáles las más relevantes son (Esq.11):

- a) Espacios cerrados, por su condición territorial;
- b) Espacios cubiertos (bajo techo) que no dejan la obra al aire libre, por su condición espacial;
- c) Espacios artificiales, por su naturaleza;
- d) Espacios reales, por su condición física;
- e) Espacios preservados⁸³, por su condición climática.

Así, el *tradicional* es un ámbito de exhibición -desarrollado por la mano del hombre- que de una manera u otra impone ciertos límites a una obra de arte, y eso sucede como consecuencia de su carácter real y su delimitación cerrada e interior.

⁸³ Son aquellos espacios que impiden y se alejan del contacto con los cambios atmosféricos. Aunque algunos *ambientes arquitecturales* se escapan a esta condición.



Esquema 11.

Pero dentro de esta estricta demarcación *tradicional* encontramos varios componentes como potenciales zonas expositivas:

- a) El rincón (ver fig.53);
- b) El suelo: es el plano inferior de un *recinto* expositivo *tradicional* que lo secciona horizontalmente⁸⁴;
- c) El muro;
- d) El techo (ver fig.54): es la superficie superior que supone el tope horizontal⁸⁵ del *recinto tradicional*⁸⁶;
- e) La puerta: Gaston Bachelard esclarece sobre la puerta que: "... es todo un cosmos de lo entreabierto"⁸⁷;
- f) La ventana: es un hueco-pasaje que solo se incorpora en superficies planas (casi siempre en una pared, ocasionalmente en el techo y muy escasamente en el suelo). Conduce hacia otro espacio. Se beneficia de formas simples (la ventana de un recinto minimalista) o no (la ventana en una arquitectura gótica) y es una fuente potencial de luz natural. Puede seguir los contornos del espacio o puede desafiarlos;
- g) Un hueco: es un vano en la pared de profundidad variable y perímetro muy simple⁸⁸. Puede también encontrarse en una esquina ocupando dos paredes;

⁸⁴ Según Platón, las direcciones arriba o abajo no existen ya que el universo tiene forma esferoide e igual en su totalidad. Así, afirma con rotundidad: "Al decir que un sitio está abajo y su contrario arriba, el hombre demuestra su imprudencia". Πλάτων: *Τιμαίος και Κριτίας*. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα, 2001, pág. 129. Platón: *Timeos y Kritias*.

⁸⁵ Sin embargo un techo puede tener formas abovedadas (es el caso de edificios religiosos que sirven o que nos han servido como espacios expositivos. Se trata de catedrales, iglesias cristianas, mezquitas...). Igualmente puede contener vigas y elementos decorativos diversos.

⁸⁶ Brian O' Doherty opina que el techo pierde importancia: "con la luz eléctrica...el techo pierde su papel en el conjunto de la entera habitación". O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, pág. 66.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000, pág. 261.

Y el escritor francés Perec Georges, cuando se refiere a las puertas destaca que "...paran y separan. La puerta corta el espacio, lo divide, prohíbe la ósmosis, impone el tabique...". PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Éditions Gallilée, Paris, 1974, pág. 52.

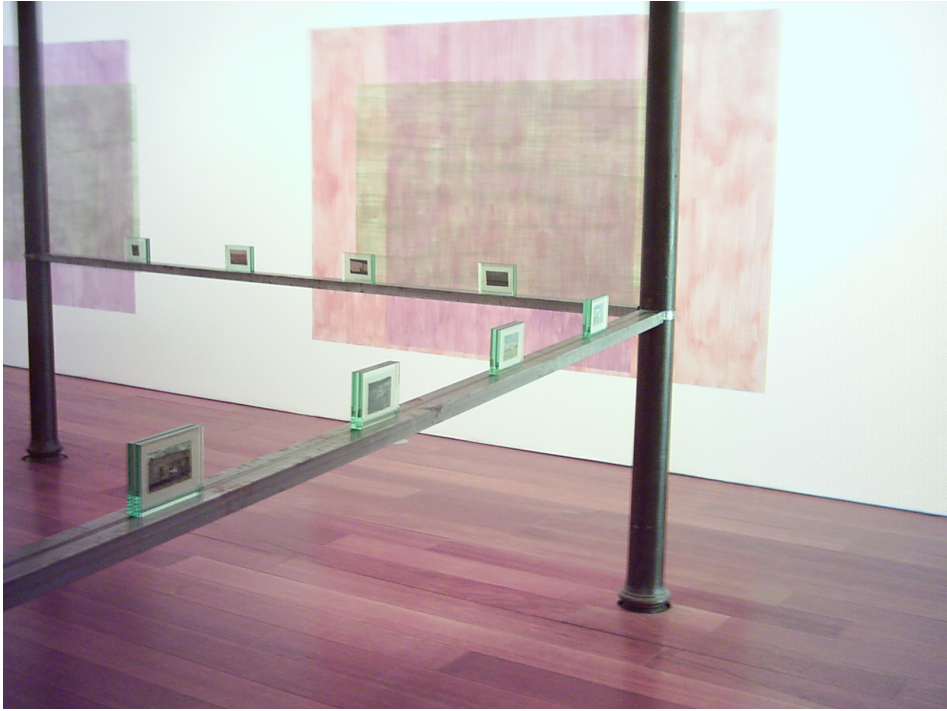
⁸⁸ En la casa japonesa tradicional el *toko no ma* es un hueco practicado generalmente en la pared que desempeña un rol capital en la decoración. Allí es donde se cuelga un cuadro escogido en función de la estación y se coloca algún objeto artístico de bronce o de cerámica, o algún adorno floral. TANIZAKI, Jun'ichiro: *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 1995. Y en la Grecia actual dicho hueco en la pared aloja básicamente iconos religiosos.



53. Felice Varini, *2 rue de Buenos Aires N° 1*, 1984.



54. Corey McCorkle, *Pillows*, 2005.



55. Narelle Jubelin, *A landscape is not something you look at but something you look through*, 2004-06.



56. Daniel Buren, *Up and down, in and out, step by step*, 1977.

- h) El saliente;
- i) La columna (ver fig.55);
- j) La rampa: se caracteriza por su inclinación diagonal;
- k) La escalera (ver fig.56): es quizá por su morfología el elemento menos capacitado para relacionarse con la obra de arte dentro de un *recinto tradicional*⁸⁹.

En definitiva, los *recintos tradicionales* siempre tienen límites, empezando por sus dimensiones físicas y añadiendo según el caso, con mayor o menor incidencia, elementos de las características anteriores.

III. 2.1.1. Museos

Museo⁹⁰ viene de la palabra Griega *μουσεῖον*, que significa *templo de las musas*. La mitología nos cuenta cómo las nueve musas que lo albergaban “eran las diosas inspiradoras de los poetas y de todas las artes que atañen a la poesía, pues no había musas para las artes plásticas”.⁹¹

La diversidad de los museos⁹² de nuestros días es bastante considerable. En los países occidentales desarrollados hay un sinfín de ellos. En el caso de España, los museos han sido proyectados sobre todo en las dos últimas décadas; de hecho, podría decirse que en estos momentos los museos

⁸⁹ En un artículo de la revista *Art in América* publicado en 1978, Robert Morris dice sobre la escalera entre otras cosas que: “...se eleva al estatus de casi una escultura independiente –más que una u otra cosa es las dos cosas-. Con su extremada exageración transforma el espacio y no queda sencillamente como un elemento arquitectónico excéntrico. El espacio se vuelve *escultórico* debido a que los detalles están sobrecargados, arrancados del espacio como objetos”. Citado por MADERUELO, Javier: *El Espacio Raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 251.

⁹⁰ El primer museo lo encontramos en la antigua *Alejandro*, en época de *Ptolomeo I Sóter* (362 a. C. – 283 a. C). Su padre era Lago y su madre Arsinoe. General y rey de Egipto desde 305 a. C. hasta 285 a. C., fundó la dinastía Ptolemaica. Fue él quien convirtió Alejandro en el centro cultural más importante y floreciente del momento, gracias a la creación de un complejo intelectual destinado a alojar colecciones de distinta índole y cuyas funciones eran las propias de una Universidad: el llamado *Mouseion de Alejandro*.

⁹¹ *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, S. A., Móstoles (Madrid), 1998, pág. 804.

⁹² Vamos a centrarnos principalmente en los museos europeos pero eso no significa que vayamos a excluir taxativamente museos del resto del mundo. Cuando nuestra investigación así lo requiera analizaremos el museo que más nos convenga, sean cuáles sean sus coordenadas geográficas, siempre que sus condiciones contextuales se adecuen al caso.

crecen y se multiplican por la geografía española como setas en el bosque⁹³. Quizás por ello es, dentro del marco de las artes plásticas, el equipamiento cultural más emblemático y más estudiado hoy día⁹⁴.

El museo destaca como espacio expositivo porque en él se dan todas las condiciones adecuadas e indispensables⁹⁵, para la mejor contemplación de la obra que expone.

Por lo tanto, el museo es un contenedor que tiene que producir estímulos y comunicar e interactuar con las obras que expone. Lo más idóneo es un museo que, en relación con las obras que albergue en un momento determinado, sea capaz de proporcionarles espacios a su medida.⁹⁶

En cuanto a su ubicación, casi siempre se encuentran dentro de los límites de una ciudad, *en territorio urbano*.

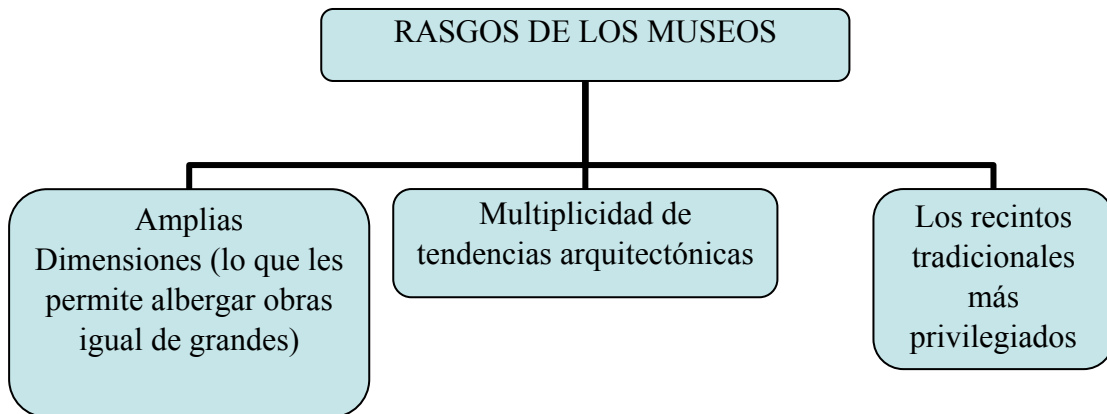
Finalmente, este *recinto tradicional* por antonomasia que es el museo, se diferencia de los otros dos –galerías y ambientes arquitecturales- por los siguientes rasgos (Esq.12):

⁹³ El por qué no nos interesa en nuestra tesis. Pero la diversidad de todas estas “setas de cultura”, nos facilita el trabajo, ya que nos permite una investigación más exhaustiva acerca de este tipo de contenedores culturales.

⁹⁴ Aunque no vamos a preocuparnos de cómo nos desplazamos hasta el lugar físico del contenedor, ni una vez dentro (o fuera), de los recorridos ni de las técnicas expositivas (a excepción de que el concepto de la obra considere como parte integrante de la misma uno de dichos elementos). Tampoco nos interesa la función interna de un museo o las referencias contextuales que complementan una obra de arte (carteles, textos explicativos, audiovisuales, etc.). No haremos incidencia en cómo se confecciona la información adecuada (es decir, la didáctica y/o difusión que ayuda/acompaña a una obra) en cada caso en particular ni en las condiciones técnicas (iluminación, climatización, humedad, etc.). Finalmente tampoco nos ocuparemos en esta ocasión de los temas relativos a la seguridad que proporcionan los *recintos tradicionales* a la obra que contienen. Dichas condiciones no son relevantes para nuestro estudio, por lo que estos criterios no serán tratados aquí.

⁹⁵ En teoría una institución museística está dotada con la infraestructura necesaria para obtener las condiciones óptimas del montaje, de temperatura, de higiene, de seguridad, de difusión y de una adecuada didáctica, características todas ellas indispensables para la buena marcha, funcionamiento y prestigio de un museo.

⁹⁶ Un ejemplo de espacio museístico muy particular nos viene de la mano del Museo del Siglo XXI de Arte Contemporáneo de Kanazawa en Japón. Diseñado por SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa) e inaugurado el 9 de Octubre del 2004, se trata de un espacio cuyo exterior tiene una forma circular perfecta que se contrapone al interior constituido exclusivamente por salas neutras y paredes blancas; esto permite a los artistas mayor libertad a la hora de elegir para sus obras la interacción adecuada con el espacio. El museo así configurado aspira a una perfecta adaptación a todo tipo de trabajo artístico.



Esquema 12.



57. Museo de Brooklyn. Obra de Takashi Murakami, *Tengari-kun (Mr. Pointy)*, 2003.

- a) Pueden albergar obras de gran envergadura y amplias dimensiones. En este sentido podemos citar al Museo de Brooklyn, abierto al público en 1987, (ver fig.57) es actualmente la mayor estructura museística del mundo, con vastas estancias vacías;
- b) Representan una multiplicidad de tendencias y estilos arquitectónicos;
- c) Son los lugares más privilegiados, artísticamente hablando concediéndoles el circuito artístico la categoría de máxima autoridad.

III. 2.1.2. Galerías

Las galerías de arte son espacios bastante nuevos⁹⁷, en comparación con los museos. En este sentido Brian O' Doherty opina que la galería europea tiene una historia política al menos desde el año 1848.⁹⁸ Y en particular, las galerías de arte contemporáneas que son las que nos ocupan.

Estos interiores artísticos no contienen particularidades arquitectónicas excesivamente llamativas⁹⁹; lo destacable en ellas es la mejor posibilidad expositiva de las obras que paulatinamente se van exponiendo.

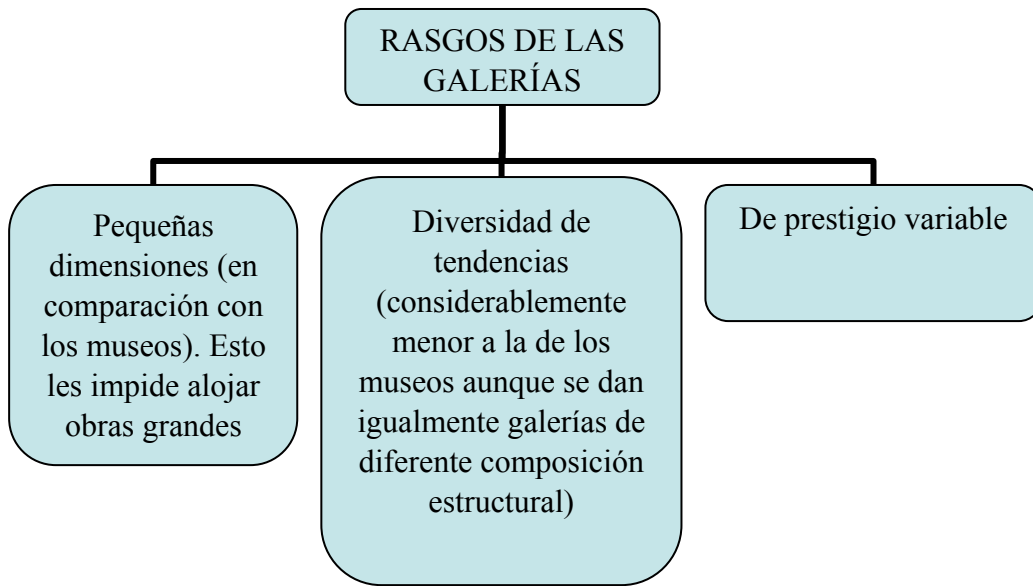
Permiten alojar muchas modalidades artísticas pero, por su propia idiosincrasia, las más habituales son las obras pictóricas u obras bidimensionales¹⁰⁰. La estructura normalmente simple de la galería, su tamaño relativamente pequeño y su aspecto rectangular proporcionan una estancia ideal a obras bidimensionales que aprovechan la cuadratura de sus muros internos y su estricta verticalidad para su exhibición.

⁹⁷ Siendo que la renombrada Tate Gallery de Londres abre en el año 1897.

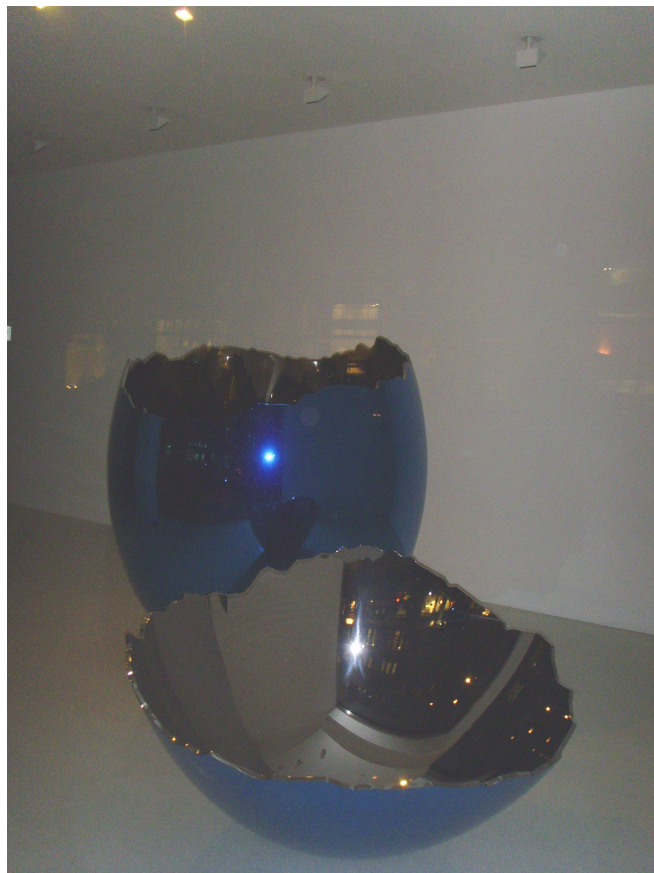
⁹⁸ O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, London, 1999.

⁹⁹ Dos excepciones a la regla se nos presentan: primero en la galería experimental mexicana Kurimanzutto, cuya seña de identidad es no disponer de un espacio fijo dedicándose a buscar el lugar adecuado para cada intervención de sus artistas. Por último, la galería 24/7 es una galería londinense, móvil y mutante que exhibe en diversos ámbitos.

¹⁰⁰ La Reuben gallery de Nueva York, era una galería consagrada exclusivamente a las obras de *performance*. Las experiencias que allí tuvieron lugar estaban más centradas en el proceso que en el resultado. La *videogalería* Schum (1970-1973) en Düsseldorf creada por Gerry Schum (1938-1973) puede ser considerada como la primera galería del mundo especializada en video arte.



Esquema 13.



58. Gagosian Gallery, Londres. Jeff Koons, *Cracked egg (blue)*, 2006.

Nos interesa llevar a cabo una clasificación utilizando argumentos parecidos a los desarrollados para los museos. Así, podemos definir a las galerías por los siguientes rasgos (Esq.13):

- a) En general son comparativamente más pequeñas¹⁰¹ que los museos lo les impide hospedar obras de gran tamaño (ver fig.58);
- b) La diversidad de tendencias y estilos arquitectónicos que encontramos en las galerías es considerablemente menor a la de los museos. Así, las galerías tienden más a local comercial higiénico y aséptico que a un edificio con personalidad propia y exclusiva. A propósito de la estructura cerrada y homogénea de una galería contemporánea, el artista y escritor O' Doherty determina que: "El mundo exterior no debe entrar, así que generalmente las ventanas se tapan. Los muros se pintan de blanco. El techo es la fuente de la luz. El suelo de madera va pulido...o cubierto por una alfombra..."¹⁰²;
- c) Los circuitos galerísticos poseen en principio menos prestigio dentro del mundo artístico si las comparamos con los museos o centros de arte, pero aún así conservan una extraordinaria reputación como ámbitos expositivos dinámicos y emergentes.

III. 2.1.3. *Ambientes arquitecturales*

Todo *recinto tradicional*, que en sus comienzos no fue diseñado ni como museo ni como galería y que es utilizado con posterioridad para fines artísticos lo denominaremos ambiente "arquitectural" (ver fig.59). Es decir, cualquier complejo arquitectónico interior de formas y estilos diversos que contiene o ha contenido en algún momento una expresión artística contemporánea. Un ambiente arquitectural puede ejercer las funciones tanto de una galería como

¹⁰¹ La galería de arte sin ánimo de lucro Otra ciudad situada en Salónica (Grecia) dispone de muy pocos metros cuadrados. Desde el año 1992 hasta 1997 ha venido utilizando las pequeñas estancias de una casa como habitáculos independientes para alojar obras de arte. Desde septiembre 1997 se han constituido además en centro de investigación dedicado a filosofar sobre el concepto de la felicidad.

¹⁰² O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, pág. 15.

de un museo de carácter permanente o seguir con sus propias actividades tras un paréntesis como contenedor artístico. Ejemplo de un antiguo garaje que actualmente hace las veces de galería es el establecimiento Salvador Díaz en Madrid. Y como museo generado a partir de un *ambiente tradicional arquitectural*, citaremos la antigua estación de misiles de la OTAN o la actual isla-museo de Hombroich en Alemania. Sin duda el museo o galería que se considera *ambiente tradicional arquitectural* es porque preserva rasgos de su antigua personalidad. En efecto, cuando un *ambiente arquitectural* al transformarse en galería pierde muchos o la totalidad de los ornamentos de su antigua personalidad y se convierte en algo neutro, no puede ser considerado de tipo *arquitectural*. En este sentido tenemos el Moderna Museet de Estocolmo que tras su apertura en el año 1958 se convirtió en el primer edificio antiguo rehabilitado con fines culturales, pasando de astillero abandonado a contenedor de arte.

Los contornos de éste emplazamiento de carácter *tradicional* pueden estar muy delimitados o constituir aforos completamente abiertos. Entre este tipo de contenedores, descubrimos como ejemplos expositivos edificios de diversa índole: templos (catedral de Palma de Mallorca, mezquita Geni tzami en Salónica, Chiesa Rossa en Milano; ver fig.60, Iglesia cisterciense de Conques-Francia, Capilla de Apóstol Pablo; ver fig.61 en Larisa-Grecia, etc.); almacenes y antiguas fábricas de producción de diferentes sectores o ámbitos de consumo (Fabbrica del Vapore de Milano, *Mylos*¹⁰³ en Salónica, fábrica de galletas *Nabisco* en Nueva York, fábrica de cerveza de *Prenzlauer Berg* en Berlín, molinos cilíndricos *Sarantopoulos* en el puerto del Pireo en Atenas (ver fig.62), fábrica de ascensores *Arteleku* en el barrio donostiarra de Loyola, fábrica de harinas en Abarca de Campos en Palencia, factoría textil Mass MOCA en Massachussets¹⁰⁴, etc.); viejas cárceles (Metelkova en Ljubljana, antigua prisión provincial de Salamanca, campo de concentración

¹⁰³ *Mylos* es un gran polígono repleto de almacenes y un antiguo molino de harina que conserva su maquinaria y del que toma su nombre.

¹⁰⁴ Se trata de una antigua población industrial que desde el año 1999, se ha convertido en el mayor centro de arte contemporáneo (conservando su personalidad industrial repleta de ventanas grandes que llegan a ocupar paredes enteras, columnas, techos altos, etc.) en los Estados Unidos.

Neuengamme en Hamburgo, el Retén de Catia en Caracas¹⁰⁵); baños árabes o Hamam turcos (el *Bañuelo* en Granada, el *Bei Hamam* en Salónica, etc.); castillos (Castello di Rivoli en Italia; ver fig.63, Castillo de Santa Bárbara en Alicante); clubs nocturnos (Booze en Atenas); Palacios de época caídos en desuso (Palacio de Carlos V en Granada, Palazzo Vecchio en Florencia); antiguos lavaderos (Museo Vostell de Malpartida); mataderos (el antiguo matadero municipal de Madrid, les abattoirs de Toulouse); viejas carbonerías, estaciones de trenes (la Hamburgerbahnhof de Berlín; ver fig.64); los propios trenes u otros medios de transporte (el tren del arte en Groninga, Holanda); campamentos militares (el Stratópodo Kodra en Salónica); hasta podemos mencionar tiendas de muebles¹⁰⁶ o habitaciones de apartamentos¹⁰⁷ de los propios artistas¹⁰⁸. En definitiva, lugares que antes albergaban diversos actos, actividades u objetos propios de la vida cotidiana, de todos los tamaños, formas y condiciones posibles, se reinterpretan como entidades expositivas con fines artísticos y carácter alternativo¹⁰⁹.

Planteadas así las cosas, encontramos edificios con caracterizaciones variopintas en función de los tipos de *ambientes arquitecturales*. De ellos, debemos destacar los siguientes rasgos (Esq.14):

- a) Los hay de todos los tamaños, formas y colores (pueden contener diversos objetos, elementos o estructuras; ver fig.65) y en consecuencia están preparados (o se oponen) para acoger formas complejas, diversas y/o heterogéneas tanto bidimensionales como en tres dimensiones;

¹⁰⁵ Lugar que fue por años la vergüenza continental y donde miles de venezolanos murieron como animales.

¹⁰⁶ En 1984 la artista Suzanne Lacy con su obra *Sofá* organiza una tertulia-performance para 100 mujeres en una tienda de muebles en San Francisco.

¹⁰⁷ Sobre las formas de un apartamento, el filósofo Georges Perec opina que no son nada más que cubos paralelepípedos y rectangulares. PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, Paris, 1974.

¹⁰⁸ Un caso muy particular es el caso del artista alemán Gregor Schneider. Su obra es su misma casa la cual va transformando continua y paulatinamente. Y para dar a conocer su trabajo, crea réplicas exactas de sus habitaciones en los museos o galerías en los que éste es presentado.

¹⁰⁹ Brian O' Doherty ha estudiado sobre los happenings que se presentan principalmente dentro de espacios indeterminados como almacenes, fábricas de antaño, etc. O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999.



59. *Palacio de Cristal*, Madrid.



60. *Chiesa rossa*, Milano. Dan Flavin, *Sin título*, 1996.



61. *Capilla de Apóstol Pablo*, Larisa. Obras de Cristos Papanikolaou.



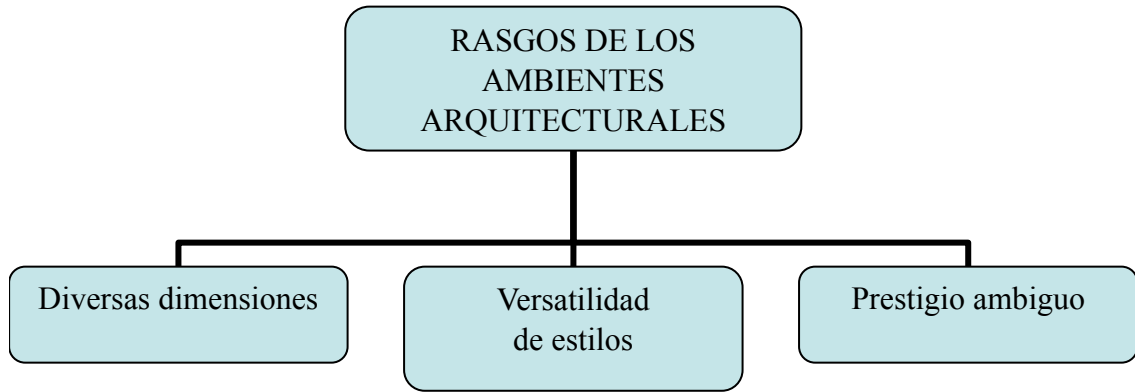
62. *Molinos Sarantopoulos*, Pireo. Giannis Kounellis, *Sin título*, 2003.



63. *Castello di Rivoli* en Italia. Vanessa Beecroft, *VB52*, 2003.



64. *Hamburgerbahnhof*, Berlin.



Esquema 14.



65. *Fundación Rodríguez-Acosta. Carmen Laffón, Manuel, 1998-2001.*

- b) La diversidad de estilos arquitectónicos que presentan los *ambientes arquitecturales* es ostensiblemente más amplia si los comparamos con los dos anteriores *recintos tradicionales* y eso, en principio, multiplica sus posibilidades de diálogo con las obras de arte;
- c) Han adquirido fama ambigua dentro del itinerario cultural imperante en la actualidad, en relación con los museos y/o las galerías. Algunas quizá estén excesivamente valoradas, como la Tate Modern en Londres, mientras otras pasan totalmente desapercibidas como en el caso de casas pertenecientes al ámbito privado; de tiendas de diversos productos que en determinados momentos han acogido expresiones artísticas; o de un taller artístico que sirve también como sitio de exposición pero que sólo es conocido en el círculo más cercano del artista o incluso a veces nadie más que el propio artista.

En realidad la única gran diferencia entre el museo y la galería desde el punto de vista de la relación que la obra establece con ellos es el tamaño de las mismas. Y un ambiente arquitectural puede ser de cualquier tamaño y posiblemente conservará muchos rasgos (que no han sido eliminados para su neutralización). Por esta razón nos basamos más en las características connotativas de un recinto tradicional (museo, galería o ambiente arquitectural).

III. 2.2. El *recinto tradicional* en función de su personalidad

Una vez que hemos determinado los tres tipos de contenedores culturales imperantes dentro de la denominación *tradicional* –museos, galerías y ambientes arquitecturales-, y atendiendo a la personalidad arquitectónica de éstos, trataremos de esclarecer por un lado cuáles son lugares con menos personalidad y por qué; y en el otro extremo cuáles son los contenedores caracterizados por su fuerte carga connotativa y a qué causas es debido.

Todo ello nos llevará a clasificar los *recintos tradicionales*, según sus características internas y las relaciones que se producen cuando la obra de arte entra en ellos de la siguiente manera (Esq.15):

- a) Espacios *vacíos*; y
- b) Espacios *con connotaciones*.

Según las características y las diferencias entre cada uno de ellos, cambiará la naturaleza de las relaciones que establezcan con las distintas obras de arte.

III. 2.2.1. *Recinto tradicional “vacío”*

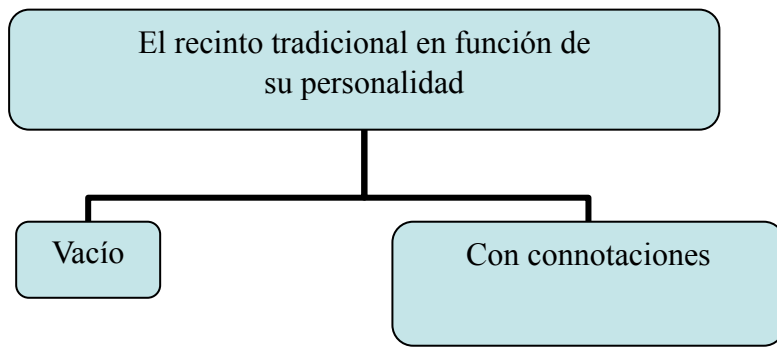
Un *recinto tradicional vacío* puede darse en un museo, en una galería o en un ambiente arquitectural (aunque este último en menor medida), llegando, según Miltos Manetas, a tener preponderancia en la creación contemporánea: “Lo que principalmente utiliza (el arte actual) son espacios interiores y vacíos. La idea de utilizar espacios vacíos...se eleva a la invención de la perspectiva durante la época del Renacimiento Italiano.”¹¹⁰

Con el término *vacío*¹¹¹ nos referimos a lo que comúnmente podríamos denominar neutro, o “sin personalidad” (ver fig.66). Cuanto más neutro es el espacio, más colabora en el desarrollo fluido de una obra¹¹², confiriéndole mayor libertad de expresión. En definitiva, le cede todo el protagonismo. En él, la obra se convierte en la *Prima Donna* del escenario, y, consecuentemente, cuanto más permisible es un interior cerrado, menos necesita la obra de él; en realidad sólo requiere de su presencia física como soporte.

¹¹⁰ VV. AA: *Σύνοψις 1 - Επικοινωνίες*. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2000, pág. 92. *Sinopsis 1. Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Atenas. Traducción del autor.*

¹¹¹ En el poema del francés Stéphane Mallarmé *Un coup de dés*, probablemente escrito en 1897, el poeta concede una importancia extrema a los espacios en blanco. Escribe unos versos en los cuales por primera vez, el espacio bidimensional de la página se convierte en un espacio diáfano para la experimentación que se “esculpe” gracias a los juegos de palabras que se imprimen en él, a veces con letras minúsculas y a veces con letras mayúsculas.

¹¹² Y como afirma la profesora de la Universidad Politécnica de Madrid Raquel Puente, el color neutro nos permite más flexibilidad en el momento que tenemos que iluminar una obra. Curso: *Iluminación de exposiciones y museos*. Impartido por varios profesores. Coordinación: Víctor Jesús Medina Flórez. Organizado por la Universidad de Granada. Del 10 de enero al 1 de febrero 2008.



Esquema 15.



66. *Recinto tradicional vacío.* Coldo Mitxelena.

En cuanto a su funcionalidad, un *recinto tradicional vacío*, es un espacio que se ha construido o se ha transformado de alguna manera para hospedar obras artísticas sin tomar partido *a priori*. Es decir, o bien se ha pensado y diseñado a propósito de esta manera, y en especial para que entren obras en él, sin llegar a “contaminarlas” estéticamente, o bien es una construcción que en su origen no tenía nada que ver con un contenedor de arte (*arquitectural*) y tras una adecuada restauración –una vez que se han eliminado los ornamentos que conformaban su carácter y personalidad iniciales- se ha convertido en un recinto de tipo *vacío*. En ambos casos obtenemos lo que se viene denominando *cubo blanco*.¹¹³

A propósito de este *cubo blanco*, Juan Carlos Ríco establece una línea principal en el diseño de la arquitectura expositiva que es la que vamos a seguir de ejemplo para los espacios vacíos. Se trata de la *asepsia expositiva*, cuyo fin es construir un contenedor lo más neutro y flexible posible.¹¹⁴

Es decir, hablamos de un espacio que carece de decoración u ornamentos, no posee ninguna particularidad arquitectónica especial, ningún objeto que le confiera una determinada personalidad; un interior, sin ningún ritmo y sin ninguna connotación espacial destacable. Se podría incluso afirmar (empíricamente) que un espacio de este tipo tampoco huele a nada. La neutralidad lo contagia todo, todas las sensaciones con las que el espectador percibe dicho lugar. Tampoco hay sonido. Y todo esto para que el visitante se quede extasiado, hipnotizado, absorto, hechizado al entrar en contacto con la obra de arte.

Respecto a la neutralidad de los espacios de exhibición, el crítico de arte Quatremère De Quincy abogaba por colocar las obras "en situación", o con otras palabras, en un espacio que reviviera el clima en el cual los objetos

¹¹³ Espacio libre de connotaciones arquitectónicas fuertes. Brian O' Doherty afirma que: “Con post-modernismo, la galería ya no es neutra. El muro se convierte en membrana...” O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, pág.79. Según él, a partir del post-modernismo el contexto está por todas partes y por eso en realidad nada es completamente neutro, ni siquiera el blanco de un muro dentro de una galería.

¹¹⁴ NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa y otros: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/ Murcia, 2002, pág. 185-186.

habían sido creados. Por el contrario el escritor francés Marcel Proust le contradice al sostener que el ámbito neutro es el que más fielmente reproduce los espacios mentales en los que el artista se inspira para crear. A propósito de la inspiración artística y sus espacios de creación y volviendo a los talleres de Mondrian y Brancusi (ver figs.1 y 2; pág.16) se puede percibir la indiscutible relación formal entre las obras de ambos artistas y sus respectivos ámbitos productivos y personales. Por ejemplo, el caballete y las líneas rectas en el taller de Mondrian se asemejan a los modelos rectilíneos que representa en sus cuadros. Y las esculturas de Brancusi sugieren un engranaje perfecto entre ellas y el lugar que las atiende. Es así como las obras justifican sus sitios de exhibición. Y el lugar se nutre de ellas y viceversa.

Un sitio que depende claramente de la obra que muestra, la necesita para su permanencia, es su razón de ser. Y cuando la obra se introduce en esta vacía dependencia ejerce el control total de la situación. En un contenedor vacío se articula cualquier naturaleza de obra, sobre todo si es bidimensional, ya que no hay ningún tipo de ornamento espacial que pueda interrumpir su presencia. Por el contrario, una obra tridimensional¹¹⁵ puede no encontrar su sitio ideal dentro de un interior vacío. Pero pese a todo, en un *recinto tradicional* aséptico la obra “es” por sí misma y el interior *tradicional vacío* está a disposición total de la obra de arte que alberga, sea cual sea su forma. Lo único que importa es la obra.

En consecuencia, lo que suele suceder cuando un espacio *vacío* acoge una obra bidimensional -en especial una obra que intenta dialogar con él-, es que éste queda dominado totalmente por ella.

Como paradigma de esta *asepsia expositiva*, entre los distintos espacios vacíos museísticos existentes, destacan los museos minimalistas. Según palabras de Maria Josep Montaner:

¹¹⁵ Consideramos como obras tridimensionales: una escultura, un objeto artístico, una *performance*, una instalación, etc.

Los museos minimalistas...buscan la idea arquetípica, la forma esencial del museo: tesoro primitivo, lugar sagrado, excavación arqueológica, pórtico público, espacio intemporal de la luz. Ésta búsqueda ha utilizado la fuerza de las sugerencias formales del arte minimal.¹¹⁶

Los *recintos tradicionales vacíos* presentan las siguientes características (Esq.16):

- a) Son espacios sin ningún tipo de obstáculo (exceptuando los de sus límites principales - techos, muros, paredes-, no se ven interrumpidos por columnas, escaleras, rampas, etc.);
- b) Son sitios monocromos¹¹⁷ o en algunos casos dicromos; ver fig.67) y se componen de materiales y texturas discretos, no llamativos, sencillos, etc.;
- c) Son lugares uniformes que se construyen con formas básicamente rectangulares y en cuyo interior nos topamos con líneas verticales y horizontales;
- d) La luz natural no penetra a través de ellos (carecen de ventanas).

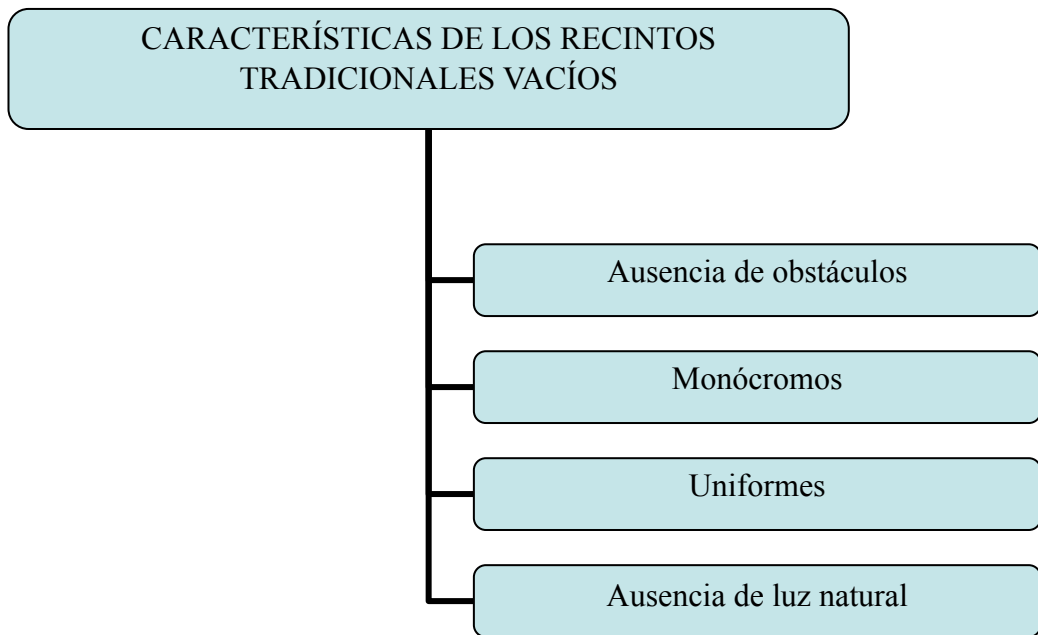
III. 2.2.2. *Recinto tradicional “con connotaciones”*

Juan Carlos Ríco considera que en un lugar expositivo de carácter propio: “Debemos exponer con su complicidad, nunca en su contra...no tenemos derecho de tapar los mejores ornamentos de un edificio con personalidad”¹¹⁸.

¹¹⁶ MONTANER JOSEP, Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003, pág. 54.

¹¹⁷ Del gr. *Μονόχρωμος*: De un solo color. En opinión de Hundertwasser “...lo malo del color en arquitectura, es que siempre es monocromo”. RAND, Harry: *Hundertwasser*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994, pág. 168. Un *recinto tradicional vacío*, podría ser dicromático en el supuesto de que tuviese suelos de madera, de moqueta, etc.

¹¹⁸ RÍCO, Juan Carlos: *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex ediciones S.L., Madrid, 2002, pág. 111.



Esquema 16.



67. Galería Rebecca Camhi, Atenas.

Así que un museo, una galería (el *recinto tradicional* que menos se beneficia de dicha denominación) o un *ambiente arquitectural* (el espacio que más posibilidades tiene de adaptarse a una designación personalizada) con connotaciones (que en opinión de Juan Ríco no deben ser transformados en contenedores neutros sino que hay que conservarlos), son lugares de interior con personalidad propia (ver fig.68). Con esta definición nos referimos a una construcción que consta de alguna peculiaridad arquitectónica, pudiendo alcanzar cantidades más elevadas de elementos decorativos y ornamentales que le confieren de forma intencionada una apariencia y actitud¹¹⁹. Un espacio que siempre impone su presencia a la obra, de modo más o menos intenso. Un *recinto tradicional* con connotaciones siempre intenta delimitar (en mayor grado que un espacio *tradicional vacío*) las posibilidades de diálogo entre él y una obra de arte cualquiera, incluso en el caso de que dicha obra se haya diseñado exclusivamente para él. Siempre intenta desplazar de algún modo la fuerza de una obra de arte y deslumbrar con su propio potencial. En un contenedor de este tipo es más difícil exponer una obra artística, ya que cuanto más personalidad se manifiesta en él, más influencia ejerce sobre la obra; cuantos más elementos personales tiene una sala, mayor presión imprime sobre la obra haciendo más complicado que se instale dentro cómodamente, pues ésta tiene que adaptarse a los condicionantes y circunstancias propios del espacio para entablar el deseado diálogo. Así, según las propias particularidades del sitio, cambia la relación que tendrá con la obra que se instale en él. Cuanto más se conserven, cuanto menos se disimulen los rasgos originales del sitio en cuestión, mayor será la necesidad de experimentar del artista, quien tendrá que buscar las claves, estudiar las posibles conexiones y finalmente trabajar con formas, materiales, texturas, colores, ideas... acordes con el *recinto tradicional* que la acoge, si su objetivo es que su obra dialogue con él.

¹¹⁹ Un *recinto tradicional* personalizado puede contener habitaciones o rincones neutros y viceversa; uno *tradicional* neutro puede asimilar en su superficie ambientes connotativos.



68. *Recinto tradicional con connotaciones.* Torpedo Factory Art Center, Alexandria; Virginia.

Este entusiasmado diálogo se producía muy a menudo, por ejemplo, al principio de los 70 en Nueva York, ya que: “En los espacios alternativos, las características del espacio físico eran muy a menudo integrados dentro de las obras de arte”.¹²⁰

Con todo, en una estancia con connotaciones –cuando se dan las condiciones adecuadas para ello-, la relación de la obra con el espacio puede alcanzar mayor grado de dialogo en comparación con los sitios expositivos vacíos, siempre y cuando la obra logre relacionarse con éxito plástica o físicamente con él.

Finalmente, conviene señalar que un *recinto tradicional* con connotaciones puede ser: o bien una superficie destinada desde sus comienzos para la exhibición de obras de arte (la opción menos habitual); o bien un sitio transformado cuya función original no era artística y que, conservando su estructura y personalidad originales se destina a fines expositivos. Sea como sea, el ámbito connotativo siempre “contamina” estéticamente a las obras que acoge.

Como espacios con personalidad propia podemos citar claramente los *ambientes arquitecturales* tales como: una iglesia, una casa privada, un viejo molino que conserva su forma conoidal o una fábrica de cuchillos que no ha perdido sus rasgos originales. Por citar algunos casos presentados en esta tesis, son claros interiores con connotaciones el Palacio de Cristal en el Parque del Retiro en Madrid, el castillo de Santa Bárbara de la Fundación Eduardo Capa en Alicante, el museo Guggenheim en Bilbao, la Fundación Rodríguez-Acosta en Granada, la Tate Modern en Londres, etc.

En el *Palacio de Cristal*, y como consecuencia de su cristalina apariencia, las obras tienen que incorporar algún tipo de transparencia; algún elemento translúcido o diáfano en su forma y/o aspecto para dialogar con el lugar que las hospeda (véase Fig.59 en la pág.104).

¹²⁰ REISS, Julie H.: *From Margin to Center-The Spaces of Installation Art*. The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts London, 1999, pág. 110.

Por su parte, el Castillo de Santa Bárbara acoge sobre todo obras escultóricas (ver fig.69). En general, son figuras de gran formato con el objeto de que éstas predominen frente a la imponente arquitectura del lugar.

La Fundación Rodríguez-Acosta posee salas que contienen mosaicos de formas simples (ver fig.70) y conservan algunos ornamentos clásicos como antiguas columnas, pequeños escalones, una fuente o un aguamanil. La obra que se introduce en este espacio y que se encuentra con dichos elementos podría generar nuevas simbiosis estructurales, cromáticas, etc.

El museo Guggenheim cuenta en su exterior con una arquitectura que parece hecha de colosales pliegues laminados de metal, superpuestos los unos sobre los otros; pero en su interior no se aprecian estas formas tan exageradas salvo en la sala principal, la cual consideramos con personalidad, puesto que adopta muchas de las formas onduladas que se encuentran en su armazón exterior y no posee el típico carácter de cuadrilátero, (ver fig.71) sino que está dotada de contornos intencionalmente redondeados (sobre todo en el techo). Siluetas igualmente curvilíneas, presentan las estructuras metálicas de Serra, que se han adueñado de modo permanente y desde el año 2005, de la sala más ilustre del museo.

Y como no citar la emblemática Tate Modern, cuya actual apariencia es debida a la inteligente restauración llevada a cabo sobre la antigua central eléctrica situada a orillas del Támesis (ver fig.72), la cual ha llegado a albergar la hasta ahora mayor escultura-instalación alojada en un museo (ver fig.73). Se trata de la obra *Marsyas*, expuesta en el año 2002, con motivo de la exposición retrospectiva que la prestigiosa institución dedica a la obra del artista de origen hindú Anish Kapoor.



69. *Castillo de Santa Bárbara*, Alicante. Obras de Jorge Oteiza.



70. *Fundación Rodríguez Acosta*, Granada. Mimmo Paladino, *Bach*, 2002.



71. Museo Guggenheim, Bilbao.



72. Tate Modern Gallery, Londres.

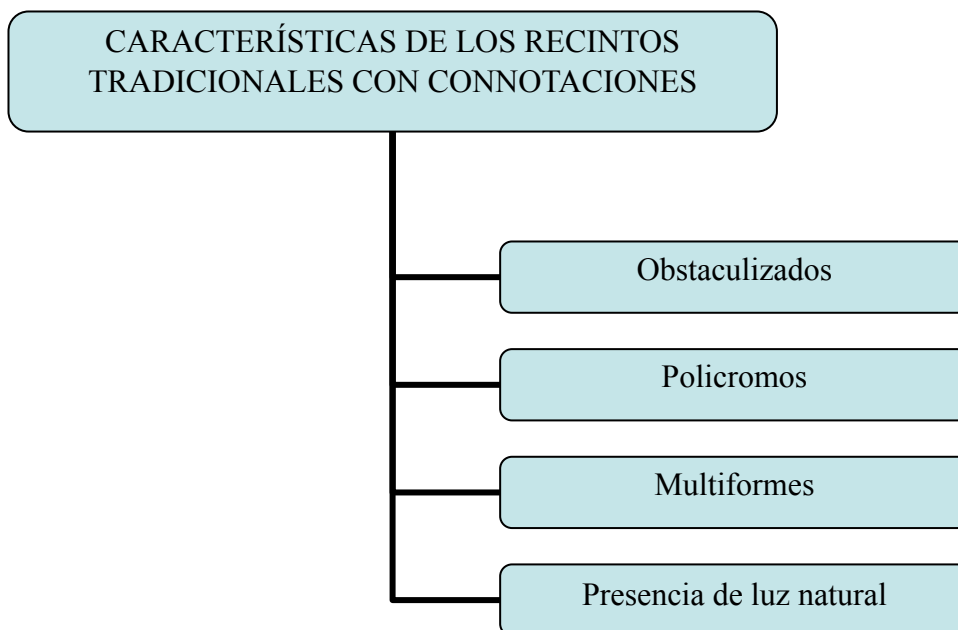


73. Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002.

Para concluir, los *recintos tradicionales con connotaciones* presentan las siguientes características (Esq.17):

- a) Son espacios que contienen desde algún detalle, hasta muchas muestras de obstáculos (además de sus límites principales pueden encontrarse con escaleras, rampas y/o columnas, etc. y también con objetos cotidianos diversos);
- b) Son sitios mayoritariamente polícromos¹²¹ (comparados con el prototipo de espacio expositivo limpio, construido *ex profeso* para albergar la obra de arte) en cuyos interiores se combinan distintos materiales de construcción, lo que les proporciona gran riqueza de elementos, texturas, colores, etc.);
- c) Están constituidos no solo por formas rectangulares sino también por formas más redondeadas;
- d) Internamente pueden estructurarse en torno a líneas diagonales, inclinaciones, etc. (techo, suelo o paredes);
- e) Pueden ser atravesados por la luz natural de las ventanas que contienen;
- f) Asimismo un *recinto tradicional con connotaciones* puede contener olores, sonidos u otras señales (manchas de distintas formas y colores, agujeros de varios tamaños, grietas, etc.), testimonios de su utilidad original;
- g) Pueden constituirse por distintas estructuras repetitivas o más variadas como piedras, ladrillos, azulejos, mosaicos, etc.

¹²¹ Del gr. *Πολύχρωμος*, de varios colores.



Esquema 17.

III. 3. La obra de arte en el *recinto tradicional*

La obra de arte siempre genera a su alrededor su propio ámbito-espacio. Y en consecuencia, cuanto más grande es la obra, menos posibilidades tiene de situarse físicamente en cualquier tipo de superficie. El aura de la obra se ve afectado cuando ésta se establece en una construcción de tipo *tradicional*, pues se encuentra frente a un medio que la comprime. Efectivamente, el tamaño de un *recinto tradicional* siempre influye en la obra de arte más que otro tipo de ámbitos, ya que es de carácter interior, cerrado, limitado, restringido y relativamente más pequeño¹²².

Hemos de recordar que nos referimos únicamente a los aspectos formales de la obra (bi o tridimensionalidad, límites, soportes, etc.) no a sus aspectos simbólicos, metafóricos o conceptuales.

La forma de la obra determina el modo de interacción con el *recinto tradicional*.¹²³ Una obra grande -sólo por su tamaño-¹²⁴ domina el interior que la recoge aunque no necesariamente dialoga con éste.

El material en que está creada la obra de arte es también un parámetro a considerar pues según sea éste, afecta directa y proporcionalmente, tanto a las relaciones físicas como a las plásticas. En función del material y/o textura de la obra, cambia la relación con el lugar circundante. Podríamos empezar otra investigación sobre esta forma de comunicación pero en esta ocasión sólo vamos a tratar ciertos parámetros elementales que determinan el tipo de

¹²² La gran escala de la obra y sus proporciones, ayudan a ésta última a dominar con más facilidad el *recinto tradicional*.

¹²³ Hablaremos detenidamente sobre el modo en que una obra de arte (en función de su forma) se interna en el *recinto tradicional* que la acoge, al final de este capítulo describiendo varios tipos de obras.

¹²⁴ Henry Matisse señaló que no es lo mismo un centímetro cuadrado de azul y un metro cuadrado del mismo azul. En efecto, el tamaño de la obra es de máxima relevancia y diferentes escalas pueden marcar la diferencia de forma trascendental. No hay que olvidar que los artistas, al elegir las medidas para sus obras de arte (aparte del espacio en cuestión), tienen también muy en cuenta al espectador ya que su estatura, percepción, psicología, etc. influyen en la percepción de las mismas. Efectivamente, Robert Morris subrayaba que: "Las obras grandes nos empequeñecen... mientras las obras pequeñas fomentan privacidad e intimidad". Citado en BISHOP, Clair: *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, London, 2005, pág. 53. Si comparamos un cubo de dos milímetros con un cubo de dos metros diríamos que el primero pasaría desapercibido y el segundo destacaría con su grandeza. Aunque en ambos casos se trate de dos cubos.

concordancia que se produce. Aunque la importancia de la textura no es fundamental, es bastante considerable. Un material reflectante y/o brillante establece la máxima relación con el espacio. El espejo¹²⁵ es en este sentido el ejemplo más elocuente. En este caso la obra desaparece y el protagonismo lo adquiere el entorno que se refleja en ella. Obras con un color igual y/o cercano al lugar *tradicional*, igualmente desaparecen aunque en este caso se trata de una acción de camuflaje: no reflejan el sitio sino que lo emulan, lo copian. La manera que entran obras de tonalidades oscuras en un espacio, establece un nexo de carácter posesivo. Cuanto más oscura la obra, más se apodera del sitio con su apariencia de agujero (sobre todo cuando interactúa con un *recinto tradicional vacío*). Y cuanto más áspera la textura de la obra, mayor es la interacción física y/o plástica que se genera con el interior *tradicional* que la exhibe. En el caso de que la obra esté fabricada con un material transparente (vidrio, plástico, metacrilato, etc.), ésta pierde su apariencia, ganando relevancia el espacio circundante. Cuanto más cristalina sea la obra, mayor será la presencia del lugar y menor la evidencia de la obra. Así, la obra transparente sirve como material osmótico al espacio periférico. Cuando la obra está constituida por tejidos (como telas de lino, seda, algodón, etc.) la relación que se produce físicamente con el espacio es análoga a la textura de cada tejido en cuestión. El aire se resbala por las irregularidades del material¹²⁶.

De igual manera, el color¹²⁷ de la obra es, por añadidura, una razón determinante para su mayor o menor concordancia con el interior *tradicional* que la acoge.

¹²⁵ “Se trata de un singular artefacto que obra por sí mismo, sin nuestra intervención. En definitiva, un artefacto al mismo tiempo autónomo respecto de nosotros, y heterónimo respecto de la realidad que refleja”. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 51-52.

¹²⁶ Y cuando se trata de un material como por ejemplo el neón, Stephen Antonakos opina que: “la influencia del neón hacia una habitación o edificio es tremenda, porque la luz supera los límites del tubo y su resplandor se derrama alrededor”. Catálogo: *Antonakos Public Works*. Ministry of Culture State Museum of Contemporary Art. Thessaloniki, 2000, pág. 7.

¹²⁷ Según el Catedrático del Departamento de Óptica de la Universidad de Granada D. Manuel Melgosa Latorre, color es el resultado del objeto, de la fuente de luz y del ojo que lo percibe (aunque el color empieza en el ojo y continúa en el cerebro). El color según él, depende también del fondo o del campo circundante, del tamaño del estímulo, del grado de adaptación del observador, etc. *Curso Iluminación de exposiciones y museos*. Impartido por varios profesores, organizado por la Universidad de Granada, 2008.

Sin duda, Ludwig Wittgenstein acierta al matizar sobre el color y la relación que establece con su ámbito de influencia: “Pero un color es luminoso como resultado de su entorno, en su entorno”.¹²⁸

En el *recinto tradicional*, la obra está confinada por todos lados, no siente el aire fresco, no la toca directamente la luz natural¹²⁹. A pesar de estas delimitaciones, hoy día entran en su recóndito interior obras de todas las disciplinas artísticas, unas con más posibilidades que otras.

Las probabilidades de interrelación se incrementan, se reducen o desaparecen según las propiedades de la obra.

Así, las características formales de la obra de arte que influyen en el modo en el que la misma comunica con el espacio son (Esq.18):

- a) Su tamaño;
- b) Su forma;
- c) Su materialidad; y
- d) Su cromatismo.

Sin embargo hay muchas más características que no tendremos en cuenta como la movilidad de la obra, su simbología, el modo que esté iluminada, su concepto, etc.

En resumen, para que se produzcan los diálogos adecuados deben cumplirse satisfactoriamente los parámetros siguientes (Esq.19):

- a) La elección del medio artístico adecuado;
- b) Las condiciones físico-plásticas previas mínimas que requiere la obra de arte, para dialogar con el espacio que le ha sido asignado;

¹²⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Observaciones sobre los colores*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1994, pág. 37.

¹²⁹ Puede que la toque pero a través de ventanas.

- c) La óptima colocación de la obra de arte en el *recinto tradicional* en cuestión;
- d) La interrelación de la obra en mayor o menor medida con todas o con algunas de las características particulares del *recinto tradicional*.

Efectivamente Von Hildebrand nos recuerda que: "...el contraste en el que el objeto se encuentra en su entorno participa en su caracterización".¹³⁰

III. 3.1. Obra "hermética"¹³¹

El termino *hermético*, alude a algo "impenetrable, cerrado...".¹³²

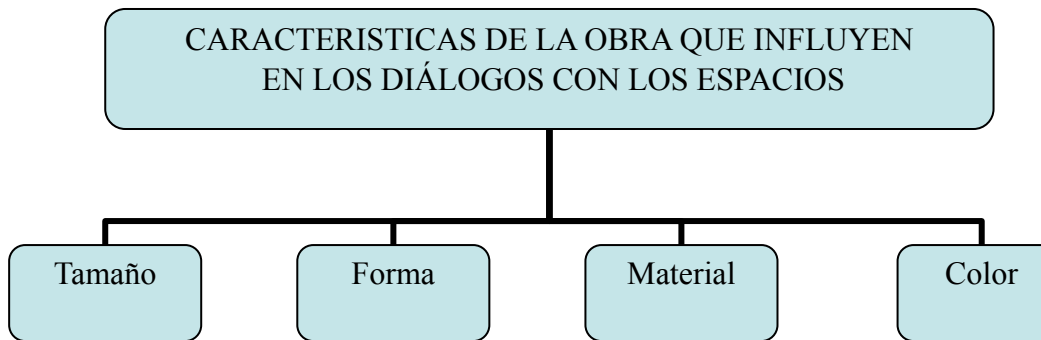
En principio, puede resultar exagerado aplicar un término tan brusco, ya que una obra de arte nunca puede ser un ente totalmente hermético. Una obra de arte siempre comunica, éste es de hecho, uno de los requisitos para que sea una obra de arte. Pero, con la elección de dicho adjetivo pretendemos enfatizar que estamos ante una obra que no permite al espacio ningún tipo de "intervención" sobre ella. Es una obra que funciona por sí misma¹³³. No consigue dialogar con el entorno. En lo referido a establecimientos expositivos *tradicionales*, no se decanta por ninguno en particular, puede entrar en cualquiera, dentro de esta categoría de recintos. Estamos ante una obra que se queda limitada al propio espacio pictórico cuando esta misma es bidimensional; y con esencia interna ajena -en principio- al territorio periférico cuando se trata de una obra en tres dimensiones.

¹³⁰ VON HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988, pág. 36.

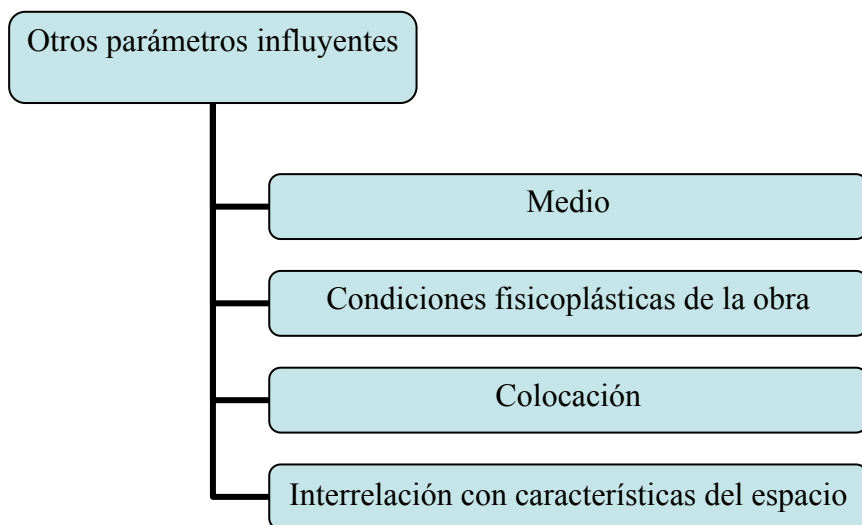
¹³¹ Del gr. *ερμητικό*.

¹³² *Diccionario de la Lengua Española*. tomo II, vigésimo primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1992, pág. 1098.

¹³³ El filósofo y político Xabier Rubert de Ventós acuña el término *arte ensimismado* y con esta apreciación pretende describir la obra de arte que no se refiere, cita o alude a nada salvo a sí misma. RUBERT DE VENTÓS, Xabier: *El arte ensimismado*. Ediciones de bolsillo, Barcelona, 1978.



Esquema 18.



Esquema 19.

Consideramos como ejemplo de obra hermética todo trabajo realizado en cualquier modalidad artística que no da importancia al espacio, sino que prefiere funcionar de manera aislada, en el grado en que eso es posible.

Nuevamente recordamos al lector que nos interesan las características formales y que no pretendemos alcanzar otros valores de la obra como simbólicos, conceptuales, históricos, etc. lo cual quedaría para un futuro.

Las obras de pintura, en su gran mayoría, serán consideradas como obras “herméticas”. Pero no exclusivamente las obras pictóricas son herméticas; también podemos encontrar obras escultóricas, obras escasas de materialidad, performances u obras audiovisuales, etc. pueden serlo, siempre y cuando no consideren imprescindible la presencia del medio que las recibe o algunas partes de éste.

Las obras escultóricas que habitualmente resultan herméticas, son aquellas que están concebidas en torno a un “núcleo”¹³⁴.

Para las obras de pintura y su relación con el espacio fuera del marco, Rudolf Arnheim indica que: “...las más de las veces los cuadros presentan un espacio perceptual propio, separado por el marco del espacio que los circunda...”¹³⁵.

En conclusión, consideramos que la pintura y la mayor parte de los trabajos bidimensionales no necesitan el espacio, ya que desarrollan sus

¹³⁴ Según Rosalind Krauss núcleo es: “La infraestructura esquelética del cuerpo, en torno de la cual debía organizarse la figura esculpida”. KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002, pág. 103.

¹³⁵ ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro - Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 48.

fuerzas plásticas dentro de los límites físicos y visuales del marco¹³⁶. La pintura funciona de manera ilusoria con el hábitat que la hospeda, principalmente gracias a la percepción del espectador. En este sentido, puede asumirse que cuanto más granulación superficial tiene una pintura, más se implica en el espacio; y cuanto menos espesa es la pintura, más lisa resultará la superficie de la misma y menos se relacionará con la atmósfera circundante. Pero salvo estas ligeras apreciaciones, la pintura existe como imagen que desarrolla todo su concepto interiormente, dentro del espacio pictórico de la misma. Por ello, no nos interesan las relaciones espaciales dentro de una obra pictórica, porque son puramente ópticas.

Efectivamente, Arnheim afirma que: “En la pintura...la primacía corresponde a la proyección bidimensional en el plano frontal vertical”.¹³⁷

Lo mismo pasa con las obras de arte fotográficas, los grabados y, en general, con todas las obras de arte bidimensionales que, gracias a los límites físicos (habitualmente cuadriláteros) impuestos por el marco y por sus propios y estrictos márgenes lineales, funcionan como una ventana abierta¹³⁸; esto les impide dialogar con el espacio, lo que automáticamente las convierte en obras herméticas.¹³⁹

¹³⁶ O. Calabrese considera cuatro articulaciones en lugar de las dos tradicionales: “1. La profundidad más allá del cuadro; 2. La profundidad más acá del cuadro; 3. La superficie del cuadro; 4. La superficie material;”. Citado por MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 108.

¹³⁷ ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro - Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 27.

¹³⁸ Según Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* (1435) la composición dentro de un espacio pictórico surge como una ventana abierta. Siendo la figura humana la que proporciona la medida de la realidad; se trata por lo tanto de representar una realidad en la que esta ventana abierta del cuadro se entienda con su medida y su proyección.

¹³⁹ Consideramos igualmente, las obras bidimensionales de forma circular como obras herméticas ya que en éstas no se produce el fenómeno de ventana abierta. Además, las obras bidimensionales en soporte rectangular o cuadrado establecen analogías con el espacio envolvente gracias al paralelismo que se produce entre sus lados y la estructura de la propia sala de exposición, fenómeno que no se produce cuando es una obra de contornos ovalados la que entra en el espacio de diseño cuadrangular. No entra en el espacio como una forma parecida sino como una forma radicalmente opuesta. Sin duda no sería así, en el caso de una obra oval colocada en una pared de contorno ovalado como por ejemplo una sala abovedada.

Un grabado con la tinta retenida sobre el papel en un principio da poca importancia al sitio adyacente. Aún menos cuando se ve protegido por el cristal¹⁴⁰. Pero si observamos los diferentes tipos de grabado y el efecto que cada uno de ellos produce cuando es introducido en un espacio, podemos comprobar que la relación es cambiante: según sea la técnica de grabado, la tinta penetra de una u otra manera en el papel y consecuentemente en el espacio que éste ocupa.¹⁴¹

A una obra fotográfica su materialidad de superficie suave y homogénea la hace aún menos dialogante que la pintura: es mucho más difícil que se acomode en el espacio circundante, ya que su presencia física es todavía más liviana que la de la pintura. De nuevo eso no quiere decir que no precise en absoluto del área expositiva que la acoge¹⁴². Aunque el espesor del pigmento, de la tinta, o de la emulsión química sea el mínimo, en realidad nunca una imagen artística podrá permanecer completamente inmune a la relación con el espacio, ya que siempre que un objeto físico entra en un sitio, lo impregna de alguna manera.

El japonés Junichiro Tanizaki llega a subrayar la importancia de la superficie del papel:

¹⁴⁰ Ortega y Gasset aclara que: "La esencia del cristal consiste en servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas". ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 151-152. En un principio consideramos las obras dentro de vitrinas como obras herméticas ya que están atrapadas dentro de unos límites estrictos, cerrados, rectangulares o circulares y translucidos lo que no les permitirá relacionarse con el espacio si fuera el propósito. Sin embargo puede que se encierra una obra en un vidrio por medidas de seguridad o cuando se trate de un homenaje.

¹⁴¹ La xilografía produce una reacción determinada sobre el papel, otra distinta se produce si aplicamos el aguafuerte, la litografía lo hace de otra manera, etc. Este planteamiento, sería un tema muy interesante para otra futura investigación.

¹⁴² Esto se cumple en el caso de la artista Sophie Calle que con su obra *Las tumbas* en el año 1990 representa unas lápidas fotografiadas en blanco y negro. Lo destacable en este ejemplo es que la ingenua artista francesa expone sus fotografías apoyadas en el suelo. Este gesto le permite una clara dependencia con la línea vertical inferior del espacio expositivo de modo que parezca que se une con el suelo (y por supuesto una fuerte interrelación conceptual). Cosa que no pasaría si las hubiera expuesto en el centro del muro o más alto, cerca del techo.

Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del *hosho*¹⁴³ o del papel de China,...los absorbe blandamente.¹⁴⁴

Con otras palabras, hasta en la superficie de algo tan simple como un papel, encontramos sustanciales diferencias. Así, una relación se establecería con el papel grueso de Japón y otra muy distinta si contásemos con un papel normal, plano e industrializado. Plano contra plano, blanco contra blanco, textura contra textura, gracias a esta mezcolanza se crean sutiles pero importantes variaciones en las relaciones.

Generalizando, y volviendo a la relación que resulta de la interacción entre una fotografía y su ámbito de influencia, podemos concluir que no consiste en realidad en un diálogo físico y evidente.

Y, en lo que a sus características plásticas se refiere, podemos citar una frase del filósofo Michel Onfray que piensa que la fotografía en su inmensa mayoría: “No utiliza el espacio en su opción densa, voluminosa, sino en su registro plano”.¹⁴⁵

Partiendo de estas premisas, podemos precisar que las obras de arte cuyo soporte sea la fotografía serán consideradas en principio también como obras herméticas.

Otros ejemplos de obras herméticas que imponen de modo parecido sus límites y que no pueden salir fuera del marco de una pantalla lo constituyen la gran mayoría de obras *virtuales* y obras de video (también incluimos las obras de *performance* cuya grabación sobre video es uno de los testimonios que prueban su existencia), que se encuentran atrapadas en la cuadrículada frontera de la proyección. Muchas videoinstalaciones se salen de estos límites

¹⁴³ Papel japonés grueso, totalmente blanco y reservado a los edictos imperiales.

¹⁴⁴ TANIZAKI, Jun'ichiro: *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 1995, pág. 27.

¹⁴⁵ En VV.AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Anna María Guasch y ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 305.

y pueden relacionarse con ciertas características del espacio expositivo (en este caso no hablaríamos de obras herméticas).¹⁴⁶

En esencia, este tipo de obras no necesita un *recinto tradicional* y no dialoga con él. Así, se considera a una obra como hermética (Esq.20):

- a) Cuando ocupa una posición central en el sitio *tradicional* que la recoge (casos de obras tanto bidimensionales como tridimensionales); o
- b) Cuando la obra esté creada bajo sus propios límites internos físicos y/o plásticos. Concretamente, en el caso de las obras bidimensionales, cuando los límites cuadrados, triangulares o circulares son muy estrictos no se funden con el lugar circundante y las obras no comparten sus colores, formas y/o materiales con los propios del espacio. Y en el caso de las obras tridimensionales, cuando entran de modo compacto en un determinado recinto y no circulan por su interior, están constituidas por estructuras simples y no precisan de una relación específica con la pared, techo o suelo de su área de presentación.

III. 3.2. Obra “semi-cerrada”

Con este término, denominamos toda obra de arte que aunque no consigue entablar diálogos de gran intensidad con el espacio que la circunscribe, si lo logra de forma parcial.

Parece que a pesar de todo sí hay un diálogo, una relación posible entre una obra de arte bidimensional y el sitio que la circunda, pero debe exigirle el concepto de la propia obra. Las propias características formales de una pintura pueden rebasar los límites del marco y continuar su andadura por el espacio.

¹⁴⁶ El artista italiano Fabrizio Plessi en sus videoinstalaciones integra más energéticamente la pantalla en el espacio girándola, haciéndola cambiar de forma, introduciéndola en esculturas con estructuras complejas, etc.

Esto se traduce en un diálogo elemental por el cual la obra deja de ser hermética y se convierte en semi-cerrada.

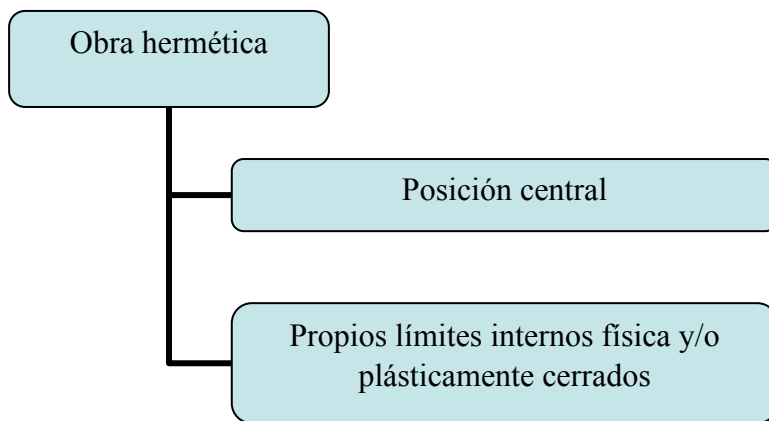
Pero recordemos la frase de Ortega y Gasset:

Si una obra de arte, un cuadro, por ejemplo, consistiese sólo en lo que el lienzo presenta, es posible que llegase a ser eterno aunque no se asegurase su perduración material. Pero ahí está: el cuadro no termina en su marco. Más todavía: del organismo completo de un cuadro sólo hay en el lienzo una mínima parte.¹⁴⁷

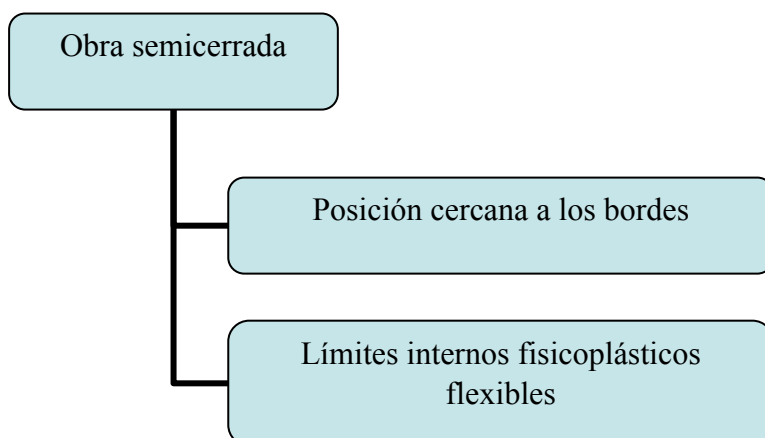
Por tanto, las obras semi-cerradas pueden dialogar en cierto modo con los recintos tradicionales. Y las razones para que suceda esto, acontecen (Esq. 21):

- a) Cuando la obra de arte ocupa partes no centrales del espacio. En el caso de trabajos en dos dimensiones, se acerca a las esquinas y/o a los lados verticales/horizontales del interior *tradicional*. Del mismo modo, cuando se trata de obra en tres dimensiones, esta última se aproxima a los bordes de la sala expositiva;
- b) Cuando las condiciones internas físicas y/o plásticas, propias de la misma, permiten cierto grado de interrelación con el espacio o con partes del mismo. En el caso de las obras bidimensionales, para que esto suceda, los contornos cuadrangulares se interrumpen de algún modo y la obra compagina así sus colores, formas y materiales con los propios del sitio. Las obras tridimensionales semi-cerradas están más abiertas; pierden su autonomía interna, se extienden al espacio, lo solicitan y sus relaciones con él surgen naturalmente, casi de forma espontánea.

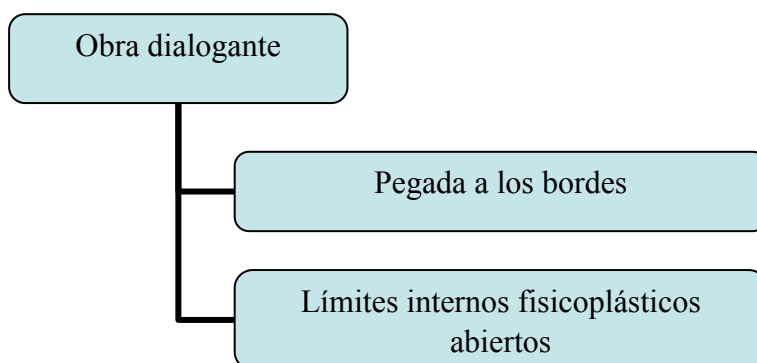
¹⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estético*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 207.



Esquema 20.



Esquema 21.



Esquema 22.

De modo muy general podemos afirmar que una obra semi-cerrada se puede encontrar en cualquier medio artístico. Puede tratarse tanto de una obra bidimensional como de una tridimensional.

III. 3.3. Obra “dialogante”

Una obra dialogante es cualquier obra de arte que consigue relacionarse en grado máximo con el espacio que la rodea.

Este tipo de obras necesitan del interior *tradicional*. Y para que se produzcan estos diálogos deben cumplirse los parámetros siguientes (Esq.22):

- a) Las obras se ubican en la sala e interactúan con una gran parte de elementos arquitectónicos como esquinas, columnas, puertas, ventanas..., o con todo el *recinto tradicional* que se interrelaciona con la misma y/o están casi pegadas o se aproximan mucho a los bordes del recinto;
- b) Las obras poseen las condiciones físicas y/o plásticas necesarias para dialogar intensamente con el espacio (sus materiales, formas, colores, texturas..., se encuentran con él y crean vínculos imprescindibles con el mismo).

En los dos casos se comunican con el espacio de acogida por medio de semejanzas, que culminan en la aparición de nuevas relaciones. Pero también una obra dialogante puede ser consecuencia de haber cambiado el espacio previamente y en función de ella.

Podemos encontrar obras con este alto grado de comunicación en cualquier medio artístico pero sobre todo en las instalaciones; en el otro extremo, son escasos los ejemplos de obras bidimensionales que logran este nivel de diálogo.

III. 4. Diálogo *recinto tradicional*-obra

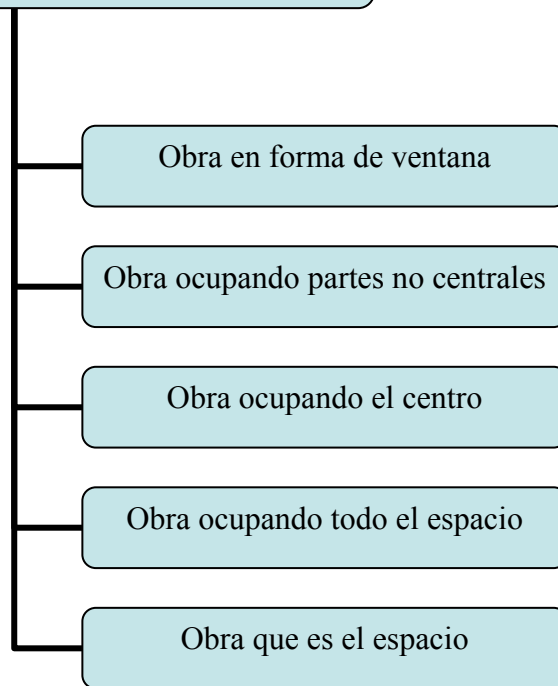
La variedad de diálogos que se pueden dar entre una obra de arte y un interior *tradicional* es innumerable. Y lo mismo se hace extensible a todos los tipos de espacios que mencionamos.

Hoy día muchos artistas trabajan con diversos medios expresivos visuales, y la relación de su obra con el *recinto tradicional* es siempre la misma. Es decir, artistas que hacen obras bidimensionales y éstas se convierten en herméticas y del mismo modo hacen esculturas que también resultan herméticas. Pero cada vez con mayor frecuencia los artistas armonizan sus obras con el espacio, de manera que actualmente también resulta fácil encontrar obras semi-cerradas y dialogantes.

Así, una obra de arte puede involucrarse dentro de un contenedor *tradicional* de los siguientes modos (Esq.23):

- a) Obra que entra con forma de ventana. Está emplazada en el muro y no dialoga con el espacio que la hospeda. En general se da en obras bidimensionales (ver fig.74);
- b) Obra que ocupa y/o comunica con distintas partes no centrales de él (muro, techo, escaleras, ventanas, puertas o esquinas). Puede tratarse de obras bidimensionales, tridimensionales, u obras exentas de materialidad (ver fig.75). Tienden a relacionarse con el medio que las acoge;
- c) Obra que ocupa el el espacio centralmente, por lo general obras de escultura, (ver fig.76) aunque también obras en dos dimensiones siempre que ocupen el centro de una pared (también la parte central del techo o del suelo). La centralidad, en principio, aleja a la obra de los bordes de las superficies planas verticales u horizontales;

Modos en que entra una obra en un recinto tradicional



Esquema 23.



74. Pelayo Ortega, *Taller*, 2002.



75. Richard Serra, *Kitty hawk*, 1983.



76. Katharina Fritsch, *Rat king*, 1993.



77. Robert Whitman, *Dibujos de dante*, 1974-75.



78. Laurent Pariente, *Sin título*, 2004.

- d) Obra que ocupa todo el espacio. En la mayoría de los casos se trata de instalaciones (ver fig.77). Estas últimas intentan, y generalmente consiguen, establecer intensos nexos con el interior *tradicional*;
- e) Obra que es el espacio en sí misma (ver fig.78). Es decir, la obra es el espacio y el espacio es la obra.

En función de lo anterior, y atendiendo a la intensidad de los mismos, se establecen los siguientes grados de diálogo entre el *recinto tradicional* y la obra que acoge:

- a) Diálogo *escéptico* (plástica y/o físicamente la obra no dialoga con el territorio que la recibe);
- b) Diálogo *elemental* (plástica y/o físicamente entre la obra de arte y el espacio que la hospeda se producen interrelaciones parciales); y
- c) Diálogo *intenso* (el espacio interactúa plástica y/o físicamente de modo intenso con la obra que atiende).

A continuación, examinaremos los grados de diálogo entre obras y *recintos tradicionales vacíos*, y seguidamente entre obras y *recintos tradicionales con connotaciones*, exponiendo casos de obras *herméticas*, obras *semi-cerradas* y obras *dialogantes*.

III. 4.1. Naturalización en el *recinto tradicional*

En el caso de un espacio *vacío*, a causa de su neutralidad, éste no interpone su presencia y la obra sobresale con más facilidad. Un habitáculo vacío está totalmente dispuesto a dejarse dominar por la obra que va a cobijar.

La solución para la eliminación de una arquitectura influyente la aportan los *constructivistas* y *Del Stijl*¹⁴⁸. A propósito de la relación que establecían las

¹⁴⁸ *De Stijl (el estilo)*, fue el nombre de una revista fundada en Leiden en 1917. El grupo artístico *De Stijl* quería realizar una arquitectura nueva y diferente. Perseguían una arquitectura plástica y anti-cúbica que se liberase del concepto de monumentalidad y de las nociones de grande y pequeño.

obras de estos dos grupos artísticos con el espacio, Juan Carlos Ríco comenta que:

...evitan radicalmente los problemas con la relación arquitectónica, diseñando sus propios espacios expositivos e introduciendo su obra en ellos...una vez dentro de ellos se olvidaba toda la *contaminación* espacial circundante¹⁴⁹.

Como se puede deducir de éstas palabras, se trata de una relación evidente y capaz de conseguir un diálogo intenso, ya que obra y espacio son lo mismo¹⁵⁰. En el caso de un lugar con connotaciones, las particularidades del mismo espacio están tan presentes que la obra no puede destacar fácilmente por sí sola, ya que la atmósfera impone su densa presencia¹⁵¹.

De cualquier modo, para que una obra dialogue con éxito tanto en un lugar sin personalidad como en un espacio con connotaciones (Esq.24):

- a) Puede hacerse *in situ* (ver fig.79), adecuando el trabajo artístico a un recinto predeterminado, consiguiendo así un explícito diálogo con él¹⁵². Esto lo logran claramente las instalaciones, tipología de obras contemporáneas concebidas con el propósito de exponerse a medida de los *recintos tradicionales* personalizados ya existentes¹⁵³,

¹⁴⁹ RÍCO, Juan Carlos: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa, Murcia, 2002, pág. 181.

¹⁵⁰ Aunque este ejemplo sale fuera de nuestro alcance cronológico lo mencionamos por tratarse de un referente.

¹⁵¹ El crítico de arte Raymond Cogniat dice sobre la independencia de la obra que: "Al hacerse independientes, la escultura y la pintura se apartaron de la arquitectura y olvidaron su función original (hacer resaltar el carácter de la misma y amplificar los efectos)...puesto que la arquitectura, absorta en sus novedades técnicas, construye mecanismos cada vez más perfectos y a gran escala, le queda al artista no ya subrayar el carácter de ésta, como antes, sino transformar su acción, con peligro de introducir en ella composiciones totalmente contradictorias para oponerse a este rigorismo". Citado por POPPER, Frank: *Arte, Acción y Participación - El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1989, pág. 43-44.

¹⁵² En 1971, Daniel Buren animó a los artistas a que abandonaran sus talleres y operaran *in-situ*. De esta manera las obras estarían relacionadas con su sitio de recepción. En BISHOP, Clair: *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, London, 2005.

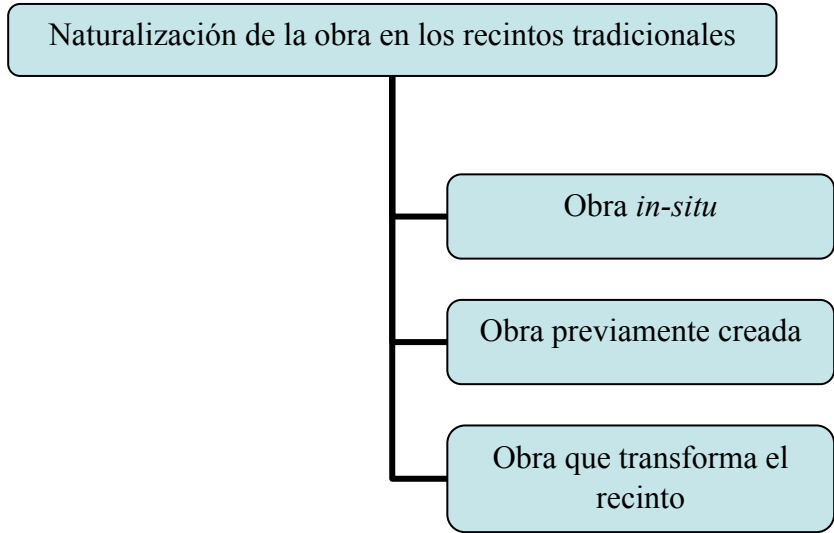
¹⁵³ Por el contrario, las obras bidimensionales son las que menos vínculos dialogantes encuentran con el *recinto tradicional* que las acoge.

- b) Puede introducirse una obra realizada previamente a la elección del sitio (ver fig.80). En esta ocasión, la obra no está hecha de forma exclusiva y específica para este espacio y normalmente no tiene nada que ver con él; pero a veces, gracias a fragmentos parecidos entre ella y la atmósfera que la rodea (ver fig.81), se puede obtener de forma espontánea el dialogo deseado entre los dos. Es la opción más frecuente en los interiores *tradicionales*; o
- c) El lugar expositivo se transforma para dialogar de algún modo con la obra que acoge (ver fig.82). Es muy raro encontrar casos de exposiciones de obra bidimensional que se responsabilicen de la transformación del terreno en el que van a emplazarse. Pueden darse casos de alteración, aunque es menos frecuente en los *recintos tradicionales vacíos*, en los que la costumbre es exponer a medida de las disposiciones ya existentes intentando que se produzca la chispa que encienda el diálogo entre ambos, mediante las dos vías mencionadas anteriormente. En el caso de un interior *tradicional* con personalidad, éste se transforma a veces para perder algunos de los rasgos que le confieren su carácter personificado y otras simplemente por expreso deseo del artista.

III. 4.2. Diálogo escéptico - Obra hermética

Una obra *hermética* establece una relación de diálogo *escéptico* o *nulo* con el espacio *tradicional*, cuando (Esq.25):

- a) No dialoga suficientemente de forma física (es decir, físicamente puede lograr que se establezca un grado mínimo de tolerancia, pero lo puede hacer de la misma manera en otros *recintos tradicionales* y no únicamente en un solo interior); o
- b) Tampoco dialoga en términos de plasticidad (no comunica con el sitio plásticamente; ver fig.83).



Esquema 24.



79. Richard Long, *5 paths*, 2004.



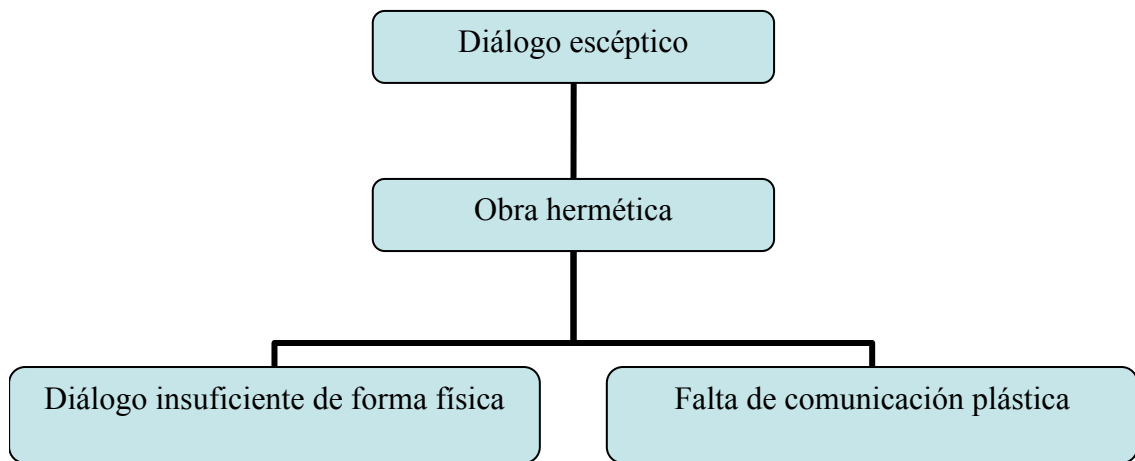
80. Didjana Dora Kucic, *Pashticada*, 2006.



81. Jose Damasceno, *Durante o caminho vertical*, 2001.



82. Michael Heizer, *North east south west*, 1967-2002.



Esquema 25.



83. Josep Guinovart, *Homenage al pintor de paredes*, 1964.

III. 4.3. Diálogo elemental - Obra semi-cerrada

Una obra *semi-cerrada* deja una estela de diálogo *elemental* entre el interior *tradicional* y ella cuando (Esq.26):

- a) Dialoga parcialmente gracias a su naturaleza física (físicamente puede que establezca cierto grado de convivencia); o
- b) Dialoga allegadamente gracias a su plasticidad (se relaciona con él plásticamente; ver fig.84).

III. 4.4. Diálogo intenso - Obra dialogante

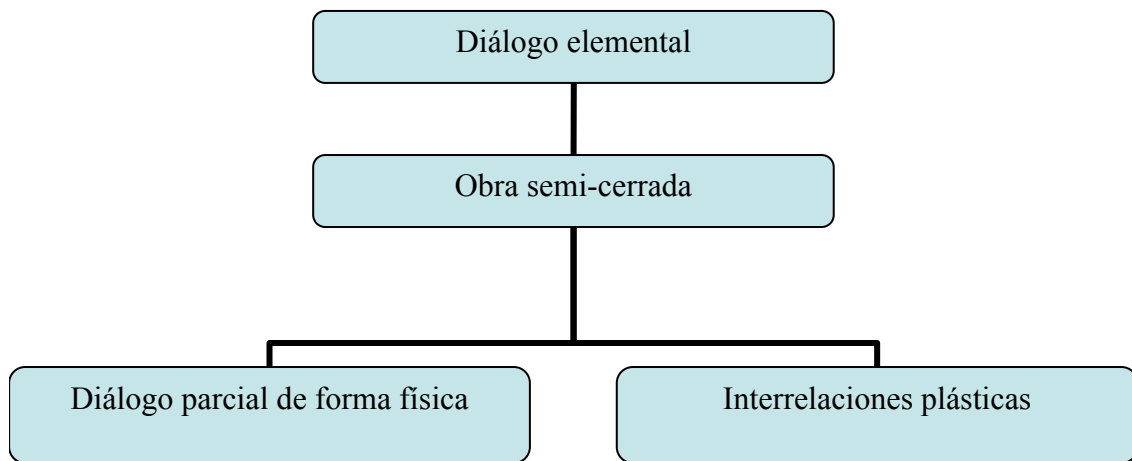
En el caso de una obra *dialogante*, ésta se expone a alcanzar un diálogo *intenso* con el *recinto tradicional* porque (Esq.27):

- a) Conecta profundamente con él gracias a su naturaleza física: físicamente puede establecer grados elevados de compenetración (ver fig.85); o
- b) Dialoga apasionadamente gracias a su plasticidad: los elementos concordantes entre ambos se involucran en tal grado, que dan lugar a un diálogo intenso.

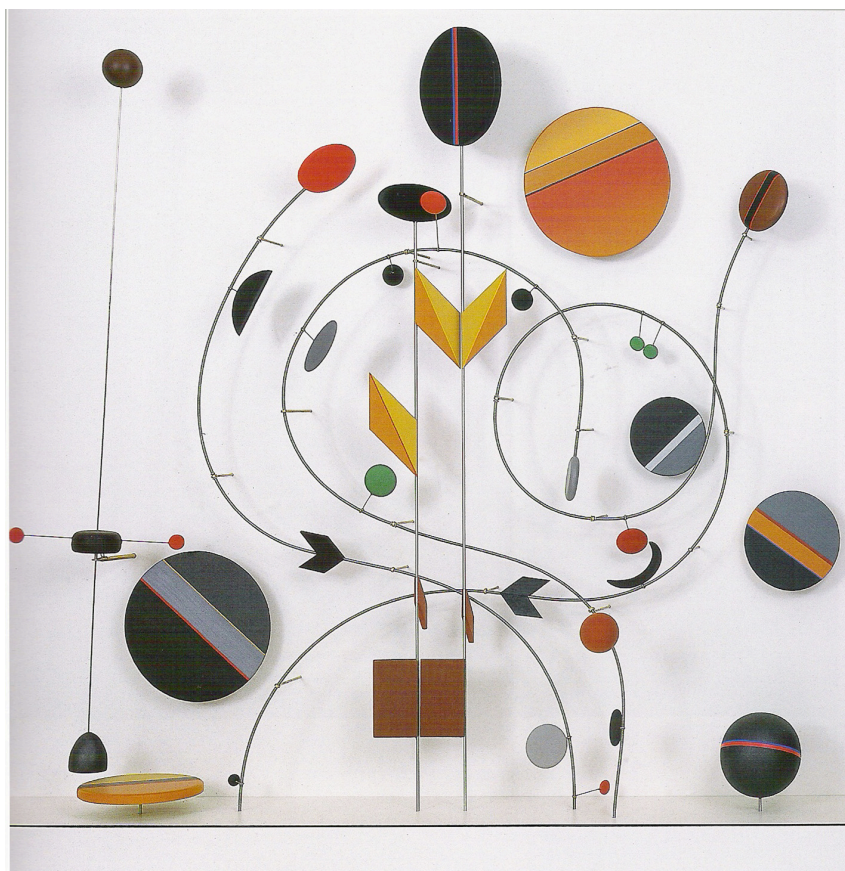
III. 4.5. Espacio “vacío”- obra. Casos

Las obras del *hiperrealista*, Duane Hanson¹⁵⁴ pueden entrar en todo tipo de interiores *tradicionales*, ya que se trata de obras que no necesitan del medio en sentido plástico, aunque en determinadas ocasiones sí en su concepto.

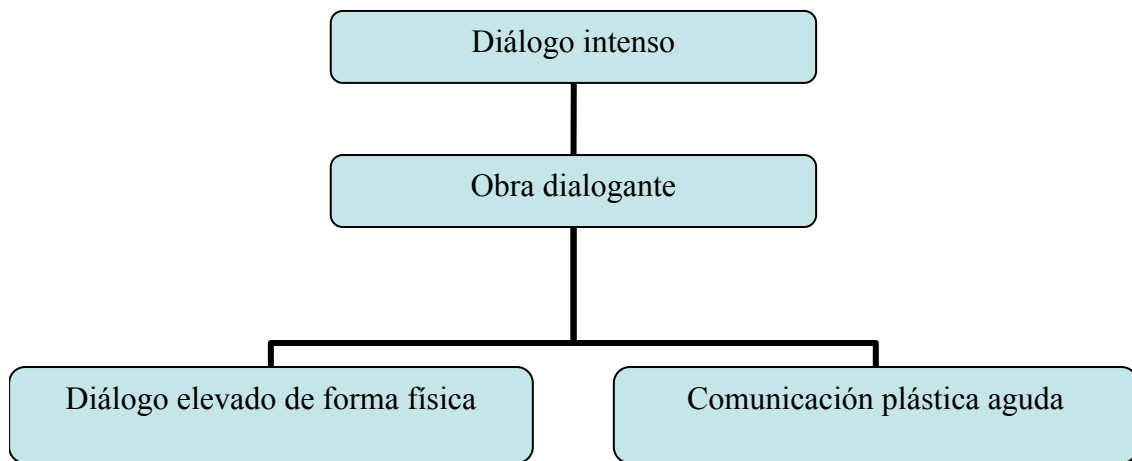
¹⁵⁴ Nacido en 1925 en Alexandria, Minnesota; fallecido en 1996 en Boca Ratón, Florida.



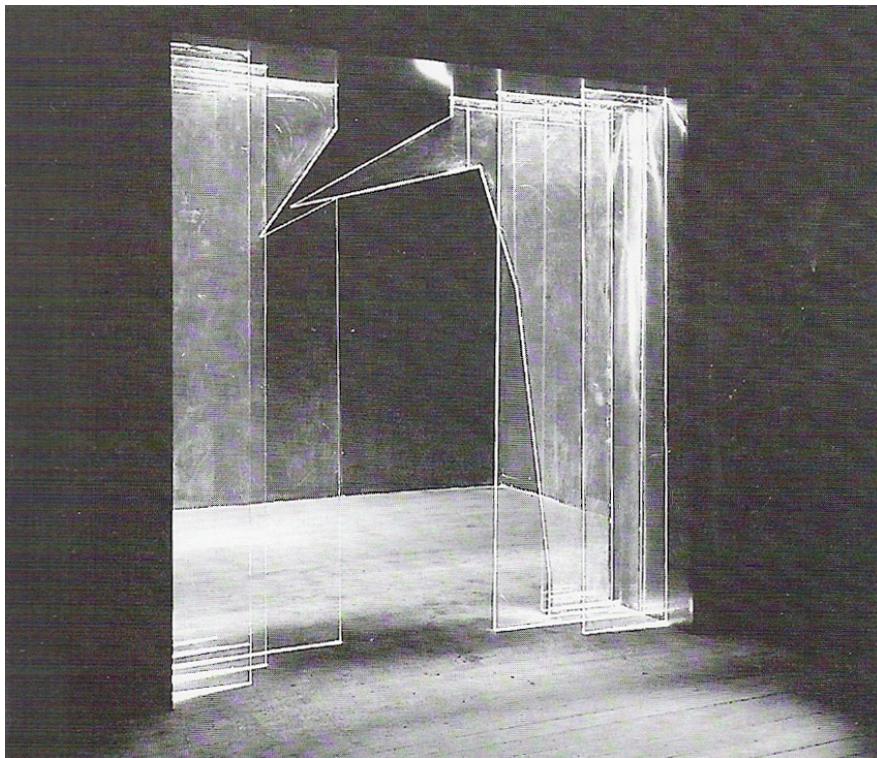
Esquema 26.



84. Abraham Palatnick, *Cinetico C-11*, 1966-2004.



Esquema 27.



85. Nakis Tastsoglou, *Gate II*, 1994.

En la obra *Museum Guard* por ejemplo, el artista crea artificialmente un guardia de un museo y lo expone en la posición en la que estaría vigilando un guardia de carne y hueso (ver fig.86). La imagen que representa esta obra escultórica ocupa físicamente el mismo sitio que ocuparía el guardia en la realidad. Pero a pesar de todo, esta figura tan verosímil funciona sin la ayuda del espacio circundante; desarrolla sus cualidades ilusionistas de forma autónoma, consiguiendo que en un primer momento el espectador dude de si está ante una obra de arte o ante una persona de carne y hueso. En esta obra, el *recinto tradicional* no tiene importancia porque ella misma “es” por lo que representa. Constituye una obra de **tipo hermético** que requiere del espacio por la única razón de que un museo necesita guardias. Sencillamente crea un vigilante falso, que podría entrar en cualquier interior *tradicional vacío* o no. Con otras palabras, el diálogo que se da entre ambos es de tipo *escéptico*.

Del mismo modo, se produce un diálogo *escéptico* entre la obra del pintor José Guerrero y las salas del Centro que lleva su nombre dónde está expuesta, situado en Granada. La pintura, como la mayoría de obras bidimensionales, desarrolla sus fuerzas plásticas dentro de los límites que le impone su marco (ver fig.87). No está influida por el espacio vacío y sólo gracias a esa falta de personalidad de la sala que la hospeda, se vislumbra el trabajo artístico en todo su esplendor. Se la considera obra **hermética**.

Un diálogo *escéptico* también lo encontramos en el trabajo fotográfico de Vanessa Beecroft. Durante la exposición personal que bajo el título *VB53* presentó en Diciembre de 2005 en el museo CAC de Málaga, cada fotografía se nos muestra como una ventana en la cual se desarrollan las desnudas figuras femeninas atrapadas en ella (ver fig.88). Las fotografías de Beecroft se consideran en este caso obras **herméticas**. Es importante añadir, que sus fotografías siempre son testigos bidimensionales de sus *performances*¹⁵⁵, y cada vez que éstas últimas ocupan un *recinto tradicional* (tanto vacío, como con connotaciones), lo territorializan, invadiéndolo casi en su totalidad.

¹⁵⁵ Sus *performances* siempre están constituidas por mujeres desnudas y estilizadas que se encuentran en un silencio total y que son presentadas como simples elementos plásticos. Beecroft acondiciona sus modelos imponiéndoles unas reglas básicas como no hablar, no moverse, no interactuar con el público, etc., para lograr así un conjunto armónico y como consecuencia una imagen homogénea.



86. Duane Hanson, *Museum Guard*, 1975.



87. José Guerrero, *Signos*, 1953.



88. Vanessa Beecroft, *VB53.37.NT*, 2004.

Lo destacable en la obra de Beecroft en esta ocasión, son las *performances* en las que las mujeres que las constituyen presentan algún tipo de similitud con el interior *tradicional* que las presenta. Podemos asumir que cuando sus *performances* establecen ciertos paralelismos de índole plástica (sobre todo a nivel cromático) con el ambiente connotativo en el que se encuentran, nace entre ambos un diálogo *elemental*.

Como ejemplo que ocupa todo un establecimiento *tradicional*, podemos citar el caso de las *Guerrilla Girls*. Se trata de un grupo artístico fundado en 1985 en Nueva York, integrado únicamente por mujeres que guardan celosamente el anonimato de sus miembros, motivo por el cual siempre aparecen enmascaradas bajo caretas de gorila. Las *Chicas de la Guerrilla* han centrado sus esfuerzos artísticos en reinventar la figura de la mujer dentro del mundo cotidiano y principalmente dentro del mundo artístico. En los primeros años entraban en *recintos tradicionales* sin el permiso de nadie e interrumpían inauguraciones y exposiciones con manifestaciones artísticas de carácter eminentemente feminista. La mayoría de las obras eran fotografías y pósteres que exaltaban sus ideales con la ayuda de textos e imágenes en los que se explicitaban mensajes reivindicativos y de denuncia: falta de representación de las mujeres en puestos de relevancia política o empresarial, el sexismo, el racismo, la cultura, etc. Con ellas llegan a ocupar gran parte de las paredes, aunque en realidad no se interesan físicamente ni tampoco de modo plástico por el terreno en el cual entran, ni por el tipo de relación que se establece con sus obras. Pero aunque no necesitan del espacio, llegan a invadirlo prácticamente en su totalidad, lo cual crea de forma anecdótica una relación entre ambos mediante un diálogo de carácter *escéptico*. La misma acción podría funcionar igualmente en cualquier espacio interior¹⁵⁶, ya que lo que les interesa no es la ubicación en sí, sino la acción misma como reivindicadora de la mujer artista. Y eso las convierte en obras **herméticas**. Su propósito con este tipo de “guerrilla artística” es criticar, aunque paradójicamente, acaban exponiendo en el mismo sitio que previamente han criticado (ver fig.89).

¹⁵⁶ Aunque siempre desarrollaban sus acciones en el interior de entidades museísticas o galerías muy cotizadas dentro del mundo de arte.



89. Guerrilla Girls, *Do Women Have to be Naked to get into the Met Museum?* 1989.



90. Chris Burden, *Shoot*, 1971.

En noviembre de 1971, Chris Burden¹⁵⁷ se encuentra de pie en la galería F-space de Santa Ana, en California, frente a una escopeta *copperjacket*, una cámara de video y una cámara de fotos (ver fig.90). En esta *performance*, Burden se mantiene inmóvil hasta que un amigo le dispara con la escopeta desde una distancia de 5 metros y le atraviesa el brazo. Todo transcurre sin ninguna inclinación preferente por la superficie galerística. Quizá en un sitio como aquel se percibe con más claridad su gesto suicida, su voluntad de superhombre, su ejercicio de virilidad. Pero la obra *Shoot*¹⁵⁸ la consideramos **hermética**, porque su cuerpo petrificado, se sirve del acto y no del medio (que simplemente le permite inmortalizar en condiciones perfectas su *heroico acto*).

El citado Centro José Guerrero de Granada, durante la exposición *Geopoéticas* celebrada en el año 2007 recoge entre otras, la obra titulada *La orquesta Shan Pipe aprende el Barras y Estrellas* (ver fig.91), del artista pakistaní, Bani Abidi.¹⁵⁹ Las imágenes llenas de vivos colores que se entremezclan dentro de esta obra audiovisual, quedan atrapados en los límites cuadrados de las proyecciones. Pero estas fronteras rígidas entre luz y sombra, no ocupan una pared sino dos. El vídeo físicamente no invade la atmósfera vacía, sólo se apodera del área visualmente, pero plásticamente se adueña de dos muros enteros. La obra da un pequeño salto al espacio (apareciendo proyectada sobre dos de las cuatro superficies verticales de la reducida habitación), al circular por el aire de la sala gracias a su condición volátil, (al tratarse de una filmación) y eso provoca un diálogo *elemental*.

Algunas de las famosas esculturas de porcelana de estilo *kitch* de Jeff Koons resultan semi-cerradas en la extensión museística vacía que las circunda. En el caso de su *Pantera Rosa*, esta obra tridimensional no se deja influenciar por el espacio blanco, ya que tiene unas características cromáticas y luminosas (brillo de la porcelana) muy intensas, que se auto-generan desde la

¹⁵⁷ Nacido en 1946 en Boston, Massachusetts.

¹⁵⁸ *Disparo*.

¹⁵⁹ Nacido en 1971 en Karachi.

obra (ver fig.92). La estancia vacía permite a la obra exhibirse abiertamente pero la fuerza plástica queda contenida dentro de la misma. Sin embargo, a pesar de todo, la porcelana de Koons requiere una ubicación desalojada y, en concreto, un muro. No funcionaría en el centro de un espacio, actúa más como un objeto de dos dimensiones y por ello elige establecerse muy cerca de una pared que adopta como fondo, ya que le es imprescindible para funcionar escultóricamente con sólo una porción de la sala. Es una escultura que no da a todo el área circundante la misma importancia; y ese carácter de neutralidad del espacio, y el modo en que esta obra lo ocupa son las razones que permiten a la misma deslumbrar. Sin embargo, esa razón no es suficiente para que haya un diálogo fluido entre la obra adosada al muro y éste, por lo que se trata en este caso de una obra **semi-cerrada**, creando un diálogo *elemental*. La escultura de Koons, produciría el mismo diálogo en cualquier espacio sin personalidad. Aunque, si estuviera en el centro de un interior *tradicional vacío* sería menos dialogante, funcionaría más como escultura y estaría más alejada del muro/límite/fondo.

Una pintura, aunque no necesita de un espacio vacío en concreto, puede en determinadas ocasiones dialogar con cualquier contenedor de tipo *tradicional*. Ocurre por ejemplo, con el trabajo de la artista Águeda Fernández¹⁶⁰, que es expuesto en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada, en el año 2006. Aquí, la obra comunica de un modo plástico con la pared que la acoge: los motivos de la pintura del cuadro sobresalen del marco y continúan su recorrido fuera de él, extendiéndose la obra sobre la superficie de la pared (ver fig.93). Es un caso claro de obra bidimensional que intenta continuar su propio concepto fuera de los límites del marco; y lo consigue imitando los mismos motivos del cuadro en una parte del *recinto tradicional*. Esta pintura necesita el muro como soporte pero también como parte de su plasticidad. La misma pintura podría estar en cualquier estancia interior *tradicional*, ya que sólo necesita de una pared blanca para repetir las mismas huellas que ha dejado previamente sobre la superficie de la obra; una obra que sobrepasa de este modo sus límites plásticos y visuales y consigue establecer

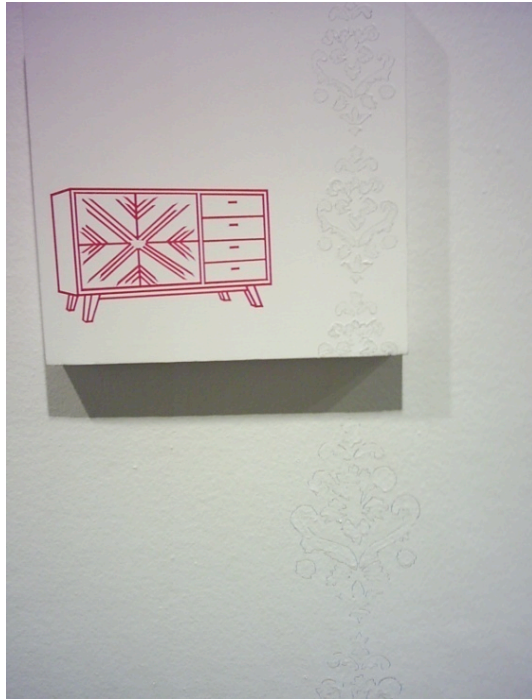
¹⁶⁰ Nacida en 1974 en Granada.



91. Bani Abidi, *La orquesta Shan Pipe aprende el Barras y Estrellas*, 2004.



92. Jeff Koons, *Pink Panther*, 1988.



93. Águeda Fernández, *Construcción de un viaje*, 2006.



94. Günter Brus, *Selbstbemalung I*, 1965.

una honda relación con el espacio circundante. La consideramos obra **semi-cerrada** y establece un diálogo de tipo *elemental* al necesitar la sala sólo a nivel plástico ya que físicamente el espesor de las huellas de la pintura en el muro, alcanza en realidad unos pocos milímetros.

Günter Brus¹⁶¹ se interesa en algunas de sus acciones por el interior de las galerías y otras veces éste no le preocupa en absoluto. En el año 1964, emprende su proyecto artístico *Auto-pintura I* consistente en una *performance* en la que experimenta, como habitualmente, con su cuerpo (ver fig.94). En esta ocasión, el habitáculo participa en su acción, pintando y tratando su cuerpo como un objeto dentro de la blanca extensión de la galería, ocupando y pintando a la vez partes de ella. Esta *performance* la consideramos como una obra **semi-cerrada** en este sitio en concreto. Requiere parcialmente del espacio vacío, y por tanto establece con éste un diálogo *elemental* (el mismo diálogo podría producirse en cualquier *recinto tradicional vacío* ya que la acción no utiliza ningún elemento particular de la galería, sino que necesita un interior sin personalidad como testigo de sus gestos artísticos sin impedirlos, como sería el caso de una superficie expositiva con connotaciones).

Otro ejemplo¹⁶² de obras semi-cerradas son las pinturas de Mark Rothko¹⁶³, expuestas esta vez en el Museo Guggenheim de Bilbao. En las zonas más neutras del museo (las tres salas clásicas de la tercera planta), sus 29 cuadros, fueron colgados del mismo modo en que estuvieron dentro de su taller. Lo relevante de esta exposición es que Rothko exigía que sus obras fueran expuestas según sus pautas e instrucciones, que consistían básicamente en colgar los cuadros muy bajos, (en su estudio pintaba sus cuadros apoyados simplemente contra la pared; ver fig.95) para buscar las posibles interacciones entre las pinturas de la exposición y de esa forma transmitir mejor lo que él mismo pretendía cuando pintaba. Sus pinturas, las

¹⁶¹ Nacido en 1938 en Ardning, Austria.

¹⁶² Exposición *Paredes de luz*, 8 de Junio-24 de Octubre de 2004.

¹⁶³ Su nombre real es Marcus Rothkowitz. Nacido en Dvinsk, Rusia (ahora Daugavpils, Latvia), 1903. Termina su vida suicidándose en su taller en Nueva York, en 1970.

exponía en el modo en el cual las pintaba, -quizá para que estuvieran en la misma situación en la que habían sido trabajadas- con el objeto de hacer que éstas desprendieran lo máximo posible la energía que poseían; eran obras vinculadas fuertemente al espacio. A Rothko le interesaba el ámbito expositivo como refugio de sus cuadros. Sus pinturas -como casi todas las obras pictóricas- crean un universo ficticio dentro de los límites de su marco pictórico y no lo traspasan físicamente, pero se acercan muchísimo al suelo creando así efecto de utópicas puertas. Los cuadros de Rothko no se nos revelan como ventanas en el muro sino como pasajes, por lo que son obras de tipo **semi-cerrado**.¹⁶⁴ Lo único de su personalidad que añade el Guggenheim como contenedor es su grandeza dimensional ya que algunas obras de Rothko son enormes y necesitan un espacio expositivo de amplias medidas. La colosal superficie del territorio interior bilbaíno y el modo en que las obras se aproximan al suelo ocasionan un diálogo *elemental* entre ambos.

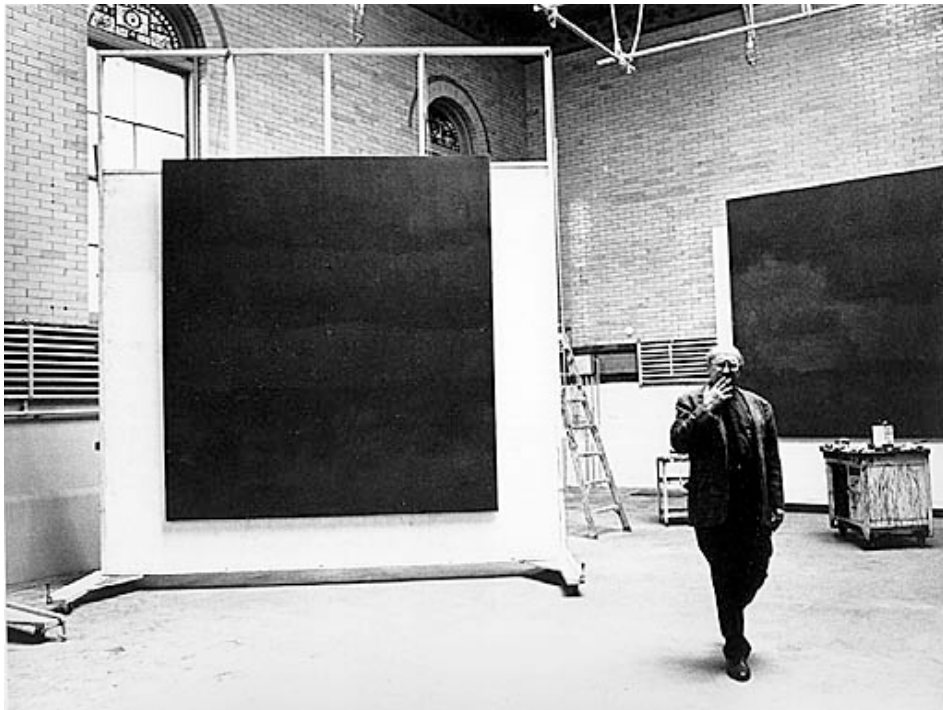
Ejemplo de obras **semi-cerradas** constituyen de igual modo los objetos de la uruguaya Lacy Duarte¹⁶⁵, cuando en el año 2005, representa a su país en la *Bienalle de Venecia* con un trabajo que lleva por nombre *Territorios*. Construye diversos objetos que denomina bajo este mismo título y los pone en varios sitios de la sala como salientes, rincones, etc. (ver fig.96). Es como si quisiera ocupar discretamente todo el espacio tradicional con sus creaciones: así, cada uno de sus trabajos ocupa un sitio particular que por supuesto necesita, y por ello se genera un diálogo *elemental*.

También es una obra **semi-cerrada** una pintura de Manuel Millares¹⁶⁶, del año 1959, que pertenece a la colección permanente del MACBA. Aunque conserva sus límites cuadrados, gracias a los cortes y al tratamiento en bruto de la superficie de la tela, la obra agujereada deja que el aire barcelonés circule ahora por dentro de la misma (ver fig.97). El blanco del muro se

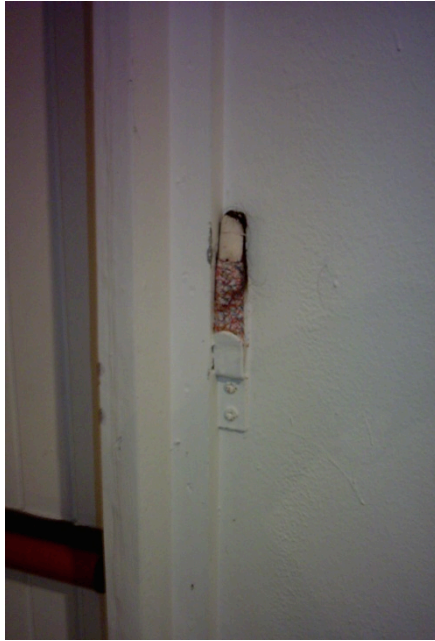
¹⁶⁴ Precisamente, fue el propio Rothko el que sugirió: "Mis cuadros son como fachadas. Unas veces abro una puerta y una ventana, otras dos puertas y dos ventanas,...". ROTHKO, Mark: *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2007, pág. 21.

¹⁶⁵ Nacida en 1937 en Mataojos de Salto.

¹⁶⁶ Nacido en 1926 en Las Palmas de Gran Canaria; fallecido en 1972 en Madrid.



95. Mark Rothko en su taller de Nueva York.



96. Lacy Duarte, *Territorio*, 2005.



97. Manuel Millares, *Cuadro 85*, 1959.

oscurece, integrándose en la pintura y añadiendo una tonalidad grisácea entre las superficies blancas y negras del cuadro. Así, pierde su estricta bidimensionalidad, se convierte en cierto modo en una obra tridimensional y establece un diálogo *elemental* con el espacio.

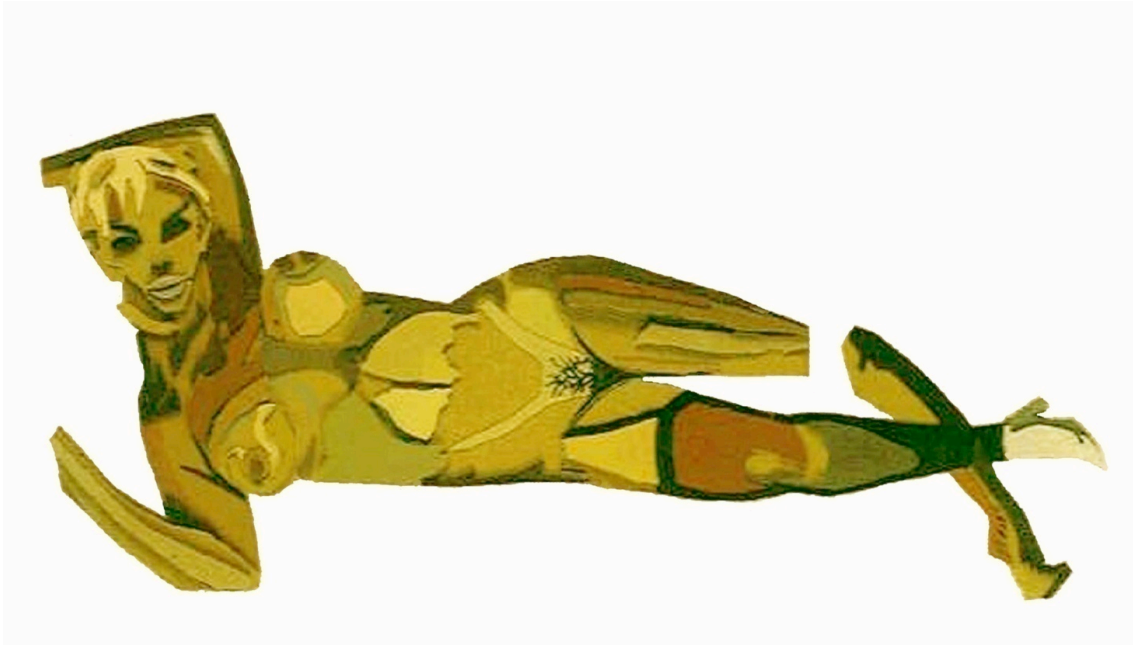
En el verano de 2003, en la ciudad de Atenas, el propio autor de esta investigación¹⁶⁷ crea figuras femeninas que son exhibidas en un recinto vacío y monocromo; pero las diseña con el objeto de eliminar el efecto ventana (sin imponerles el límite del marco). Con el propósito de disimular fragmentadamente los límites rectos de un cuadro -que no existe en realidad- secciona el lado izquierdo de la obra y se produce de este modo un juego con el vacío del muro y los supuestos límites del espacio, al utilizar parcialmente la pared para que la figura se desarrolle sobre ella (ver fig.98). Sus obras, de técnica mixta, mezclan espesores y materiales diferentes, consiguiendo un grosor que varía desde unos pocos milímetros hasta los 6 centímetros en los puntos más voluminosos. Físicamente, gracias a esta voluminosidad,¹⁶⁸ las obras se prolongan en el espacio, se funden con él y por ello determinamos que son **semi-cerradas**, pues no sólo no se ven limitadas por el marco sino que además prolongan sus formas sobre la superficie de la pared. Las mismas obras en un ámbito con personalidad dejarían de tener tanta fuerza ya que destacarían los ornamentos característicos del sitio.

Diálogo *intenso* se produce cuando la obra del artista William Anastasi¹⁶⁹ entra en Dwan Main Gallery en el año 1967. Para su producción (ver fig.99) se ha fotografiado la galería neoyorquina, se han tomado las medidas de los muros, el emplazamiento de los enchufes, de los agujeros de ventilación, etc. y el resultado se ha proyectado sobre una tela con unas dimensiones ligeramente más estrechas que el muro. Estamos ante una obra bidimensional *in situ* que no podría funcionar en ningún otro interior, solo en esta galería en concreto, ya que la obra sigue al pie de la letra formas, tonalidades, analogías..

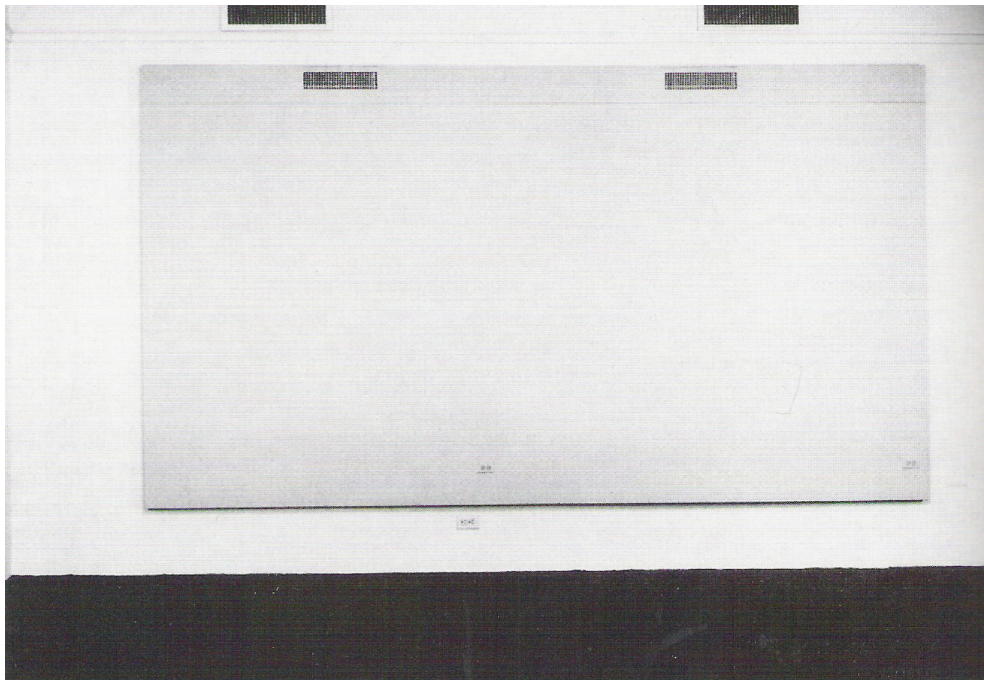
¹⁶⁷ Nacido en 1973 en Thessaloniki (Salónica), Grecia.

¹⁶⁸ Una pintura, cuanto más pasta posee, más penetra en el espacio.

¹⁶⁹ Nacido en 1933 en Filadelfia, Pensilvania. Fue uno de los fundadores del arte conceptual y durante años fue compañero de largas partidas de ajedrez de John Cage.



98. Panagiotis Vakalidis, *Figura IV*, 2003.



99. William Anastasi, *West Wall*, 1967.

que se encuentran únicamente en este recinto expositivo. Se trata de un raro ejemplo entre obra plenamente bidimensional (pero que a nivel plástico encaja perfectamente) y superficie galerística vacía.

Obras de tipo **dialogante** se dan en la Green Gallery en Nueva York, cuando acoge a finales de 1964 el trabajo artístico del artista Robert Morris¹⁷⁰ bajo el epígrafe de: *Sin título*. El conjunto escultórico está compuesto de un prisma rectangular, un prisma de sección cuadrada, un prisma cuadrangular, un plano triangular, y una figura en forma de letra ele, apoyada en el suelo y sobre la pared (ver fig.100). Todo este entramado se desenvuelve perfectamente en las salas de la galería, dialoga con el espacio y ambos se necesitan mutuamente. Física y conceptualmente el conjunto artístico depende de esta arquitectura. En un medio tan neutro como éste, la perfección de las formas geométricas de la obra, junto con sus colores blancos, la hacen estar en plena armonía con él. Esas formas rectilíneas simples concuerdan paralelamente con el plano horizontal y en vertical con el suelo, las paredes y el techo; de manera que ocupan toda la habitación, colgándose, apoyándose y sosteniéndose en las tres dimensiones y haciendo uso de todo el sitio. Curiosamente, en un espacio “con connotaciones” no podría tener el mismo tipo de diálogo. Allí la obra perdería su fuerza formal porque el terreno tendría sus propias particularidades espaciales y eso resultaría confuso para la obra, que no podría sacar toda su personalidad geométrica y quedaría marginada a un segundo plano por las intensas características de este clima connotativo.

En el año 1964 en Viena, concretamente en la casa de Otto Muehl (uno de los fundadores del *Wiener Aktionismus*), el artista austriaco Günter Brus presenta una acción titulada *Ana*. Esta obra (anterior a la performance suya presentada anteriormente) constituye el génesis de sus *Auto-pinturas*. En ella trabaja el espacio tridimensional convirtiéndolo en una superficie blanca, uniforme y bidimensional, en la que el cuerpo de su propia mujer (ver fig.101) acaba siendo una pintura viviente, mezclándose con el entorno. El artista aparece envuelto en vendas mientras se mueve por una habitación blanca; es

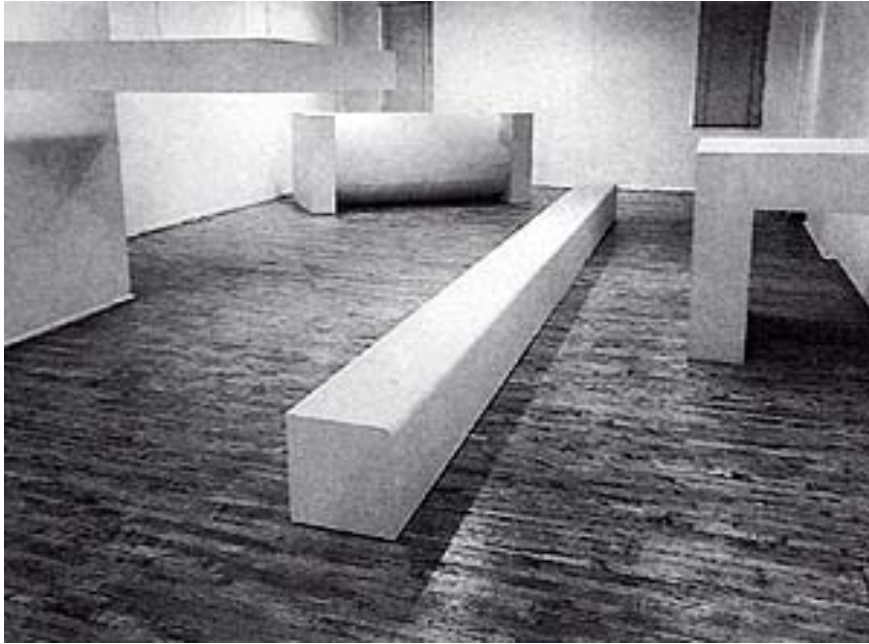
¹⁷⁰ Nacido en 1931 en Kansas City, Missouri.

un lienzo vivo que se deja salpicar por la pintura negra, que también gotea sobre suelo y muros.

Günter Brus se desplaza entre los muebles, entre los restos de una bicicleta despedazada y hacia la pared a un ritmo galopante mientras un cubo de pintura tras otro sirven a la excesiva sexualidad del *dripping*.¹⁷¹ El cuerpo del artista aparece descentrado, su masa se difumina, sus límites físicos se funden con este escenario dionisiaco. Mientras, su compañera sentimental Anni Brus no parece desear alterar el papel de la "modelo" en la pintura de ningún modo. Despegada del acto orgiástico, Ana es en su plena pasividad el "fondo" del fresco, y a través de ella el autor descarga sus furias en un cuerpo totalmente desangrado. El artista utiliza su cuerpo como pincel que pinta en el espacio. Una estancia blanca que se transforma en terreno bélico. Ejemplo evidente de un diálogo *intenso*.

Obra **dialogante** consideramos igualmente la del artista Dan Graham en la galería vienesa Meyer Kainer, exhibida en el año 2003 (ver fig.102). Sobre ella coloca espejos y el espacio se refleja dentro de la misma. La fría sala es aquí decisiva y la propia obra así lo refleja. El resultado es un diálogo intenso gracias a la transparencia que la obra genera y a pesar de la posición central que ocupa la estructura: se acopla perfectamente, como un pequeño poliedro dentro del cubo original que constituye la galería cuadriculada. Asimismo, los contornos metálicos de la estructura del cubo, parcialmente incompleto y diáfano, mimetizan el color del suelo y la forma del carril que constituye la base de sujeción de las lámparas y que se encuentra en el techo de la sala justo por encima de la obra, a modo de corona rectangular.

¹⁷¹ Del inglés, salpicar.



100. Robert Morris, *Sin título*, 1964.



101. Günter Brus, *Ana* 1964.



102. Dan Graham, *Inspired by moon window*, 1989.

En el año 2007 la artista madrileña Noni Lazaga¹⁷², bajo el título general *Secretos de un mundo plegable*, nos propone una serie de obras-instalaciones desarrolladas íntegramente con hilos anclados a las paredes, suelo y techo de un *recinto tradicional vacío* como es la galería Amparo Gámir. La obra referida (ver fig.103), ocupa una de las esquinas de la superficie expositiva. Esta instalación, según nuestro punto de vista, disimula un rincón arquitectónico, al unir varios hilos extendidos y adherirlos a las dos paredes y al suelo mediante discretas puntas de metal. La obra recrea formas básicas rectangulares y triangulares y se compone de dos partes. La de arriba da la impresión de una falsa ventana cuadrada, una abertura fraudulenta que se construye mediante líneas/hilos que discurren pegados a los dos muros que configuran la esquina. La parte de abajo de la obra integra igualmente las dos paredes, pero también toca el suelo creando un triángulo vacío que se percibe como materia plena. Así que mientras la parte superior crea un espacio vacío, la inferior engendra un espacio lleno dando la sensación de una construcción en bloque. La instalación sólo podría establecer esta relación **dialogante** en una esquina de un entorno *tradicional vacío* como éste.

El portugués Pedro Cabrita Reis,¹⁷³ a finales del año 2004, exhibe una serie de instalaciones en el Centro de Arte de Berna, en Suiza; concibe una serie de piezas concretas consistentes en formas arquitectónicas que dialogan con las estancias de esta *Kunsthalle* (ver fig.104). El interés que las obras manifiestan por la arquitectura, las hace encajar en los sitios ya existentes. Este artista nos muestra su interés por lo relacionado con el espacio desde el propio diseño de la estructura de sus obras: los esqueletos rectilíneos de sus creaciones consiguen dar la impresión de ser paredes, puertas, esquinas, etc. Pero en realidad, en este establecimiento expositivo existen sólo las líneas exteriores hechas de metal, que crean falsos muros y falsos contornos arquitectónicos. De este modo, consiguen dialogar con gran parte del recinto interior “vacío”, al que, por supuesto, necesitan y eso las hace obras **dialogantes**. En un área con connotaciones, las aberturas echarían de menos

¹⁷² Nacida en 1966 en Madrid.

¹⁷³ Nacido en 1956 en Lisboa.



103. Noni Lazaga, *Acontecimiento*, 2007.



104. Pedro Cabrita Reis, *Sometimes one can see the clouds passing by*, 2004.

la recta firmeza de estas blancas y neutras salas.

III. 4.6. Espacio “con connotaciones”- obra. Casos

El museo Insel Hombroich y en concreto su sala *Tadeusz Pavillion*, constituye el primer ejemplo de espacio con connotaciones. El gran tamaño de las pinturas al óleo del artista Norbert Tadeusz¹⁷⁴, tituladas *Pause I* y *Pause II* (1989 y 1991 respectivamente), las acerca tanto al triangular y transparente techo que se convierten en un elemento más en este entorno (ver fig.105). Sin embargo, este *díptico*¹⁷⁵ cuadriculado no interactúa con la forma colocada justo por encima suyo; como pintura, desarrolla un mundo surrealista, pero que se desenvuelve únicamente dentro de los límites del marco. He aquí una obra **hermética** que ignora la morfología triangular que conforma el techo y podría funcionar igualmente en muchos otros interiores tradicionales grandes.

En 2004 en el MAMAC de Niza (*Musée d' Art Moderne et d' Art Contemporain*), unos robots de forma muy simple (cuatro ruedas y una caja de madera en forma cúbica) recorren todo el interior del museo sin cesar, día y noche (ver fig.106). Cada uno de ellos está habilitado para detectar un obstáculo (muro) dar la vuelta y continuar su circulación por el espacio. Una estancia interior es lo más adecuado para estas obras, pues consta de un suelo plano y uniforme que permite a los *Nicebots* seguir su andadura disgregándose por todo el museo. Pero aunque necesiten el suelo liso de un interior *tradicional* que les garantice una caminata libre de baches, podrían funcionar de modo igual en cualquier sitio *tradicional* sin exigir a éste ninguna otra particularidad. Así, los *Nicebots* se convierten en obras **herméticas** (a pesar del hecho de que circulan por todo el espacio).¹⁷⁶

¹⁷⁴ Nacido en 1940 en Dortmund.

¹⁷⁵ Del gr. *δίπτυχος*. Plegado en dos. Cuadro o bajo relieve formado con dos tableros que se cierran por un costado, como las tapas de un libro.

¹⁷⁶ Los creadores de *Nicebots* son los ex-alumnos de ITP (Interactive Telecommunications Program): Mark Argo, Daniel Hirschmann, Ann Poochareon, Jean-Marc Gauthier.



105. Norbert Tadeusz, *Pause I* y *Pause II*, 1989 y 1991.



106. ITP, *Nicebots*, 2004.

En el verano del año 2001 el artista Dimitris Mytaras¹⁷⁷ expone en el *Palazzo Vecchio* de Florencia. Cada una de las 20 pinturas que presenta, como la que apreciamos en la foto (ver fig.107), crea un diálogo escéptico con este palacio medieval. Aunque los muros están debidamente cubiertos para ocultar el color oscuro del sitio y para conseguir un carácter neutro, el techo de la denominada *sala de armas* (ver fig.108), que hospeda este conjunto retrospectivo, conserva una presencia majestuosa gracias a sus arcos de formas excesivamente curvilíneas. Ninguna de las pinturas consigue dialogar con este sitio tan personalizado. Las obras resultan sin duda herméticas ya que no consideran este aposento como algo propio para el diálogo sino que sólo lo utilizan para su alojamiento bajo un techo repleto de esplendorosas curvas prolongadas.

También en verano, pero esta vez en el año 2007, una galería de arte ateniense¹⁷⁸ organiza una exposición fotográfica bajo el título *Horarios comerciales*. Los fotógrafos que participan exponen sus obras en diversos ámbitos cotidianos o populares (actualmente sin ningún interés artístico) como un parking, una cafetería, un restaurante chino, un supermercado árabe, una panadería, una lavandería, etc. en el barrio de *Metaxurgio*. Las obras a veces pasan totalmente desapercibidas, ya que los colores, las formas, y los volúmenes de los espacios elegidos ganan protagonismo y éstas mismas se manifiestan como obras herméticas. Puede que alguien las perciba, pero en realidad quedan aisladas dentro de sus límites, no necesitan el lugar ni plástica ni físicamente, solo lo utilizan quizás con el ánimo de atraer a un espectador con un nivel de observación muy elevado; para despertar las sensaciones de algún espectador ocasional; o para otorgar el derecho indiscutible a cualquier lugar, por más corriente que sea, de ser utilizado como escenario para la exhibición de obras de arte. Esto queda evidenciado si analizamos por ejemplo, el caso de una fotografía allí mostrada de la artista Cristina Dimitriadi¹⁷⁹ (ver fig.

¹⁷⁷ Nacido en 1934 en Chalkida, Grecia.

¹⁷⁸ La galería *Rebecca M. Kamhi* que se sitúa en el barrio del mercado central de Atenas es un espacio que originalmente sirvió como alojamiento para viajeros (fue un hotel) y no un albergue para obras de arte. Funciona como establecimiento artístico desde el año 1995 en que es adecuado como galería.

¹⁷⁹ Nacida en 1967 en Thessaloniki.

109). La obra queda descuidada en un restaurante chino: un local cálido, lleno de objetos, saturado de motivos orientales (estampados en los sofás, en las paredes, en las lámparas, etc.) y en conclusión repleto de elementos de diversa índole. De hecho son tantos y tan individualizados que merman considerablemente la capacidad expresiva de la fotografía.

Nuevamente citamos la *Casa Ciriza*¹⁸⁰ en San Sebastián. En esta ocasión nos referimos a ella como espacio con connotaciones por las obras que en ella se mostraron durante su utilización como sala de exhibición durante la V Edición de *Manifesta*, celebrada en el verano de 2004. El privilegio de su usufructo le es concedido al artista ucraniano Boris Mikhailov¹⁸¹, quien trabajó en los años 60 como fotógrafo y más tarde como responsable de documentación de infraestructura en una fábrica de Kharkiv (Ucrania). Es entonces cuando empieza a recopilar centenares de fotografías hasta reunir la colección fotográfica expuesta en la Casa Ciriza (ver fig.110). En ella, nos muestra diferentes paisajes urbanos de la antigua Unión Soviética, concebidos durante un período que abarca los últimos años de la década de los 70 y principios de los años 80 y que constituyen fragmentos de la vida en aquéllos años de la Guerra Fría. Para explicar que se trata de una obra semi-cerrada – tal y como fue expuesta en *Manifesta*– mencionaremos sus series *City* y *Doubles*,¹⁸² las cuáles presenta sobre un expositor que se extiende a lo largo por el lugar. Este antiguo secadero parece el refugio ideal para su obra, pues al ser bastante amplio las fotografías no traspasan sus límites físicos, sólo se desarrollan sobre un expositor. Así, en una primera impresión la obra se nos revela como un objeto gigante que invade este contenedor *tradicional* al desplegar su forma laberíntica. La grandeza espacial es quizá la aportación más evidente de este personalizado edificio vasco, ya que las dos series, que contienen centenares de fotos, necesitan un recinto expositivo de amplias proporciones. Pero aunque podrían desarrollarse de la misma manera en cualquier lugar tradicional grande, la Casa Ciriza aporta un valor añadido extra:

¹⁸⁰ Antiguo secadero de bacalao.

¹⁸¹ Nacido en 1938 en Kharkov.

¹⁸² *Ciudad y Dobles*.



107. Dimitris Mytaras, *Mujer y perro*, 1994.



108. La Sala de armas en el *Palazzo vecchio* de Florencia.



109. Cristina Dimitriadi, *Retratos de mujeres inclinadas al aire libre, Helena*, 1996-1997.



110. Boris Mikhailov, *Ciudad*, 2004.

su particular estado desgastado por los años consigue comunicar con las envejecidas fotos en blanco y negro de aspecto borroso y difuso. Es decir, se trata de obras que requieren un ámbito con connotaciones, no únicamente por su gran tamaño sino también por su apariencia degradada, que entra en plena consonancia con la temática y la plástica de las fotografías. El diálogo es por tanto *elemental* entre ambos y la obra es de tipo **semi-cerrada**.

A principios del año 2006, estuvo expuesta en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, la colección de grabados del coleccionista malagueño José Manuel Cabra de Luna bajo el título: *Hablando de la estampa*. En una pequeña sala de este edificio -declarado junto con sus jardines Monumento Nacional-, una serigrafía del francés Jean Dubuffet es colocada al lado de un capitel que forma parte del espacio (ver fig.111). En este caso, el grabado policromado consigue un diálogo parcial ya que físicamente, y gracias al cuadrado del marco, la obra imita el contorno cuadrado-agujero de la pared sobre la que se apoya el capitel. Plásticamente, la figura que representa Dubuffet en su creación posee una forma exterior parecida a la del capitel de la Fundación Rodríguez-Acosta. Así que, se considera una obra **semi-cerrada**, que consigue un diálogo elemental.

En el mismo escenario y en la misma exposición se nos muestra un grabado de Mimmo Paladino¹⁸³. En este caso (véase Fig.70 en la pág.119), la obra es físicamente una ventana en la pared; pero plásticamente, las formas triangulares hechas al aguafuerte y al aguatinta y la prevalencia de las tonalidades verdes y rojas consiguen una perfecta armonía con las formas igualmente angulosas y con los colores cálidos que aparecen de forma explícita en el suelo hecho en mosaico de la sala expositiva. Es otro caso de obra **semi-cerrada**.

¹⁸³ Nacido en 1948 en Benevento, Italia.



111. Jean Dubuffet, *Sin título*, 1972.

La galería Moriarty de Madrid, en el año 2006, presenta una exposición de la artista Darya Von Berner¹⁸⁴ bajo el título: *Ramas de Noviembre*. Ésta, se concreta en una instalación que ocupa toda la superficie galerística personalizada y que está compuesta por las ramas de un árbol que crece a través de los muros de la sala y por dos fotografías que muestran el crecimiento de una ciudad (ver fig.112). Físicamente (a excepción de las dos fotografías), la obra circula casi por toda la extensión de la galería y atraviesa la pared central; pero en la parte opuesta de la galería se encuentran unas columnas que dotan de personalidad a la estancia. Tanto la frialdad como las curvas de estas columnas blancas se interponen plásticamente al color marrón y a los segmentos lineales de las ramas, con lo que el diálogo se degrada y en consecuencia, la obra se convierte en **semi-cerrada** estableciéndose una vez más un diálogo *elemental*. Además podemos percibir diminutas relaciones estructurales análogas, entre la cima de la columna y las pequeñas ramas del árbol.

Las obras de Ray Smith¹⁸⁵ mostradas en la exposición que realizó en el Instituto de América Centro Damián Bayón de Santa Fe (Granada) en el año 2007, consiguen implicarse con la parte subterránea del museo. Dicho recinto *tradicional* (en concreto la planta baja localizada en el subsuelo del Instituto de América) goza de la presencia de varias columnas en su interior, un suelo hecho de losetas cuadradas, un techo extremadamente bajo y unas salas pequeñas y aisladas del mundo exterior. Como se advierte en la foto (ver fig. 113), en este denso clima se sumerge cada una de las pinturas (divididas en cuatro partes iguales), y en el suelo del museo se repiten las mismas líneas y unos contornos paralelos análogos a los que percibimos en cada una de las pinturas de esta serie llamada *Cadáveres exquisitos*.

¹⁸⁴ Nacida en 1960 en México.

¹⁸⁵ Nacido en 1959 en Brownsville, Texas.



112. Darya Von Berner, *Ramas de Noviembre*, 2005.



113. Ray Smith, *Cadáveres exquisitos*, 1998.

Efectivamente, mirando con perspectiva, desde cierta distancia y una determinada posición, los cuadros de mármol que constituyen el suelo liso parecen cambiar de forma. Cada uno de las baldosas se confunde con los límites cuadriculados de cada una de las cuatro partes encontradas en la pintura. Gracias a esta esencial semejanza entre los cuadros del suelo y las formas rectangulares del espacio pictórico, la relación plástica entre ambos empieza a dar frutos. La pintura consigue conectar parcialmente con el entorno connotativo, lo que produce un diálogo *elemental*.

De igual manera, se produce un dialogo *elemental* cuando las obras de Juan Francisco Pro¹⁸⁶ se introducen, en el año 2006, en la galería madrileña Rojo Picota con motivo de la exposición: *Espacios para la luz*. Algunas obras localizadas cerca de unos ornamentos muy especiales (los que confieren personalidad a este sitio), intentan interrelacionarse con su alrededor; y lo consiguen gracias a la luminosidad de los tubos cilíndricos, metálicos y brillantes que, a modo de columnas, atraviesan la galería verticalmente desde el suelo hasta el techo, empotradas en cada pared del complejo galerístico del que forman parte (ver fig.114). Plásticamente, esa brillantez dialoga con los materiales metálicos y luminosos de cada obra, que son casi iguales a los propios tubos de la galería. Por ello, la obra, aunque pertenezca al tipo “obra ventana abierta” se considera obra **semi-cerrada**.

Bajo el título *The Matter of Time*¹⁸⁷, se integran en la colección permanente del museo Guggenheim de Bilbao los siete trabajos escultóricos en espiral de Richard Serra¹⁸⁸, que se encuentran ubicados en la sala más grande (*sala Fish*) del museo diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Gehry. Las esculturas, con su actitud serpenteante, provocan la sensación de formas en movimiento gracias a las estructuras en espiral, que despliegan su fluidez metálica por todo el ambiente circundante (ver fig.115).

¹⁸⁶ Nacido en 1960 en Paradina de San Juan, Salamanca.

¹⁸⁷ *La materia del tiempo*.

¹⁸⁸ Nacido en 1939 en San Francisco. En las últimas dos décadas se ha centrado principalmente en la creación a gran escala. Sus obras suelen estar fabricadas en acero y buscan diálogos con espacios tradicionales, urbanos y naturales.



114. Juan Francisco Pro, *Espacios para la luz VI*, 2005.



115. Richard Serra, *La materia del tiempo*, 1997.

Las curvilíneas láminas de acero auto-oxidable, desarrollan todo su esplendor al invadir por completo el espacio, y por momentos, las curvas exteriores de algunas de las planchas gigantes repiten formalmente las curvaturas del lugar. Pero el aspecto metálico y rudo de sus obras se contraponen plásticamente al color blanco de los muros y en gran medida sigue el propio movimiento interno de sus formas gigantes; por esta razón no llega a alcanzar una compenetración total, llegando a conseguirse únicamente un diálogo de nivel *elemental* entre el museo y el conjunto escultórico, que se convierte en una obra **semi-cerrada**. En cualquier caso, conviene señalar que algunas de estas formas gigantescas del escultor se asemejan extraordinariamente a las formas que componen el exterior del edificio.

En el caso del artista Per Barclay, su exposición concebida *ex profeso* para el *Palacio de cristal* -Parque del Retiro, Madrid-, en el año 2003, como mencionamos en la introducción (véase Fig.10 en la pág.28), enlaza con gran parte del palacio. En su instalación límpida, que se diluye en el ambiente traslúcido, el diálogo se produce gracias a la transparencia de sus materiales sobre los que se refleja a su vez el cristalino palacio. En otras palabras, la obra, al funcionar tanto plástica como físicamente con este ambiente arquitectural tan personalizado¹⁸⁹, se convierte en una obra **dialogante** y genera un diálogo *intenso*.

En Zurich, el artista Christian Herdeg¹⁹⁰ decide exponer sus obras colgándolas del techo de una de las múltiples salas de espera del aeropuerto internacional de la ciudad (ver fig.116). El diseño de trazos simples, angostos, rectos y alargados del neón (su material preferido) se asemeja a las formas de aluminio que componen la estructura general de la estancia y sobre todo a los corredores mecánicos que se encuentran literalmente por debajo de estas luminiscentes líneas cruzadas. Estas artísticas luces se reflejan sobre los cuatro lados de vidrio que rodean la a su vez luminosa instalación, prolongando

¹⁸⁹ En diversas ocasiones, actúa sobre edificios de abundante personalidad como un monasterio, un matadero, etc.

¹⁹⁰ Nacido en 1942 en Zúrich.

así su esencia. De esta manera, las fosforescencias que componen la obra *So near- so far*, invaden todo el lugar y crean una claridad extra, al margen de la iluminación que desprenden todas las señales circundantes (de prohibición, de instrucción, de información, etc.). Además, también se reflejan sobre las puertas metálicas cercanas. Se produce un diálogo *intenso*, por todo lo anteriormente dicho, recalcando también por los paralelismos que establecen las estructuras de neón de Herdeg con los tres pasillos móviles ubicados por debajo de ellas.

Una galería con personalidad propia es la Galería Salvador Díaz en Madrid, que en sus inicios era un antiguo garaje de reparación de autobuses situado cerca del MNCARS. Actualmente, es un establecimiento artístico que permite la colocación de obras de gran formato gracias a sus vastas dimensiones. Dentro de este ambiente galerístico, estuvo instalado el trabajo de la artista Alexandra Ranner¹⁹¹, en el año 2003. Su trabajo consiste en construir maquetas en cuyo interior desarrolla imitaciones de espacios arquitectónicos cubiertos. Y en este caso en concreto, el interior de la maqueta es la copia exacta del interior de la propia galería (ver fig.117). Su obra existe gracias al sitio circundante, ya que se desarrolla imitando las mismas estructuras espaciales de éste y se hace así evidente que comunica plástica y físicamente con él y con ninguno más. Es un espacio creado a semejanza de la galería, cuyas líneas, formas, colores, etc. entran en el mismo recinto al que deben su existencia. Es una obra **dialogante** que establece un diálogo *intenso* con ese local en exclusiva.

En el caso del artista Tobias Rehberger¹⁹², su exposición inaugurada en el *Palacio de cristal* en Octubre del año 2005 bajo el título *I die every day*¹⁹³, ocupa distintas partes de la edificación. Varias obras suyas componen dicha exposición. Para cada una de ellas utiliza colores muy intensos y materiales

¹⁹¹ Nacida en 1967 en Osterhofen.

¹⁹² Nacido en 1966 en Necker.

¹⁹³ *Muero cada día*.

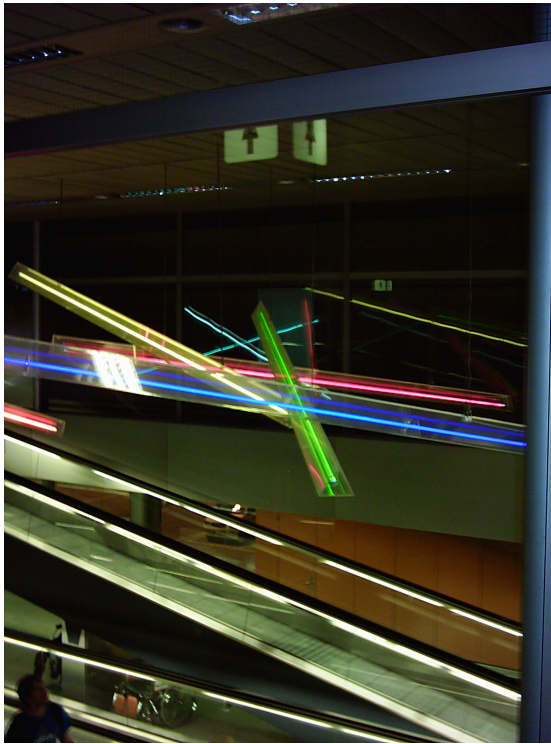
traslúcidos para reflejar en ellos la transparencia del palacio¹⁹⁴. En realidad, el artista aprovecha como patrones distintas partes del edificio y en ellas va alojando sus obras según corresponda.

Así, cada obra está expuesta en una ubicación diferente en ese diáfano terreno y dialoga de manera distinta, según la relación que se produce entre ella y la porción del espacio que elige. En este mismo contenedor unas obras funcionan como cajas en el suelo, reflejándose sobre ellas el techo y las estructuras metálicas que lo sujetan; otras se cuelgan por el techo; y otras desarrollan su presencia reflectante de manera autónoma, es decir, no necesitan el espacio tanto como en el primer caso mencionado. Ahora elegimos como ejemplo una obra (ver fig.118) que se apoya en una de las columnas del personalizado edificio. La construcción esquelética de esta escultura llamada *Plaza para 15 albaneses*, sigue los trazos del esqueleto del edificio. La mitad de la obra persigue con su forma a la columna, la rodea, la trata como un árbol pequeño trata al palo de madera que le sujeta ayudándolo a crecer firmemente; y la otra mitad funciona por sí misma, se abre al espacio pero siguiendo sólo las líneas básicas de la estructura del Palacio. Asimismo llega a establecer relación cromática cercana a las pinturas de los azulejos que se encuentran en la periferia exterior del Palacio. Por todo ello, esta obra funciona de modo plástico y físico de forma expresa con una columna y en general con todo el conjunto del palacio, por lo que se confirma como obra **dialogante**.

Un espacio esencialmente minimalista gracias a la simetría de sus formas repetidas, lo constituye el museo de la Fundación Chinati¹⁹⁵, creado por

¹⁹⁴ En su trabajo artístico suele utilizar materiales translúcidos y coloridos.

¹⁹⁵ Antigua fortaleza militar en Marfa de Texas. Abierto al público como museo en 1986.



116. Christian Herdeg, *So near- so far*, 1986.



117. Alexandra Ranner, *Beast*, 2003.



118. Tobias Rehberger, *Plaza para 15 albaneses*, 2005.

el artista Donald Judd¹⁹⁶ a finales de los años 70 en el siglo pasado. Se considera que creó “un nuevo tipo de museo”,¹⁹⁷ y “una nueva forma de museo de instalaciones”¹⁹⁸. Obviamente fue construido para acoger sólo este tipo de disciplina artística. El mismo Judd, entre otros experimentos, llevó a cabo su obra *100 untitled works in mill aluminum*, (ver fig.119). Lo idóneo para una obra minimalista es, como no, un museo minimalista; el *arte minimal* se encuentra en su estado ideal en un museo de este tipo. De nuevo obtenemos una obra dialogante y un diálogo intenso con este espacio lleno de ventanas grandes y simétricas. Los cubos que componen la obra parecen ser parte integrante del sitio. Invaden el suelo central, simétrica y paralelamente, de modo que se perciben como formas tridimensionales extraídas de este controvertido espacio que se repiten en las ventanas cuadrículadas. Las mismas obras en un ámbito neutro serían claramente herméticas. Además, el color frío de los cubos, encuentra similitudes cromáticas con los colores de la vieja fábrica de torpedos, reciclada como entidad museística de carácter minimal.

El artista Robert Irwin¹⁹⁹ en el año 1975 diseña una instalación (ver fig. 120) para el museo de arte contemporáneo de Chicago consistente en el trazado recto y simple de una cinta de carroceros negra que sigue los contornos del suelo: la pega justo en las esquinas de éste último, continúa por las superficies verticales del espacio (paredes y columna) y establece también relaciones paralelo-simétricas con el techo (de formas y líneas cuadrículadas y oscuras). De este modo su obra consigue comunicar con este recinto poco personalizado, lo que produce un diálogo *intenso*. La obra titulada *Black line*

¹⁹⁶ Nacido en 1928 en Excelsior Springs; fallecido en 1994 en Nueva York.

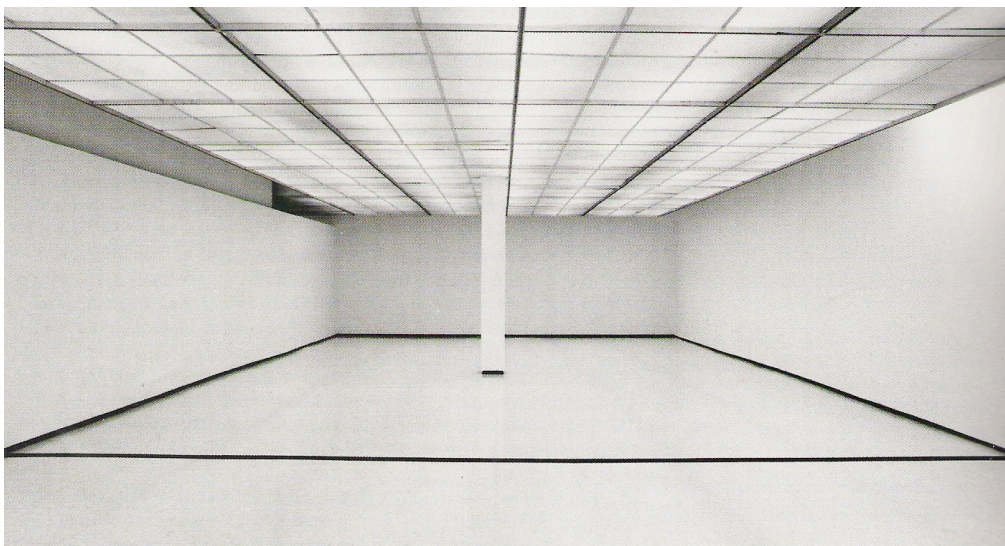
¹⁹⁷Jordi Oliveras Samitier en VV.AA.: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/ NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa, Murcia, 2002, pág. 216.

¹⁹⁸ SEROTA, Nicholas: *Εμπειρία ή Ερμηνεία- Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1999, pág. 54-55. Título del original: *Experience or Interpretation – The dilemma of museums of modern art*. 1995.

¹⁹⁹ Nacido en 1928 en Long Beach de California.



119. Donald Judd, *100 untitled works in mill aluminum*, 1986.



120. Robert Irwin, *Black line volume*, 1975.

volume está hecha a propósito para este habitáculo, no es sino la calcomanía de sus contornos en forma de cinta negra.²⁰⁰

III. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del *recinto tradicional*

A continuación nombraremos categorías de obras de arte en función de ciertas características externas o internas de las obras y/o en función de distintas relaciones que se producen en el *recinto tradicional* en el que se muestran; de esta manera, las particularidades de cada clase de obras vendrán dadas principalmente por la estructura de las mismas, pero también por sus variados despliegues en el espacio y otros factores como pueden ser su morfología externa, el modo en que se muestran, etc.

III. 5.1. Obras *cíclicas*

Son obras que adquieren contornos circulares²⁰¹. Pueden estar colgadas en una pared (ver fig.121), sujetas al techo o apoyadas en el suelo; también puede tratarse de esculturas esféricas²⁰² (ver fig.122). En cualquier caso, cuanto más circular sea la obra mayor será su antagonismo con el interior tradicional cuadrado. Las consideramos en principio como obras con gran tendencia al hermetismo debido a su estructura de núcleo concentrado, que impone calma²⁰³.

III. 5.2. Obras *cuadrículadas*

²⁰⁰ Worts Melinda interpretando la obra de Robert Irwin, menciona entre otros el nexo que se produce entre sus instalaciones y el recinto que las cobija; es lo que él mismo denomina *Site-determined*, término que alude a las obras cuya razón de ser requiere inexorablemente de un sitio específico. Citado por BISHOP, Claire: *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, London, 2005.

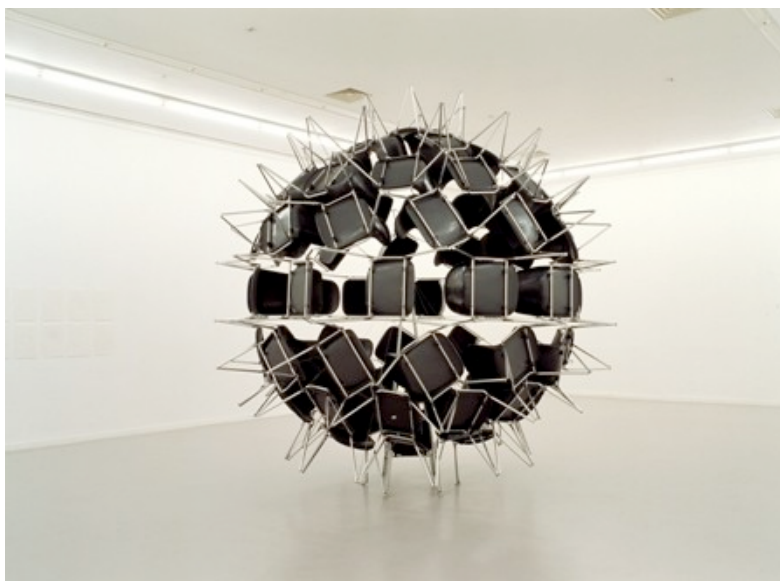
²⁰¹ El círculo era la forma favorita del renacimiento.

²⁰² Plutarco afirmaba que el mundo es esférico y que la esfera es la primera de todas las figuras. En TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Ed. Akal S.A., Madrid, 1987.

²⁰³ Bachelard comenta que: "Todo lo que es redondo atrae la caricia". BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000, pág. 275.



121. Ray Smith, *Misterium Inequitati*, 2004.



122. Michel-de-Broin, *Black Whole Conference*, 2006.

Las obras con dicha denominación son a priori las más adecuadas, -en el caso de obras bidimensionales-, para un *recinto tradicional*. Además de la pintura, también se puede tratar de una fotografía, un grabado, una pantalla plana con video arte, una proyección sobre un muro, etc. Igualmente encontramos obras *cuadrículadas* en otras disciplinas como la escultura (ver fig.123), en donde la forma pura de cubo²⁰⁴ ha sido plenamente desarrollada a gran escala por los minimalistas. Sin embargo, parece que son las obras de pintura las que más disfrutan del acogedor interior de una atmósfera de tipo *tradicional*. En cualquier caso, los límites de dichas obras coartan las relaciones con un territorio igualmente cuadrícula²⁰⁵. Consideramos que las obras *cuadrículadas* crean sobre todo diálogos *escépticos* con el espacio ya que en realidad sólo necesitan de éste último como vía para su correcta exposición y no porque sea para ellas algo imprescindible. En el caso de las performances (y por extensión cualquier tipo de obra) podría resultar osado establecer que siempre y cuando se integren en un territorio *tradicional* cuadriforme y neutro se denominan *cuadrículadas*. En realidad esta idea se justifica por la simple razón de que lo que las limita es un entorno igualmente cúbico.

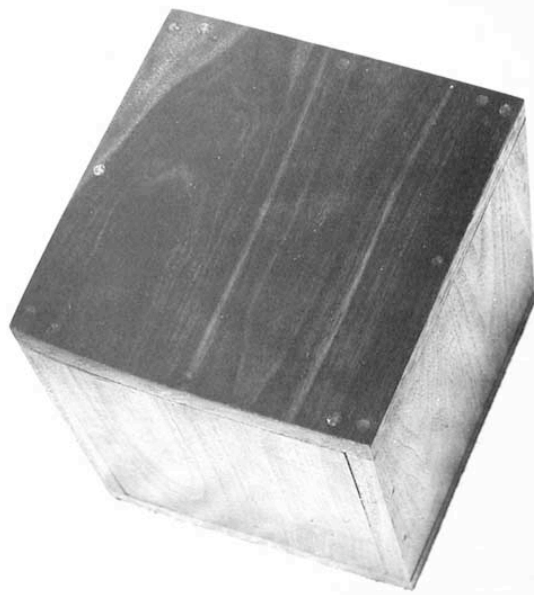
III. 5.3. Obras *triangulares*

Dichas obras están un poco olvidadas por el mundo artístico. Pueden poseer desde formas muy sencillas como la de un triángulo hasta exhibir contornos muy angulosos y complicados, pero siempre presentan estructuras esquinadas. Las obras triangulares ocupan muy esporádicamente algún rincón de tipo tradicional. Pero cuando lo hacen también resultan obras herméticas y, sobre todo, cuando se trata de obras en dos dimensiones. En el caso de las obras tridimensionales, la pirámide²⁰⁶ sería un ejemplo ideal de una escultura con forma triangular (ver fig.124). Tal aspecto rompe el espacio, lo cala, lo

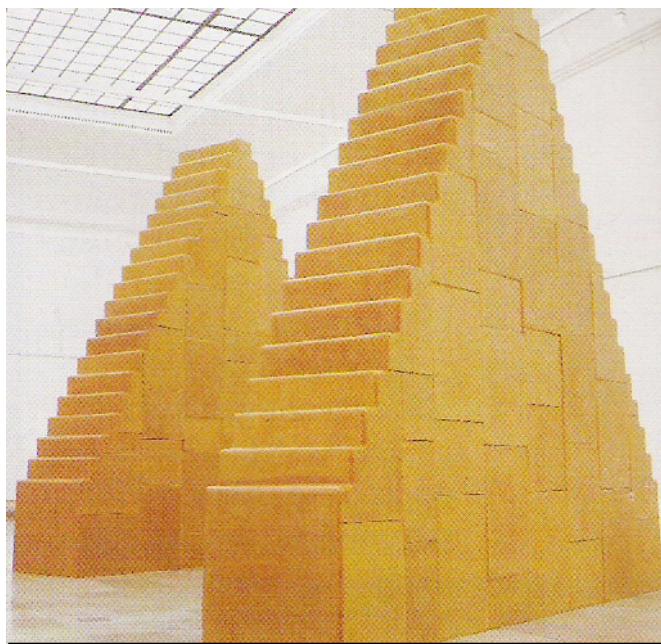
²⁰⁴ Platón, presta al elemento tierra, la forma de un cubo porque debe tener unas bases más seguras. Πλάτων: *Τιμαίος και Κριτίας*. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα, 2001. Platón: *Timeos y Kritias*.

²⁰⁵ Conviene observar que cuando la fotografía de una obra cuadriforme es publicada en un periódico, una revista, etc., o digitalizada en un espacio virtual, la mayoría de las veces queda limitada por sus propios contornos de forma cuadrangular. No se percibe el entorno expositivo. Como si la obra proclamara que no necesita el espacio circundante.

²⁰⁶ Platón concede la forma de pirámide al elemento fuego y al esperma. *Opt. cita*.



123. Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961.



124. Wolfgang Laib, *Sin principio-sin fin*, 1998

atraviesa con su dinámica presencia. Pero a pesar de su peculiar aspecto, una pirámide mantiene una estructura muy comprimida e, igual que una obra bidimensional, también produciría un diálogo de tipo escéptico²⁰⁷.

III. 5.4. Obras en continuidad

Dichas obras no son muy habituales en el *recinto tradicional*. De cualquier modo, se trata de obras que crean algún tipo de trayectoria recta o con curvas o de un recorrido disperso, es decir una mezcla de líneas o direcciones rectas y/o curvas. Las obras bidimensionales de dicha categoría recorren en su mayoría parte del muro (ver fig.125). Las obras tridimensionales básicamente ocupan el suelo del terreno expositivo o una parte más o menos grande del mismo, creando un camino firme (ver fig.126) o dejando huellas por el sitio (ver fig.127). Obra en continuidad puede ser también una creación tridimensional que se repite en el espacio. En el caso de la escultura, son obras con una estructura (simple o compleja) que se multiplica, se repite copiando la forma de la obra prototipo. Cada uno de estos “clones” establece una línea recta con él (ver fig.128). Puede incluso estar dispersa en la atmósfera que la rodea, ocupando fundamentalmente su suelo. Podríamos encajar también en esta categoría las obras *pasillo*, obras únicamente tridimensionales, que dentro del interior *tradicional* se nos presentan en forma de corredores de diversos tamaños, altura, hechuras, etc. (ver fig.129).

III. 5.5. Obras disimuladoras

²⁰⁷ En función de sus formas elementales hemos considerado como herméticas a las obras cíclicas, cuadrículadas y triangulares ya que asimismo se nos presentan como puntos en el espacio. Cuanto más grandes son las obras, más pierden esta apariencia puntual. Y deberíamos añadir que siempre en función del tamaño del espacio expositivo la obra se nos presenta más o menos hermética. No sería lo mismo un punto negro de un centímetro de diámetro en un muro de 3 x 3 metros y un punto negro de 3 metros de diámetro en el mismo muro. En el primer caso destacaría como una mancha, en el segundo parecería un círculo gigante apretado y contrastaría con los contornos verticales y horizontales del muro.



125. Ignasi Aballí, *Personas*, 2000-05.



126. Richard Long, *Stone line*, 1980.



129. Andreas Zybach, *0 - 6, 5 PS*, 2007.



130. Rosângela Rennó, *Experiencing Cinema*, 2004-2005.

Las obras con dicha denominación, deben su existencia a alguna fuente energética sin la cual la obra no existiría (ver fig.130) o cambiaría radicalmente su esencia. Las obras *disimuladoras* no funcionarían, no serían iguales sin alguna fuente para su función. En efecto, la obra aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es.

Este ocultarse es un disimulo o una negación del espacio²⁰⁸. Aunque el soporte no es exclusivo, entrarían en esta categoría las obras de video arte, las obras de net art, las proyecciones sobre distintas superficies, obras sonoras, obras que funcionan gracias a la luz (ver fig.131), obras que funcionan con gas, con el calor, etc. Serían unas en el momento de ausencia de la fuente energética y luego serían distintas en el momento que les recorriera la fuente energética de la que se sirven. Podríamos profundizar en la complejidad de las obras disimuladoras en futuras investigaciones.

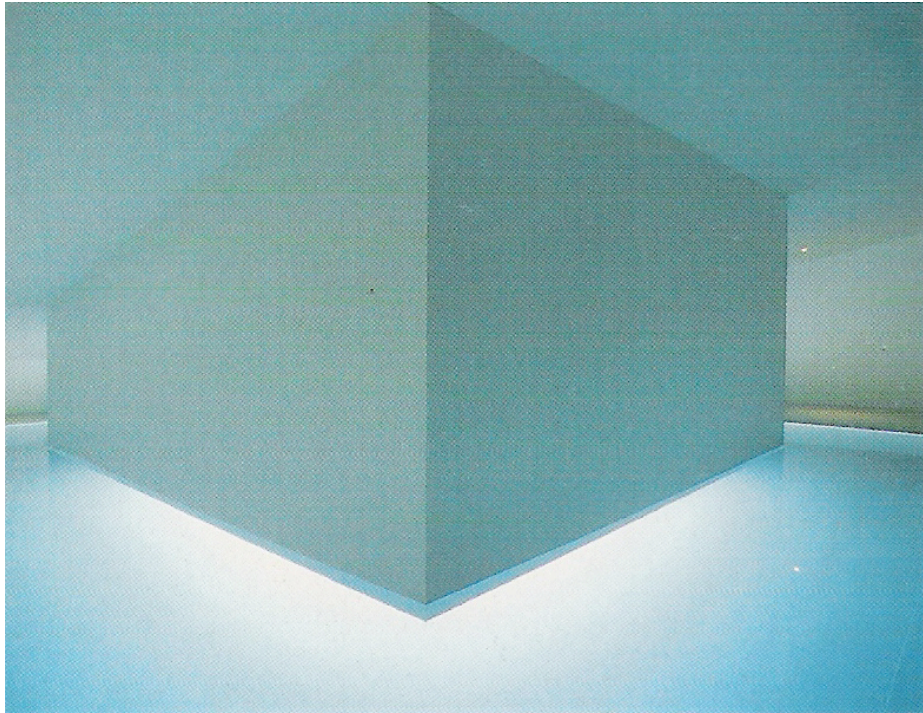
III. 5.6. Obras *mitras*

Las obras que denominamos como *mitras*²⁰⁹ desarrollan su presencia interiormente y por lo general suele tratarse de obras con formas exteriores simples. Es en su interior donde se encuentra su concepto básico (ver figs. 132-133). No tienen demasiado en cuenta el ámbito de exposición ya que su fuerza es intrínseca, la dirigen hacia su propio interior. Se aplica exclusivamente a obras tridimensionales. En lo que al tamaño se refiere, pueden ser desde muy pequeñas (cajas de cerillas, latas, maquetas...) hasta alcanzar medidas bastante considerables, llegando incluso a formar obras *espacios*.²¹⁰

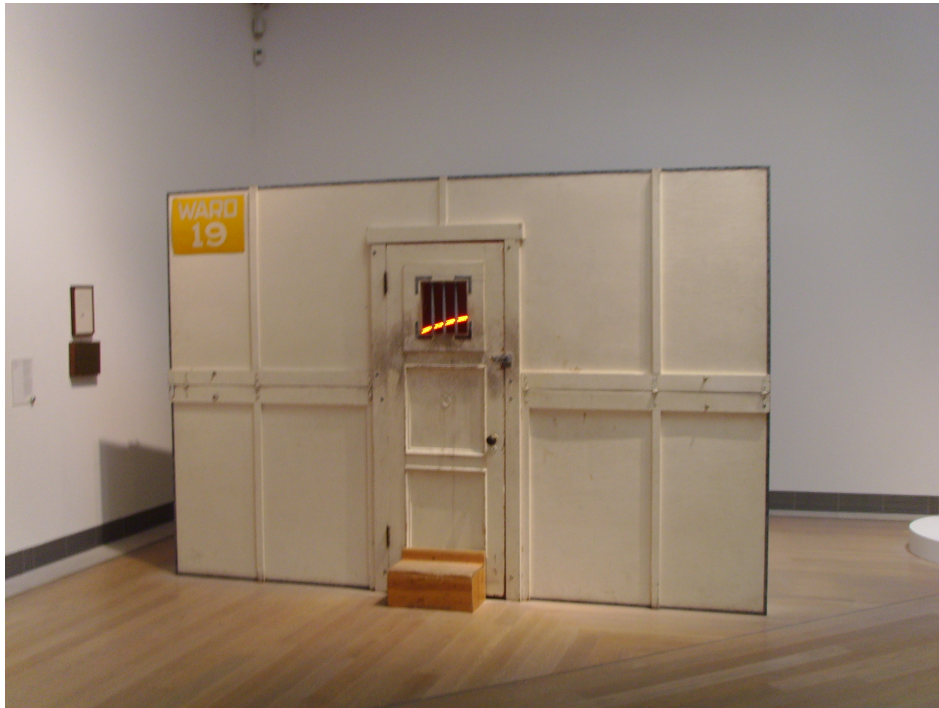
²⁰⁸ La especificación elegida para las obras disimuladoras viene prestada por la caracterización del ente que realiza Heidegger. HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999, pág.87.

²⁰⁹ En gr. Mitra (μήτρα) es el útero. Mitra era conocido principalmente en Persia e India y era el dios de la luz solar. Para la mitología hinduista era el dios de los intestinos.

²¹⁰ Las obras *espacios*, son obras tridimensionales que pueden ocupar desde una pequeña parte (maquetas) hasta disponer de mayor amplitud dentro del recinto pero casi siempre sin despertarse en ellas un interés especial por este espacio que las aloja. Crean nuevos contenedores, espacios propios que funcionan en solitario, independientemente.



131. James Turrell, *Heavy Water*, 1991.



132. Edward Kienholz, *The State Hospital*, 1966.



133. Interior de la obra, *The State Hospital*.



134. Juan Muñoz, *After Degás II*, 1997.

III. 5. 7. Obras *meteóricas*

Dichas obras tocan al menos una superficie mínima del techo, la cual utilizan para suspenderse en el interior en cuestión. Para las obras *meteóricas*, que pueden estar flotando en un *recinto tradicional* (ver fig.134), el techo de éste es el elemento indispensable, la base de las obras. Por un lado la gravedad es la fuerza que les proporciona este aspecto volátil; por otro, el estado de suspensión les confiere una presencia muy intensa. En principio dichas obras poseen formas compactas y/o alargadas y suelen ser obras herméticas. Se trata de obras tridimensionales como esculturas y objetos de complejidad variable. Las obras *meteóricas* pueden ser también obras bidimensionales cuando están suspendidas por uno o más hilos, estando sujetas desde el techo y muy cercanas al muro; o tridimensionales, siendo éstas más libres dentro de un interior *tradicional* (colgándose desde un muro hacia otro).

III. 5. 8. Obras *impenetrables*

Una obra impenetrable es la obra que no permite la entrada del espacio en su interior. Se visualizan los contornos y no su parte interna. Tienden a ser, sobre todo por la forma que adoptan obras herméticas. Pueden ser obras de pintura sobre tela, fotografías, etc. es decir obras de dos dimensiones, sobre todo cuando llevan vidrio protector²¹¹. Obras de estructura compacta y de formas relativamente simples (ver fig.135), pertenecen en esta categoría las obras escultóricas quedando excluidas la mayoría de las instalaciones y las performances. Las instalaciones porque de algún modo se entremezclan con el recinto tradicional; y las performances porque en su actuación, con su movimiento, con las maniobras del cuerpo, de algún modo se relacionan con el espacio pues en él cobran vida.

²¹¹ Dicho vidrio, metacrilato, etc. no deja a la obra interrelacionarse-lucirse-relacionarse con el entorno y ésta queda aún más atrapada. Se trata de un obstáculo, pero imprescindible para la protección de la obra.



135. Donald Judd, *Sin título*, 1968.



136. Jorge Oteiza, *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo*, 1975.

III. 5. 9. Obras *rompedoras* del espacio

Del lado opuesto nos encontramos con obras que abren sus formas al espacio; obras que interfieren en el ambiente de modo obvio, lo que le permite relacionarse con ellas (ver fig.136). Se trata sobre todo, de obras en tres dimensiones cuya compleja configuración se desenvuelve en la propia ubicación y cuya estructura atraviesa el medio, lo abre y lo perfora, dejando entrar al espacio en su interior. Cuanto más complejo sea el formato de la obra, más aumentará la potencia penetrante de la misma. En dichas obras el área circundante está mucho más presente que en la categoría anterior.

III. 5. 10. Obras *penetrantes*

Una obra penetrante es siempre una obra tridimensional cuya forma atraviesa la pared, techo o suelo y presenta un aspecto puntiagudo (ver fig. 137). Generalmente se relacionan con el recinto ya que en realidad lo que hacen es introducirse en superficies teniendo un contacto físico muy intenso.

III. 5. 11. Obras *encajadas*

Esta clase de obras ocupan partes del suelo, pared o techo excavando en ellos, y perforándolos. Se trata de obras que de algún modo penetran en la superficie vertical u horizontal de un *recinto tradicional*. Son obras que gozan de una hechura más o menos simple pero que cambian los propios límites del área expositiva para ubicarse en su interior. Son escasos los modelos de dicha categoría que enlazan con los interiores tradicionales. Pueden traer consigo el derribo de muros y plantas enteras (ver fig.138).

III. 5. 12. Obras *camaleónicas*



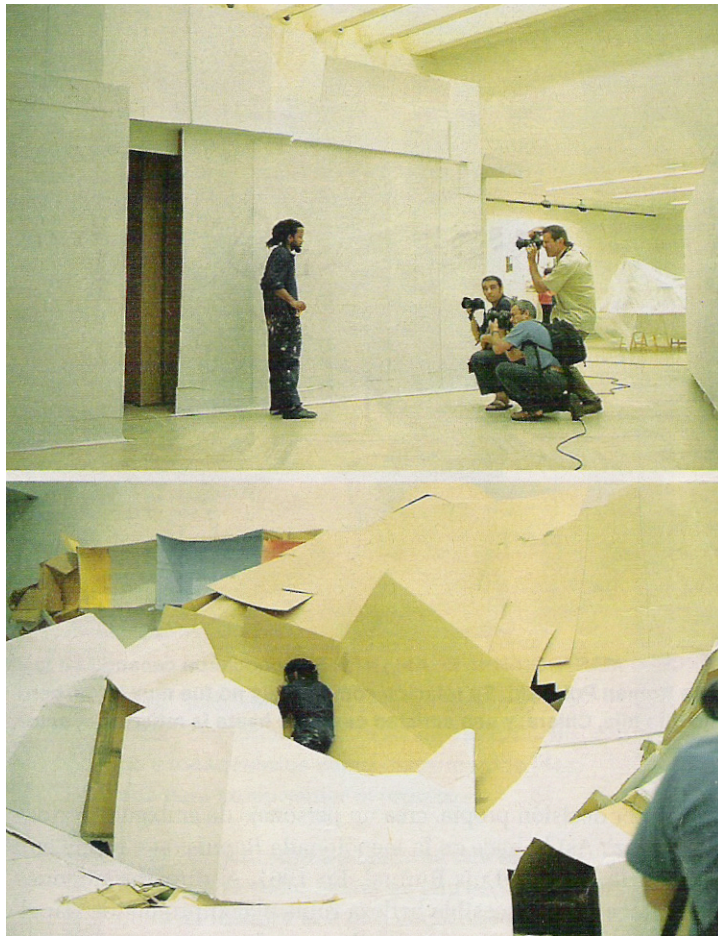
137. Lu Hao, *Shooting 10000 arrows all at once*, 2007.



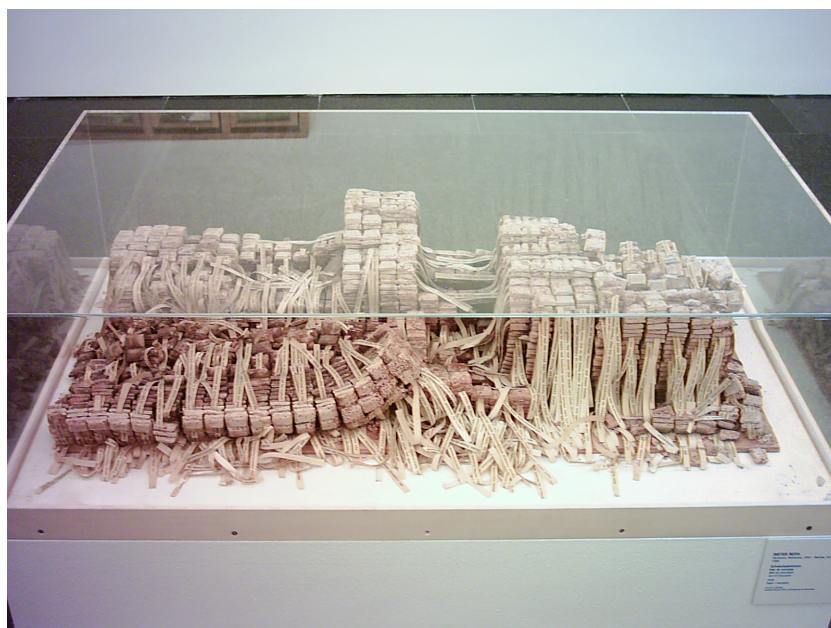
138. Urs Fischer, *The intelligence of flowers*, 2003.

Dichas obras no conservan rasgos permanentes; en función de su cambio en el espacio cambian de morfología, estableciéndose con cada metamorfosis distintas relaciones con el *recinto tradicional*. A veces su concepto termina con la destrucción de las mismas (ver fig.139), a veces siguen su camino adoptando otros estados, debido a la naturaleza de sus materiales (frutos que se descomponen, chocolate que se pudre, etc.; ver fig. 140) llegando a ocupar también otros espacios no *tradicionales*.

Todas estas categorías son solo una mínima parte de las potenciales clasificaciones de obras de arte que podríamos enumerar. Por ejemplo, en función de la fuerza direccional en el espacio de la obra nos hallamos con obras que se nos desvelan como obras *puntos*, otras que se nos presentan como obras *manchas* con estructuras complejas, u obras *horizontales*, *verticales* y *diagonales*, que se disponen en el espacio diagonalmente y por ello resultan las más impactantes. Las horizontales establecen relaciones paralelas con suelo y/o techo. Y las verticales son obras análogas a las paredes. Sin duda, según las dimensiones del interior *tradicional*, dichas relaciones podrían transformarse. En un ambiente *tradicional* alto y estrecho una obra vertical sería paralela a las verticalidades del espacio pero quedaría asfixiada por la presión que le ejercen las paredes. Situación similar se produce cuando una obra se presenta horizontalmente en un ámbito *tradicional* bajo y ancho. Sin duda una obra horizontal en un espacio esférico (*la maison bulle* del diseñador Pierre Cardin) entraría en contradicción con éste. Podríamos proponer decenas de categorías más y otras posibles relaciones entre la obra de arte y su área de exhibición en función de parámetros tan dispares como la presencia temporal de la obra, el cambio que produce al espacio que la acoge, la luz que se le proyecta, en función de su cambio constante y/o gradual, en función de su movimiento en el espacio con la ayuda de algún tipo de energía, en función de su material, de su color, etc. o en función de la participación del espectador (algunas obras sin la presencia del espectador no podrían existir), etc. Unas relaciones prácticamente infinitas, temas potenciales para futuras investigaciones.



139. Carlos Bunga, *Kursaal Project*, 2004.



140. Dieter Roth, *Mar de chocolate*, 1970.

III. 6. Conclusiones

Un *recinto tradicional* es un complejo artificial que en ocasiones ha sido pensado desde sus comienzos para acoger obras de arte y otras veces no fue ese su cometido original.

Por ello, hemos dividido los espacios *tradicionales* en función de sus características arquitectónicas en:

- a) Espacios *vacíos*;
- b) Espacios *con connotaciones*.

En cada una de las dos categorías hemos introducido obras de arte de distintas modalidades plásticas, analizado qué tipo de diálogo se establece dentro de estos interiores *tradicionales* y en qué grado los necesitan:

- a) Diálogo *escéptico*: en el caso de obras *herméticas* (las obras disfrutan de su independencia, no necesitan al espacio);
- b) Diálogo *elemental*: en el caso de obras *semi-cerradas* (las obras conectan con el sitio expositivo parcialmente); y
- c) Diálogo *intenso*: en el caso de obras *dialogantes* (las obras comunican indiscutiblemente con el interior que las hospeda).

Obras *herméticas*, obras *semi-cerradas* y obras *dialogantes* podemos encontrarlas igualmente en un espacio museístico, una galería o un ambiente arquitectural.

Una obra *hermética* en un *recinto tradicional vacío*, normalmente será también *hermética* cuando se introduce en otro sitio de tipo neutro.

Una obra *hermética* en un espacio con connotaciones, puede no serlo en otro ámbito *tradicional* personalizado.

Podemos señalar que una obra puede ser *hermética* en un interior *tradicional* en concreto pero, puede pasar a ser una obra *semi-cerrada* dentro de los límites territoriales de otro contenedor *tradicional*. Por esta razón, los límites están establecidos siempre en función de la propia obra de arte en el momento de entrar en un determinado sitio.

Una obra *hermética* puede ser *semi-cerrada* o *dialogante* sólo cambiando de posición en el espacio²¹² (Esq.28).

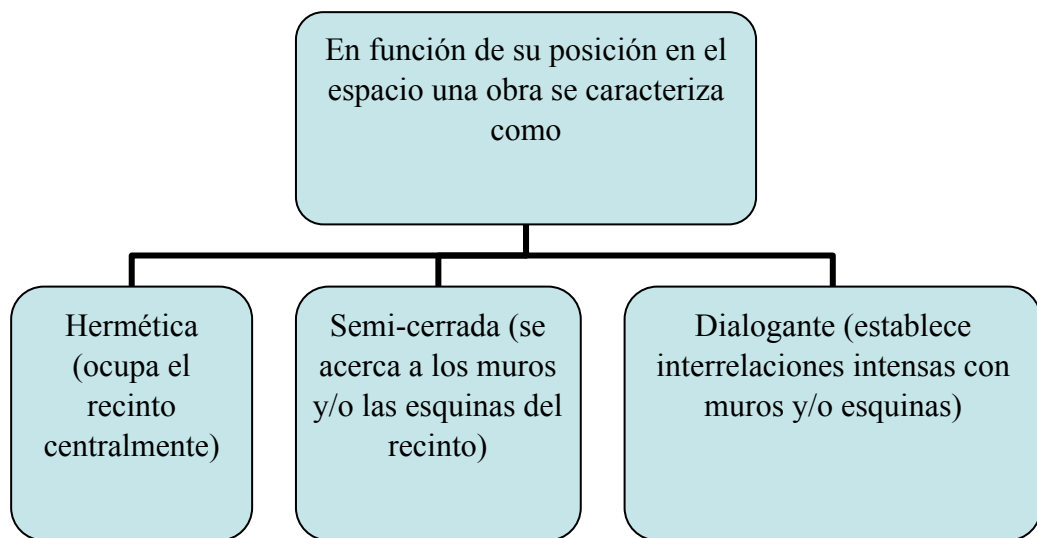
Una obra *dialogante* creada *in situ* puede alcanzar la categoría de *dialogante* exclusivamente en el interior *tradicional* en el que se ha creado.

Una obra bidimensional, cuando ocupe el espacio centralmente²¹³, cuando sus márgenes estén conformados por formas geométricas básicas, cuanto más plana esté, y cuantas menos similitudes plásticas encuentre con él, más posibilidades desarrollará de ser de tipo *hermética*.

Cuando la obra ocupa los rincones, o se acerca a una esquina o a los bordes de la sala, o traspasa los límites del propio marco, o estira sus pinceladas sobre el muro, o el aire circula por su interior; o deja cualquier clase de oquedad para que el muro entre en la obra o forme parte de ella, o cuando el muro es un lienzo en el que la obra se ubica como forma pictórica viva y no simplemente como una forma cuadrada, o está compuesta por objetos tridimensionales; en definitiva cuando se expande físicamente u ocupa dos o más paredes del sitio en cuestión, o comunica plásticamente de algún modo con el terreno que la hospeda y necesita parte del muro como algo más que como un simple soporte, puede convertirse en *semi-cerrada*.

²¹² Kandinsky analiza el comportamiento de los elementos pictóricos pero siempre sobre una superficie plana. KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1996. Nosotros hemos compartido algunas de sus opiniones, aunque las hemos aplicado sobre cualquier superficie plana (sobre todo la de un muro en un *recinto tradicional*). Así, en vez de comportamientos lineales, cromáticos, etc. sobre el lienzo que interesaba a Kandinsky, nosotros examinamos comportamientos parecidos pero sobre el plano del muro o en el interior *tradicional* tridimensional.

²¹³ Cuanto más se acerca una obra a la esquina o a los bordes de un espacio interior, se verá más presionada por éste y su relación será más dialogante.



Esquema 28.

Y cuando comunica con determinadas partes del medio; o lo ocupa en su totalidad; o se extiende sobre él de una manera más posesiva; o lo imita; o él se transforma para su exposición²¹⁴; puede llegar a ser *dialogante*.²¹⁵

Generalmente las obras de pintura, de fotografía, de grabado, etc. y toda obra de arte bidimensional que se encierra bajo los límites del marco, encuentra su sitio idóneo en un *recinto tradicional*.

Las obras tridimensionales igualmente pueden ser *herméticas*, *semi-cerradas* o *dialogantes*, en función de su relación físico-plástica con el espacio. Cuando una obra tridimensional ocupa el centro del área de exposición *tradicional*, o posee formas geométricas básicas, o funciona de forma autónoma desplegando sus fuerzas plásticas interiormente, no le interesa el espacio circundante y resultará *hermética*. Conforme empieza a desinhibirse en el espacio, siempre de un modo físico o plástico, encuentra más similitudes con ese terreno y será *semi-cerrada*. Y cuando ella misma es el espacio; o transforma la superficie (para dialogar con ella); o utiliza todo el sitio o su mayor parte; puede convertirse en obra *dialogante*.

En la inmensa mayoría de los casos es casi imposible que una instalación sea obra *hermética*, ya que generalmente está muy condicionada por el espacio que la va a acoger creándose *in situ*.

Una *performance* puede ser *hermética* cuando funciona interiormente o no le interesa la atmósfera circundante. El grado de diálogo con el sitio de acogida incrementa, cuanto más circula la *performance* y cuanto más amplia es su presencia (física o plásticamente) en el habitáculo.

²¹⁴ Sin embargo cuando un interior *tradicional* personalizado se transforma en espacio neutro, en este caso lo que le interesa es perder las características arquitectónicas fuertes para que resalten más las obras artísticas que acogerá y no para encontrar nexos comunicativos con ellas.

²¹⁵ Aunque una obra de arte ocupe todo el espacio o gran parte de él, no significa que lo necesite como algo primordial. Será hermética si le sirve únicamente como soporte y no como algo vital. Efectivamente, cuando nos topamos con una obra que reposa una parte suya sobre el muro y otra sobre el suelo, no necesariamente comunica con él. Puede que la pieza del muro establezca diálogos plásticos, físicos y/o conceptuales con la pieza que se halla en el suelo, pero esto no significa que se interrelacionen con el espacio.

Toda obra de arte que funciona dentro de una pantalla (*performance*, *video art*, *net art*, etc.), está físicamente atrapada por sus límites cuadriculados. Eso la convierte en obra *hermética*, pero puede resultar una obra *semi-cerrada* en función de su territorialidad; por ejemplo, cuando las paredes de un espacio *tradicional* se utilizan como pantallas gigantes, o cuando las pantallas pierden esta estricta relación paralela con las líneas verticales y horizontales del espacio, o cuando se integran en esculturas, o cuando la imagen en la pantalla tiene alguna similitud física y/o plástica con partes del espacio expositivo en cuestión, etc. la obra sí que puede necesitar el territorio expositivo.

En conclusión, aunque hemos establecido tres diálogos básicos (*escéptico*, *elemental* e *intenso*) entre el *recinto tradicional* y la obra, eso no impide que se produzcan otras relaciones. Obviamente, no hay solo tres concordancias probables. En realidad son una mínima parte de las decenas de nexos que se pueden producir entre la obra de arte y el establecimiento que la alberga. No obstante, la importancia de estos tres niveles de diálogo iniciales radica en que son la base para generar nuevas uniones. En definitiva, hemos establecido límites muy precisos, pero básicos y necesarios para delimitar relaciones extremadamente complejas.

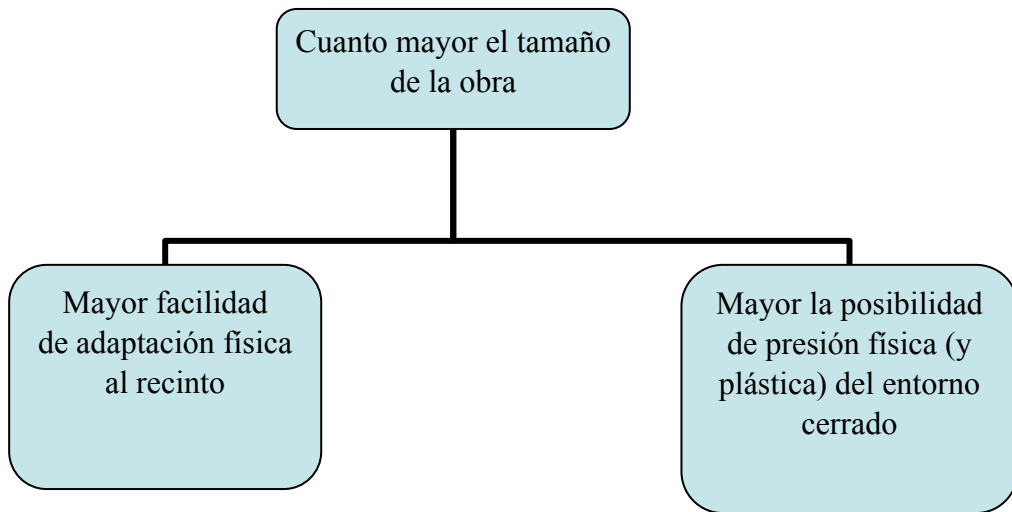
En función de su tamaño, no todas las obras pueden entrar en todo tipo de *recintos tradicionales*, ya que éstos son los que más delimitan (sobre todo visualmente pero también físicamente) una obra de arte. Sin embargo, en un *ambiente arquitectural*, puede entrar un contenido artístico de mayor tamaño que en una galería de medianas dimensiones. En una galería de arte contemporáneo el contexto artístico cambia por el simple hecho de ser más pequeña, en comparación con un museo o un *ambiente arquitectural*. Así, el tamaño influye en la colocación y exhibición de una obra de arte. Si tuviéramos una gran escultura y quisiéramos que entrase en el pequeño espacio de una galería de arte contemporánea, no sería posible. Esta obra necesitaría una gran extensión espacial para su correcta exposición. Igual que una obra pictórica de gran tamaño. Por tanto, en cuanto a las dimensiones de la obra de arte, de forma general podemos decir, que cuanta más presencia física tiene la

misma, más espacio físico ocupa en un contenedor *tradicional* y en consecuencia, más posibilidades tiene de ser una obra dialogante cuando encuentra un sitio adecuado a su tamaño (Esq.29). Con otras palabras, un espacio *tradicional* siempre impone sus límites cuadrículados. Y una obra de arte, debe desarrollarse dentro de estos. Y dentro de estos contornos cuadrangulares, en función de la forma de la obra, cuanto más cuadriforme sea, más sintonizará con el espacio; y cuanto más tienda al círculo la forma, más contrastará con él. De la misma manera, en el caso de un espacio *tradicional* compuesto por arcos o por curvaturas, la obra que éste encierre no tiene más opción que seguir las líneas curvas de la arquitectura del edificio del modo en que le sea posible si lo que quiere es una relación favorable (Esq.30).

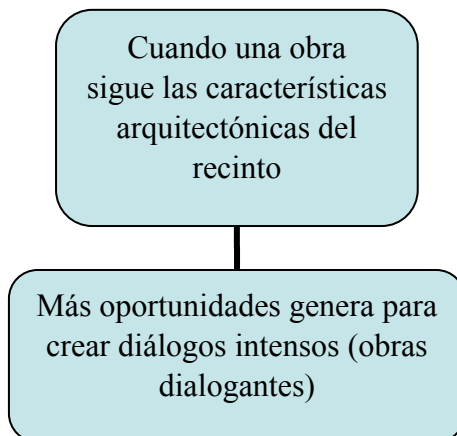
En lo que a materiales se refiere, cuando la obra entra en un lugar neutro, pálido e impersonal más posibilidades tiene de destacar. Por el contrario en un espacio con connotaciones, la obra que quiere interrelacionarse con él, tiene que tener en cuenta los materiales y/o texturas específicos que constituyen la estructura del recinto personalizado (Esq.31).

En cuanto al color, una obra de arte en un espacio vacío siempre deslumbra gracias a su colorido. La obra resalta a la vista, y el ámbito circundante se convierte en actor secundario. En un interior *tradicional* con personalidad, los colores de la obra que se introduce estarán más o menos disimulados por los colores del entorno y así se verán más o menos degradados. Definitivamente, la obra en un territorio connotativo queda más dominada, más condicionada, más cohibida por él y por su compleja personalidad (Esq.32).

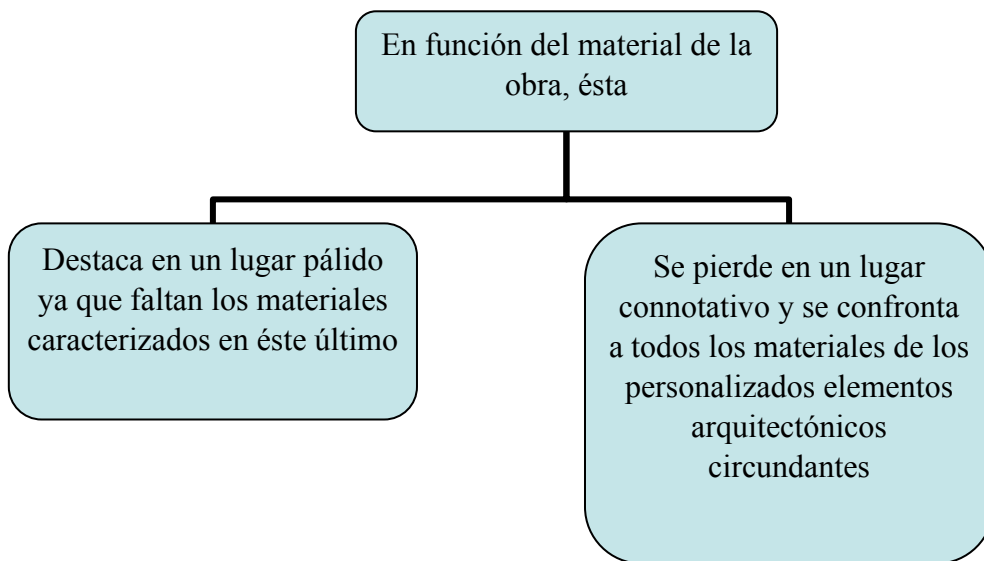
Finalmente recordar que en un *recinto tradicional*, sobre todo cuando es museístico, las condiciones de mantenimiento, seguridad y conservación de las obras se cuidan extremadamente. Se intentan obtener las condiciones óptimas y que la obra de arte esté siempre “protegida”, inmune y alejada del mundo exterior.



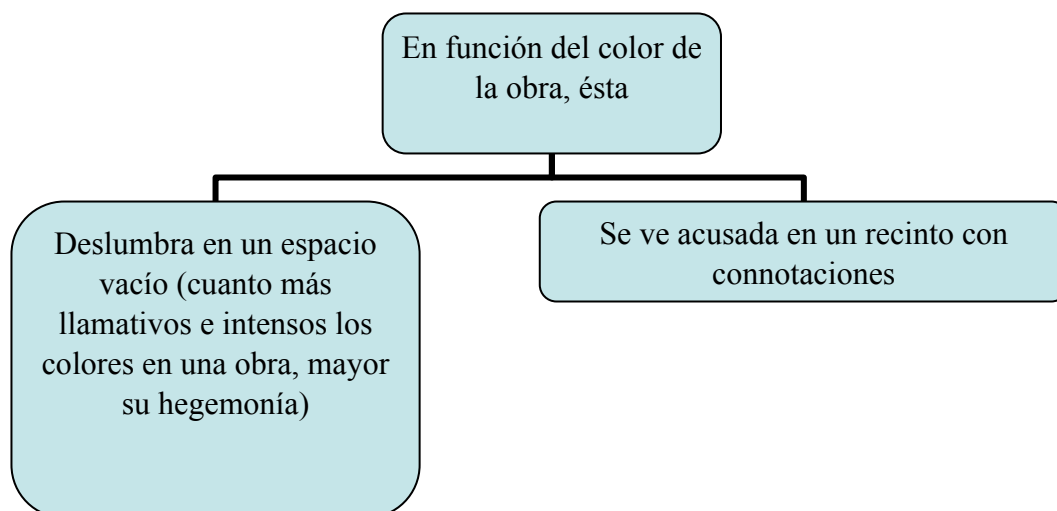
Esquema 29.



Esquema 30.



Esquema 31.



Esquema 32.

Capítulo IV.

El entorno natural

CAPÍTULO IV. *El entorno natural*

IV. 1. Introducción

El hombre siempre ha buscado formas de expresarse artísticamente. Al comienzo, el medio más accesible era la naturaleza circundante; el primer espacio que alojó expresiones artísticas fueron las cavernas y los primeros formatos artísticos encontrados fueron las pinturas rupestres, como las de las Cuevas de Altamira (con sus famosos bisontes) en Cantabria,²¹⁶ las Cuevas de Maltravieso, en Cáceres, las de Lascaux,²¹⁷ en Francia o las del Sáhara, con más de 5000 años de antigüedad. En lo que respecta a trabajos escultóricos, en la Era Megalítica se erigieron las antropomórficas y gigantescas esculturas dispersas por la Isla de Pascua²¹⁸ (Chile), los 3000 menhires alineados²¹⁹ de Carnac en Bretaña (Francia) y las piedras-puertas de Stonehedge (Escocia), pertenecientes a la Edad de Bronce. En cuanto a la Arquitectura, se hace inevitable la referencia tanto a las pirámides egipcias como a las que nos ha dejado la civilización azteca o a las huellas gigantes halladas en los complejos de Nazca²²⁰ en Perú,²²¹ etc. Éstos y otros muchos casos ponen de manifiesto que desde el principio de los tiempos, el hombre ha venido reflejando sus

²¹⁶ La primera cueva descubierta con pinturas rupestres, fue localizada en 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola. Dichas pinturas se fechan en el Paleolítico Superior, entre el 13.000 y el 12.000 a. C. y son las muestras más antiguas de arte peninsular que se conocen hasta la fecha. Los artistas paleolíticos se sirvieron en Altamira de las irregularidades de los muros espeleológicos, para emular el volumen de los bisontes que representaban utilizando para ello 3 colores: negro, rojo y ocre. Aclaramos que cuando hablamos de artistas paleolíticos lo hacemos con la conciencia de que no hablamos del artista contemporáneo.

²¹⁷ *La Grotte de Lascaux*. Descubierta el 12 de Septiembre de 1940. Se halla en la orilla norte del Vézère y data de la época del Alto Paleolítico.

²¹⁸ Los *Moai* están hechos de piedra volcánica y existen desde hace más de 11 siglos. Son centenares de esculturas con un tamaño que oscila entre los 4 y los 21 metros.

²¹⁹ Dichos megalitos neolíticos están hechos de bloques de granito y su finalidad era la de servir como monumentos funerarios para sus difuntos.

²²⁰ La cultura Nazca se desarrolló en la época preincaica en la provincia de Nazca en la Región Ica en el Perú; su ciudad capital fue Cahuachi. Los trazos conocidos como Líneas de Nazca se ubican en una zona geográfica con pocas precipitaciones, lo que demuestra conocimientos de geografía y meteorología.

²²¹ 300 a. C.-800 d. C.

inquietudes sobre el *entorno natural*, al carecer de otros soportes o por razones sociopolíticas, religiosas, etc. Juan Carlos Ríco cree que:

Incluso al principio, la obra dependía de tal manera del espacio que buscaba sus formas naturales para acoplarse a ellas y dar más realismo a la obra. Es el caso de las pinturas volumétricas rupestres.²²²

Así, el hombre ha ido dejando sus trazos en la naturaleza. En distinto modo, los orientales (primero los chinos y después los japoneses), a partir del Siglo V de nuestra era, ya empezaban a apreciar la estética del paisaje; y posteriormente, el mundo deja de utilizar la naturaleza como soporte para sus obras (como hacían los primeros pobladores), para servirse de ella como fuente de inspiración.

En lo que respecta a Occidente, el paisaje es una invención flamenca del Siglo XVI²²³. Con la proliferación de las corrientes naturalistas, encontramos en los trabajos de pintores, poetas, etc. del Siglo XVII abundantes motivos naturales, pero entonces sólo representaban:²²⁴ contemplaban la naturaleza y luego -o al mismo tiempo- la pintaban.

Como hemos visto, la Naturaleza, como instrumento generador de obras de arte, ha venido demostrando y confirmando su veteranía a lo largo de los tiempos; sin embargo, desde un punto de vista teórico, el *entorno natural* ha permanecido prácticamente virgen como contenedor artístico. En la actualidad, nos movemos en un terreno considerablemente menos explorado y/o explotado por los artistas contemporáneos²²⁵, en comparación con otro tipo de espacios bastante más consolidados ideológica y pragmáticamente como puede ser el *recinto tradicional*.

²²² Rico Juan Carlos en VV. AA.: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa, Murcia, 2002, pág. 179.

²²³ KESSLER, Mathieu: *El paisaje y su sombra*. IDEA BOOKS, S.A., Barcelona, 2000.

²²⁴ BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1999.

²²⁵ Entendiendo el espacio *natural* como acogedor de obras artísticas.

¿Qué sucede entonces con el arte contemporáneo dentro del *entorno natural*?

Es a partir de los años sesenta cuando el entorno *natural* pasa de ser *sujeto pasivo* a ser *sujeto activo* en la acción artística. El hábitat *natural* deja de ser únicamente representado y comienza a ser considerado como arte en sí mismo. A partir de este punto de inflexión podemos señalar un antes, en el que el paisaje natural era concebido únicamente para ser reflejado sobre un lienzo; y un después, en el que el artista da otra vuelta de tuerca al asumir que además, la Naturaleza puede ser el soporte que hospede a sus obras de arte. Así, se reinterpreta la praxis llevada a cabo antaño por nuestros primitivos antepasados, pero con el atractivo de que hoy día, una obra de arte que entra en un determinado *entorno natural* puede incluso lograr que éste sufra una transformación integral. Ya no se trata únicamente de una pintura en la pared de una cueva o de un trabajo pictórico sobre una tela; nos encontramos ante un cambio rotundo y radical.

Con otras palabras, Mary Jane Jacob explica este fenómeno:

A lo largo de las tres décadas pasadas el arte ha salido del museo al mundo. El arte ha reclamado espacios fuera de las galerías de la institución por su tamaño, por su vinculación con la tierra o con una ubicación dada...²²⁶.

Los *entornos naturales* son una modalidad de espacio mucho más “abierto”, que aporta un notable valor añadido al trabajo artístico gracias a su “presencia de una inmensidad territorial”²²⁷ y a su versatilidad para constituirse en multitud de formas y colores diversos.

²²⁶ En VV.AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 272.

²²⁷ Lo que él denomina como *ecosexualidad*. VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1998, pág. 101.

IV. 2. El *entorno natural*. Tipología

IV. 2.1. El *entorno natural* desde un punto de vista funcional

Consideramos *entorno natural*²²⁸ a la Naturaleza en su conjunto –tierra, mar y aire-, no obstante conviene realizar algunas precisiones. Desde una perspectiva artística, un hábitat *natural* puede ser virgen, si permanece inalterado por la intervención humana y al margen de la civilización (la Selva Amazónica, el Cañón del Colorado, El Círculo Polar Ártico...); o manipulado²²⁹, si cambia de alguna manera su condición original gracias a la mano del hombre e integra elementos artificiales (el Monte Tibidabo en Barcelona, los jardines románticos del siglo XIX en las colinas de la Alhambra, etc.). En cuanto a su ubicación, estos *entornos naturales* manipulados pueden encontrarse dentro, al lado o a las afueras de un recinto urbano (el Bois de Boulogne en París, el Wienerwald en Viena, las Dunas de Maspalomas en Las Palmas de Gran Canaria, el Hyde Park en Londres o Central Park en Nueva York, etc.) pudiendo estar sometidos en algunos casos a una explotación continua e incluso excesiva por parte del ser humano.

Desde una perspectiva funcional, la Naturaleza, como instrumento contenedor de arte, posee unos rasgos y características propios que lo diferencian del resto de espacios expositivos. Partiendo de la base de que un *entorno natural* no está *a priori* predispuesto para acoger una obra de arte, podemos establecer tipologías referidas a espacios que presentan rasgos físicos comunes y que son las siguientes:

²²⁸ Heidegger enuncia que: “Lo que admitimos como natural es, presuntamente, lo consuetudinario de un largo hábito, que ha olvidado lo insólito de que se originó”. HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999, pág. 47. Nosotros consideramos natural el entorno donde predominan las formas naturales.

²²⁹ Cuando un lugar *natural* ve alterada de algún modo su forma original.

- a. La tierra virgen²³⁰. Representa a la Naturaleza intacta y salvaje en todo su esplendor. Estos *entornos naturales* son los que en principio más perjudican a la obra debido a que están sometidos a condiciones de constante inestabilidad climática (ver fig.141);

- b. Los parques naturales. El cementerio para artistas (*Kunstlernekropole*; ver fig.142) diseñado por el artista cinético Harry Kramer en el Blauer See en Habichtswald (Alemania), es un territorio perdido a las afueras de Kassel que aloja obras de varios artistas. Asimismo, el *transKULTUR* en Huerta (Salamanca) es un complejo natural junto a una isla y una parte de la ribera del río Tormes que hospeda exclusivamente obras de arte conceptuadas para respetar el medioambiente ya que mantiene la entrada vedada a materiales industriales de cualquier tipo. El jardín *Pequeña Esparta* del artista escocés Ian Hamilton Finlay en Pentland Hills era en realidad su residencia particular en estado semisalvaje que el artista utilizó para camuflar varias obras suyas. En dichos terrenos la intervención humana es la mínima y se cambian muy pocos de los elementos naturales que los constituían en origen²³¹;

²³⁰ Hay que añadir que hoy día y cada vez con más frecuencia, los *entornos naturales* se ven alterados por la presencia del hombre. Desgraciadamente hay muy pocos sitios en la Tierra totalmente vírgenes. Los *entornos naturales* son más manipulados y más contaminados por el inexorable avance de la civilización. Un espacio *natural*, para poder librarse de la presencia del hombre tiene que ser muy inhóspito (como un desierto, la Antártida o las profundidades de un océano) o estar muy bien protegido por sus nuevos dueños (como los miles de hectáreas yermas en los Estados Unidos). Ciertamente, el artista Priggan Herman estima que: "La Tierra es, cada vez más,...un paisaje configurado con la participación del artificio". En VV. AA.: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000, pág. 39.

²³¹ Según los aztecas: "ha habido ya tres o cuatro destrucciones del Mundo, y la cuarta (o la quinta) se espera para el futuro". Citado por ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Ed. esp. Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1981, pág. 65.



141. Kostas Varotsos, *La Morgia*, 1996-97. Gessopalena (Italia).



142. Künstler Nekropole. Werner Ruhnau, *Spielraum*, 1995. Habichtswald (Alemania).

- c. Los parques escultóricos (ver fig. 143) y los museos al aire²³² libre son *entornos naturales* que con el propósito expreso de alojar obras de arte adoptan contornos de líneas más rectas, perdiendo con ello una cantidad variable de los elementos naturales que le caracterizaban originariamente en estado salvaje. De este tipo de superficies podríamos decir que intentan “musealizar” el *entorno natural*²³³;
- d. Los jardines, son aquéllos emplazamientos *naturales*²³⁴ cuya extensión ha perdido la espontaneidad y anarquía propios de un entorno virgen, constituyéndose en espacios de formas mucho más estudiadas, diseñados geométricamente (ver fig.144), y con colores que parecen extraídos de la paleta de un artista. En estos sitios la naturaleza está reorganizada bajo formas geométricas de distinta complejidad que en ocasiones pueden dejar zonas libres para el posible alojamiento de obras de arte (principalmente en el centro de un área circular o cuadrada o en los límites de un recorrido recto u ondulado) y otras veces no pueden hospedar ningún tipo de concepto artístico. Así, los jardines son un emplazamiento limitado que utiliza como material principal la vegetación y que no

²³² Quizá en un parque de este tipo encontramos superficies más planas en comparación con un entorno virgen o con un parque natural. A propósito de estos parques, el escritor Kessler Mathieu escribe: “... museos de tamaño natural que son los parques protegidos o, mejor aún, ordenados de modo que causen el efecto de un paisaje natural”. KESSLER, Mathieu: *El paisaje y su sombra*. IDEA BOOKS, S.A., Barcelona, 2000, pág. 36.

²³³ Podemos citar algunos ejemplos como: El parque escultórico de La Torre de Hércules en A Coruña, que aloja más de una docena de esculturas; El museo Chillida Leku en el País vasco; El Storm King Art Center de Mountainville (N.York), entorno natural en constante diálogo con una serie de obras escultóricas diseñadas concretamente para esta extensión que comprende 200 hectáreas de bosques, campos, prados, etc.; el museo-parque de esculturas Insel Hombroich en Neuss (Alemania); el museo-parque de esculturas Art Sella en Trento (Italia); el *proyecto Münster*, que tiene lugar en dicha ciudad alemana cada 10 años (y que incluye también *territorios urbanos*), etc. Y para terminar una lista interminable, aludimos a la Exposición de esculturas *Sonsbeek*, en Arnhem (Holanda), sita en el parque que lleva el mismo nombre y en la que desde 1949 se celebra el primer festival contemporáneo de esculturas al aire libre.

²³⁴ Los jardines en Europa, según muchos históricos fueron considerados durante mucho tiempo como simples prolongamientos de la arquitectura. GARRAUD, Colette: *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1994.

precisa de la interacción con la obra que se introduce en su interior, pues la propia arquitectura del jardín, con sus formas laberínticas, sus diversos recortes, los juegos cromáticos de las plantas, las amplias disposiciones de texturas botánicas, etc. suele constituir una obra de arte en sí misma. Han abandonado la mayor parte de sus características naturales originales y han reajustado su estructura integrando artificialmente nuevos elementos naturales.²³⁵ En función de esto, estamos ante un espacio de exhibición que será en algunos casos autónomo²³⁶ y en otros dependiente²³⁷;

- e. Los espacios que hemos definido como entornos *elaborados*²³⁸ son hábitats naturales que se han quedado con muy pocas de sus características naturales originales debido a la intensa explotación por el hombre durante el transcurso de los años (ver fig.145). En los espacios *elaborados* predominan las líneas rectas casi perfectas aunque siempre artificialmente producidas. Hay que aclarar que en estos *entornos naturales* tan desvirtuados el terreno y/o los elementos físicos todavía prevalecen (aunque se encuentren gravemente lesionados y presenten un aspecto

²³⁵ Hay que tener en cuenta que en los parques escultóricos o los museos al aire libre y en los jardines, las obras expuestas pueden también comunicarse con espacios arquitectónicos ubicados periféricamente (las estructuras exteriores de distintas edificaciones, o del museo en cuestión). Del mismo modo, los parques escultóricos y los jardines pueden contener rincones expositivos sólo parcialmente adecuados para alojar obras.

²³⁶ Hablando por ejemplo sobre la naturaleza del jardín *Al-Andalus*, Beguiristáin María Teresa piensa que: "...se dirige a la vista como el arte pictórico, pero también, al olfato...al oído porque el gorgoteo del agua...y finalmente, al tacto...". En VV.AA.: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000, pág. 116.

²³⁷ Podemos mencionar en este caso las zonas ajardinadas del Castillo de Bendinat en Calvia, Palma de Mallorca, que en el año 2005 albergaron varias obras escultóricas; el jardín del Museo de Evaristo Valle en Gijón; o el propio jardín del escultor británico Antony Caro.

²³⁸Estos entornos naturales son denominados por Eva Lootz como espacios *excitados*. Y más concretamente, los define como esos "espacios geográficos en los que desde hace decenas de siglos el hombre ha insistido en arrancarle fragmentos de piedra". En MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 181. Como ejemplo de espacios naturales *elaborados* contamos con la antigua explotación de lignito a cielo abierto en Sajonia, cerca de Bitterfeld (Alemania), un antiguo campo de maniobras militares cerca de Hannover, etc.

desnaturalizado), pero debido a estas contundentes alteraciones han perdido casi la totalidad de su apariencia natural original²³⁹. El color que predomina es en cada caso, el color del material del suelo allí ubicado.

Un hábitat *natural* en su origen no posee superficies planas perfectas²⁴⁰ o esquinas impecables y puede estar compuesto por formas sencillas como pueden ser puntos de distintos tamaños (bichos, granos, frutas, piedras, arbustos, etc.), o elementos más complejos; trazos curvilíneos o formas lineales (bichos, árboles, hierbas, flores, etc.); cóncavas²⁴¹ (huecos, orificios y agujeros diversos como cuevas, nidos de aves, madrigueras, hormigueros, pozos, lagunas, volcanes, etc.) o convexas (montañas, colinas, etc.); escenas repetitivas (cordilleras, bosques de pinos, etc.) o perfiles aislados (rocas); superficies planas (lagos) y orografías más escarpadas (sierras); tonalidades de blancos (montañas nevadas); negros (montañas quemadas²⁴²); y por extensión toda la gama cromática; elementos líquidos (agua) o sólidos (piedra). En definitiva, en un hábitat *natural* conviven elementos de propiedades, características, cualidades, y rasgos de lo más variopinto.

²³⁹ Frecuentemente los límites propuestos entre estos cinco tipos de entornos naturales se confunden. Así un entorno virgen puede ser parcialmente un parque natural; un parque natural podría contar con algunos elementos naturales intactos ubicados en un parque escultórico; un museo al aire libre podría compaginar los elementos organizados de un jardín... Únicamente los entornos *naturales elaborados* no se entremezclan con ninguno de los otros cuatro entornos naturales definidos.

²⁴⁰ En la naturaleza no hay líneas perfectas.

²⁴¹ Nietzsche afirma que: "No hay forma en la naturaleza, ya que no hay ni interior ni exterior". NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999, pág. 63.

²⁴² En Mayo de 1960, Walter de María publica el manifiesto *On the Importance of Natural Disasters (Sobre la importancia de las catástrofes naturales)* donde entre otras cosas opina que: "...es en los desastres impredecibles donde se manifiestan las formas más elevadas". Citado por LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 15.



143. Museo del Centro de Europa. Gintaras Karosas, *LNK Infotree*. Vilnius (Lituania).



144. Jardin de esculturas. Obra de Gérald Dederen Bruselas (Bélgica).



145. Minas de *ojos negros*. Teruel.

Un *entorno natural* puede también compaginar la originalidad con la introducción de algunos elementos artificiales, aunque para caracterizarlo como *entorno natural* propiamente dicho deben predominar en él las formas naturales. Su carácter es el más complejo de todos los espacios propuestos en esta investigación y su demarcación puede ser desde muy cerrada hasta extremadamente despejada; en función de ello, podrá imponer sus límites a la obra de arte o no restringirla en absoluto.

Esta compleja y vasta denominación podría englobarse en tres elementos bien diferenciados como eventuales hábitats expositivos:

- a) Tierra. Es el soporte que nos va a servir más asiduamente como residencia de obras de arte pues en él acaban reposando la mayoría de trabajos artísticos. Además, sobre la superficie de la tierra se hallan multitud de parajes naturales capaces de actuar como entornos con diversos perfiles expositivos²⁴³. El ámbito terrestre será el terreno en el que más nos moveremos y nos servirá como el ejemplo más destacado de entorno expositivo *natural*;
- b) Agua. Constituye el elemento más importante y abundante del planeta tierra; Su condición líquida, transparente y escurridiza lo convierte en un terreno a priori inhóspito para las obras de arte; sin embargo esconde infinitas posibilidades. El agua, como *entorno natural* expositivo, utiliza sobre todo su superficie para acoger expresiones artísticas; así, en la mayoría de las ocasiones nos enfrentamos con proyectos artísticos que utilizan la superficie acuática (de un río, de un lago, etc.). Desafortunadamente las obras de arte no suelen interactuar en las profundidades: en el fondo del mar, plétórico de vida exótica, sólo se conservan joyas perdidas de antiguas civilizaciones; los fondos de los lagos protagonizan célebres

²⁴³ Debido a su proliferación, no podemos enumerar todas las posibles formas que cohabitan dentro de un espacio natural terrestre, nos llevaría años, cientos de páginas, y sería una labor más propia de inventario que de investigación.

leyendas que hablan de terroríficos monstruos; y en el fondo de los ríos se conservan todo tipo de artilugios y desechos como neveras abandonadas...²⁴⁴;

- c) Aire. Junto con el agua forman la pareja de medios ignorados por parte de los artistas contemporáneos en lo que a entornos naturales se refiere. De los tres elementos, es la atmósfera la que menos interactúa con obras de arte. El aire está por todas partes, siempre rodea cualquier obra pero rara vez esta última no se apoya sobre un entorno estable y requiere de verdad el aire como parte de su concepto.²⁴⁵

Dentro de cada uno de los tres anteriores posibles marcos expositivos coexisten hábitats de diversa índole. En opinión de Gerard Vilar:

La belleza natural, la hermosura de los bosques, los desiertos, la fascinación que ejercen todos esos paisajes distintos e insustituibles que cubren la tierra, está posibilitada por la asunción de la indisponibilidad sobre la naturaleza como útil o recurso, como objeto de explotación o como enemigo al que vencer y doblegar.²⁴⁶

Pero lo que sí se hace extensible a todos los tipos de entornos naturales como expositores de obras de arte es el creciente interés que despiertan, ya que hay una considerable diversidad y cantidad de artistas contemporáneos, cuyo trabajo artístico presenta ciertas particularidades que lo hacen incompatible con los límites cerrados de un recinto tradicional, lo que les lleva a explorar otro tipo de localizaciones, mucho más vastas en todos los sentidos.

²⁴⁴ En los fondos marinos encontramos paisajes y elementos parecidos a los que contemplamos en la superficie terrestre (montañas, llanuras, piedras, etc.), y otros autóctonos de las profundidades (corales, algas, etc.). Como dos excepciones citamos al artista británico Jason de Caires Taylor que expone de modo permanente sus esculturas ancladas en la propia arena (bajo el mar) de la isla Caribeña de Granada. Anteriormente en el año 1969 su compatriota Peter Hutchinson expone tres obras (de modo temporal debido a los materiales, cuya falta de resistencia propicia el deterioro de las obras que no aguantan durante mucho tiempo) en la isla de Tobago.

²⁴⁵ Sería ideal presentar el cuarto elemento, el fuego como otro espacio expositivo potencial, pero es aún menos probable que se utilice como tal ya que hoy por hoy, todo lo que acogiera en su interior lo destruiría.

²⁴⁶ En KESSLER, Mathieu: *El paisaje y su sombra*. IDEA BOOKS, S.A., Barcelona, 2000, pág. 85.

Así, los artistas contemporáneos encuentran en la riqueza natural, nuevos y originales vehículos de expresión: para unos resulta ideal porque se pone a disposición de sus propios conceptos, otros se plantean cambiarle ciertos rasgos, otros la consideran parte integrante de la obra, otros buscan una completa inmersión en el paisaje, otros la utilizan simplemente porque les gusta o se identifican con ella...

Frente a toda esta insistencia de algunos artistas, hay que tener en cuenta, como ya advertía el psicólogo austriaco Sigmund Freud que: “Jamás llegaremos a dominar completamente la Naturaleza”²⁴⁷.

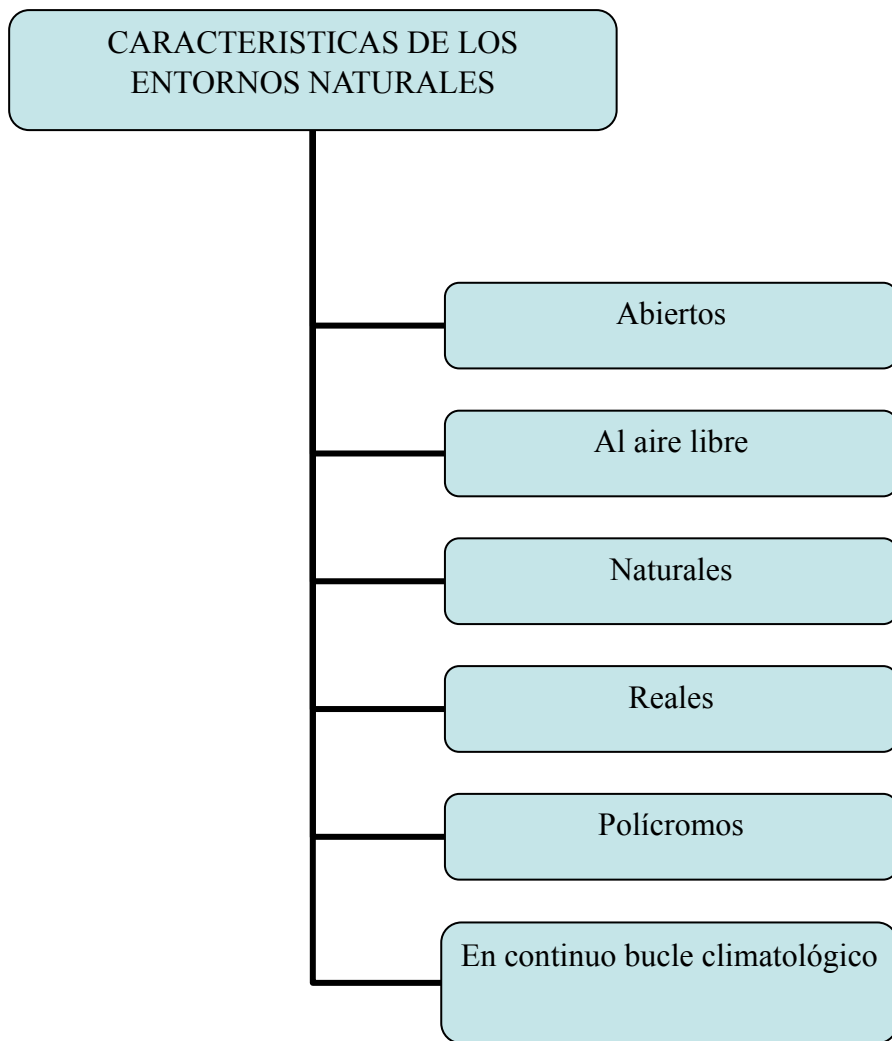
En cualquier caso, a continuación enumeramos las características más relevantes (Esq.33) del *entorno natural* (que en algún momento recibe obras de arte):

- a) Territorialmente son espacios abiertos, que no acotan la obra en su perímetro;
- b) Por su condición espacial son entornos al aire libre, salvo contadas excepciones;
- c) Materialmente son espacios naturales;
- d) Físicamente son espacios reales;
- e) Cromáticamente son espacios polícromos;
- f) Climatológicamente²⁴⁸ son espacios en continuo bucle²⁴⁹.

²⁴⁷ FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*. Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984, pág. 29.

²⁴⁸ El artista alemán Nils-Udo subraya la importancia de cada estación del año y sus características particulares reflejadas en la naturaleza cuando dice que: “Las posibilidades específicas de un paisaje en una estación dada, se reagrupan, condensan y funden en un punto culminante único, apoteosis de esa estación en ese paisaje”. VV. AA.: *Nils-Udo. Huellas en la naturaleza*. Ediciones Exposiciones-Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005, pág. 20.

²⁴⁹ Respecto del perpetuo ajeteo de un hábitat *natural* Kandinsky afirma que: “El conocido elemento básico de la naturaleza, la célula, se encuentra en permanente movimiento...”. KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1996, pág. 97.



Esquema 33.

Con todo, el *entorno natural*, como instrumento para desarrollar arte, presenta un panorama realmente optimista y unas amplias perspectivas de desarrollo en el futuro.

IV. 2.1.1. Tierra

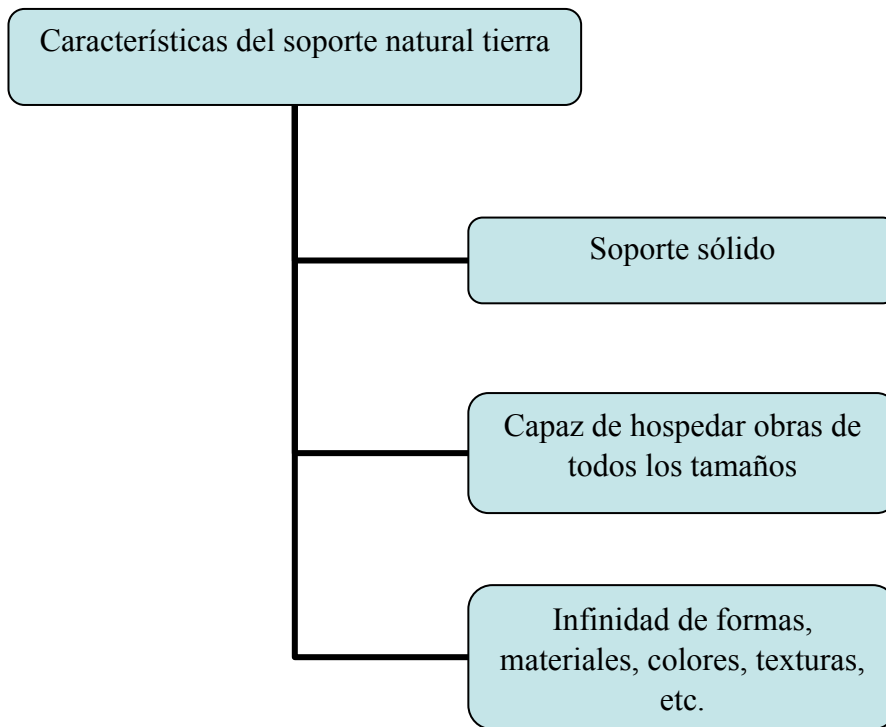
La Tierra es el soporte elemental en el que se encuadran la mayoría de los ejemplos que vamos a enumerar. La preferencia que demuestran los artistas por este terreno enriquece nuestra investigación por la facilidad que supone a la hora de encontrar paradigmas adecuados para cada caso en concreto.

En la superficie terrestre coexisten una cantidad inimaginable de entornos naturales. Es por eso que no podemos exponer todas las posibles escenografías; pero si podemos detallar una serie de propiedades comunes. Dentro de la superficie terrestre y de modo muy general (Esq.34) podríamos establecer que los espacios se caracterizan porque:

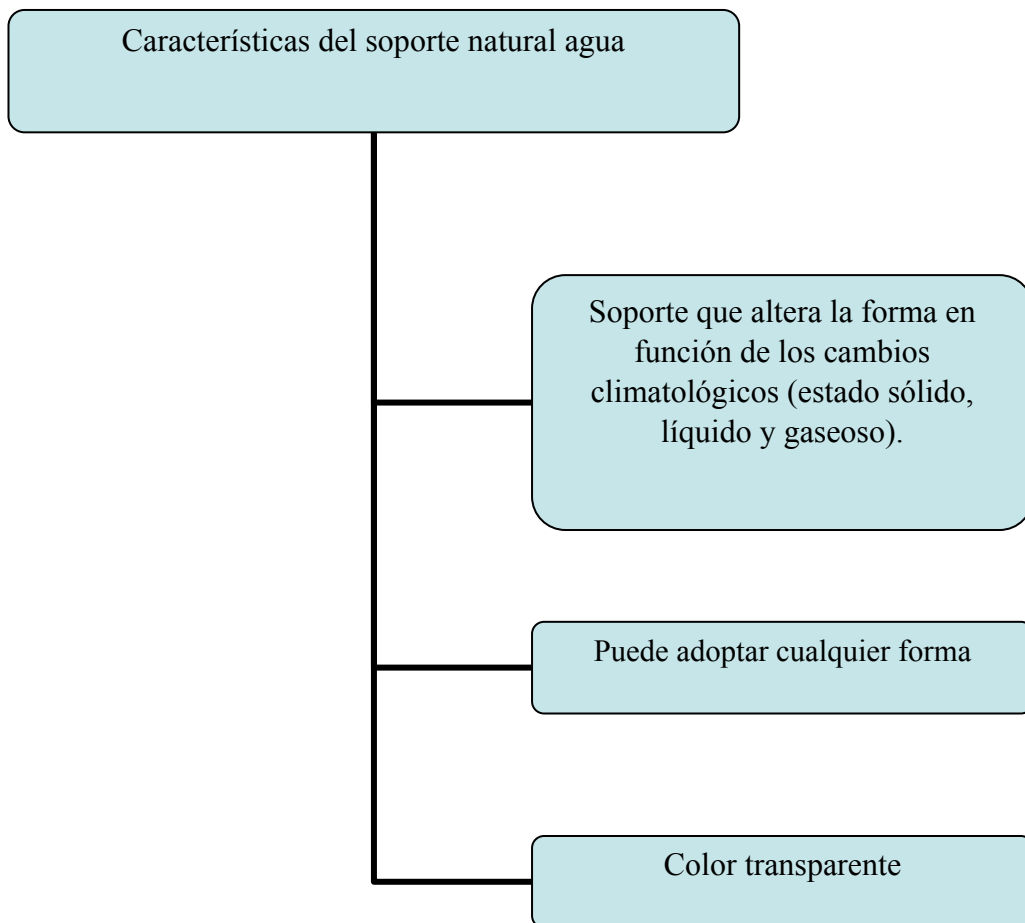
- a) Constan de un soporte sólido y fijo que facilita el montaje de la obras de arte;
- b) Son capaces de hospedar obras de todos los tamaños; desde pequeños y minuciosos trabajos hasta volúmenes monumentales;
- c) Comprenden una amplia pluralidad de formas, figuras, colores, texturas, etc.

IV. 2.1.2. Agua

El agua aparte de su innegable valor, puede servirnos también como un entorno que acoge obras de arte. Sin embargo, y a pesar que ocupa más del 70% de la superficie de nuestro planeta, desempeña un papel irrisorio como posible ámbito expositivo.



Esquema 34.



Esquema 35.

El agua cambia de estado (líquido, sólido y gaseoso) con más facilidad que la tierra, se encuentra en continuo cambio. Aparte de este importante detalle, en este potencial instrumento expositivo son de destacar (Esq.35) las siguientes características:

- a) En su estado líquido es un soporte extremadamente difícil de controlar con un handicap importante para la sujeción de las obras de arte²⁵⁰, pero también gracias a ello se abren nuevas posibilidades; En su estado sólido (hielo) es más fácil la instalación de obras de arte; y en su estado gaseoso (vapor) es prácticamente inviable realizar una exposición;
- b) Cuando se da en forma de mares, ríos, lagos, etc., el elemento agua se compone de tres partes: la superficie horizontal del agua, el espacio entre el fondo y la superficie, y el fondo; pudiendo la distancia entre superficie y fondo comprender desde unos escasos milímetros (el agua que después de la lluvia ha quedado dentro de un bache en la tierra) hasta kilómetros (el agua del océano); Cuando la obra se encuentra bajo el agua pero a ras de la superficie, su única limitación física es el techo acuático que la cubre. Cuanto más se aproxima la obra al fondo, más elementos encuentra y más limitada será su acción. Finalmente en las profundidades de las zonas pelágicas no llega la luz solar. Así que cualquier obra de arte que se instalase en estas profundidades²⁵¹ no sólo se destruiría por la presión atmosférica sino que quedaría en absoluta penumbra;
- c) Cuando se trata de una catarata cayendo, o una fuente natural emanando agua, destaca por su dimensión vertical. Sin

²⁵⁰ En el medio acuático, en función del material de la obra, esta última bien permanece flotando; bien queda sujeta entre superficie y fondo con la ayuda de algún tipo de cuerda; o bien es absorbida por las profundidades.

²⁵¹ Bachelard Gaston cita frases de Ph. Diolé y de su libro *Le plus beau désert du Monde* y comenta que el océano se convierte para él en un espacio: "A cuarenta metros de profundidad bajo la superficie del agua...Diolé ha entrado verdaderamente en el volumen del agua...esta dimensión del agua (quiere decir profunda y alejada de la vida terrestre) lleva el signo de lo ilimitado". BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000, pág. 244.

embargo, la estricta verticalidad de una catarata puede desaparecer y dejar paso a varios niveles de inclinación, a distintas diagonales de fluctuante intensidad dependiendo de la topografía del terreno por el que cae el agua, de la cantidad de agua que fluye, etc.;

- d) Cuando se alojan obras sobre su superficie se suele escoger una disposición en horizontal. Aunque conviene señalar que una superficie horizontal puede parecer vertical en algún tramo cuando está atravesada por árboles; por rocas (de distintos tamaños asentadas entre el suelo, el agua, su superficie y el aire); o por pequeñas parcelas de tierra;
- e) Adopta formas planas y en quietud (la tranquilidad sobre la superficie de un lago); curvilíneas (olas de distintos tamaños e intensidades²⁵²), complejas (chorros, burbujas, gotas, copos, etc.); y los 3 estados: líquido, sólido y gaseoso. Pero, el agua también puede, dentro del *entorno natural* terrestre que la recoge, adaptarse a contornos y/o formas de distinta índole (piedras, arena, algas, hasta el cemento que separa el agua en los malecones de una ciudad costera, etc.) que suponen los auténticos límites entre tierra y agua (orillas, playas, riveras²⁵³, bordes, etc.);
- f) Es transparente, pero adquiere una amplia gama de colores (verdes, turquesas, marrones²⁵⁴, etc.) debido a su composición y también al hábitat circundante.²⁵⁵ Por su naturaleza reflectante “clona” el paisaje alrededor de ella; cuanto más

²⁵² El filósofo Trías Eugenio nos recuerda una frase de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann que presenta el mar como: “...lo indeterminado: sólo en su engañosa superficie puede percibirse cierta ilusión de determinación, de ritmo, de temporalidad, como en el sucederse de las olas. De hecho el mar es atemporal. Es, quizás, espacio sin tiempo”. TRÍAS, Eugenio: *El artista y la ciudad*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1983, pág. 224.

²⁵³ En el año 2000 Suecia organiza, la exposición internacional *Eventa 5* en Uppsala y propone a los artistas exponer sus obras en las riberas del río Fyris (aunque para ello, estas mismas debían ser contempladas desde un barco, dentro del río).

²⁵⁴ Ríos sucios y/o contaminados en Brasil, India o China.

²⁵⁵ Aunque no se trata de un *entorno natural*, consideramos inevitable exponer la opinión del gran colorista Albers cuando subraya que: “El agua de una piscina de paredes azules parecerá teñida de azul en virtud de la reflexión difusa”. ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994, pág. 62-63.

clara y limpia el agua, más intenso resultará el reflejo de elementos circundantes sobre su superficie.

IV. 2.1.3. Aire

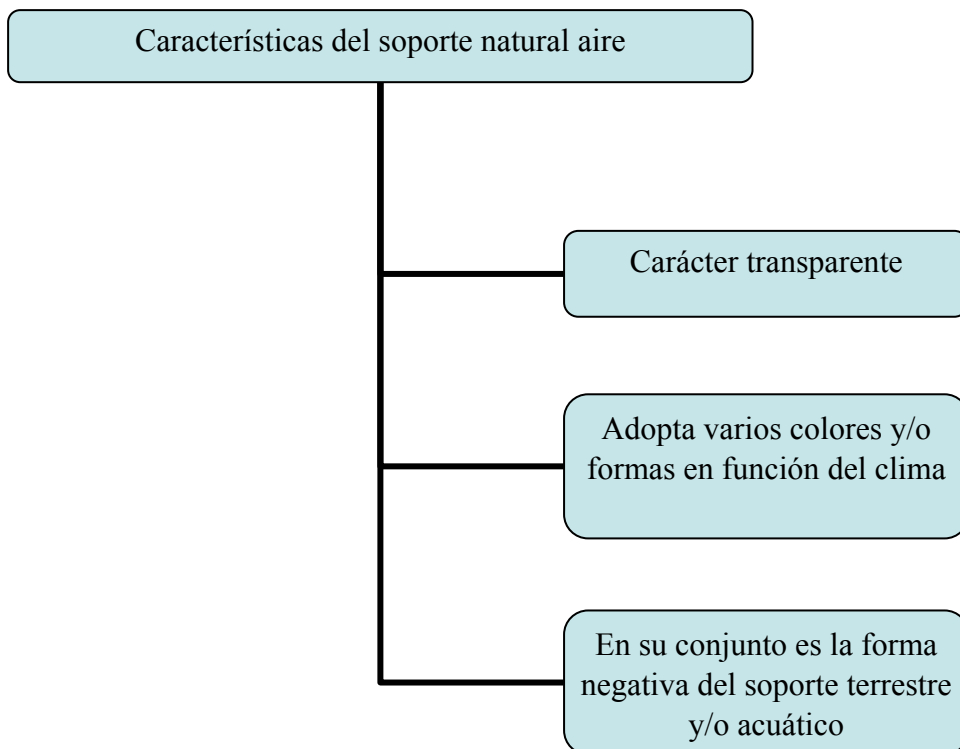
El aire²⁵⁶ que respiramos es el último ámbito natural con posibilidades de hospedar obras de arte. Por su condición volátil (Esq.36):

- a) En condiciones normales le es imposible exhibir obras sólidas, debido a la fuerza de gravedad que lo atrae todo. La solución para que no se desplome una obra de arte sólida, es diseñar un sistema adecuado de sujeción como podría ser la integración en la misma de mecanismos de propulsión, o eliminar la gravedad a su alrededor;
- b) Por el contrario, le es más fácil interactuar con obras que de algún modo utilizan el propio aire como componente;²⁵⁷
- c) Por su carácter transparente se ve intensamente influenciada por la gama cromática del hábitat natural adyacente;
- d) Va adoptando colores varios²⁵⁸ y pasa por distintas tonalidades según se suceden el día y la noche, las cuatro estaciones del año...;

²⁵⁶ Platón atribuye al aire la forma de un octaedro mientras que al agua le da la forma de un icosaedro. Πλάτων: *Τιμαίος και Κριτίας*. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα, 2001. Platón: *Timeos y Kritias*. Ed. Georgiadis/Biblioteca de los griegos, Atenas. *Traducción del autor*.

²⁵⁷ Es decir, o bien conservan el aire dentro de su naturaleza material, o bien se mueven con su ayuda, se impulsan gracias a él

²⁵⁸ Hablando sobre elementos naturales que pueden parecer de una intensidad luminosa igual (es decir colores de valores iguales), Albers afirma que: "...nosotros hemos descubierto que la naturaleza depara de vez en cuando la oportunidad de verlas (intensidades luminosas iguales) en las nubes cúmulos sobre el cielo azul". ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994, pág. 85.



Esquema 36.

- e) Recoge acontecimientos y en consecuencia formas que son el resultado de la acción de los distintos fenómenos meteorológicos (torbellinos, nubes, truenos, lluvia, nieve, granizo, etc.);
- f) Cualquier elemento contaminante (suciedad, polución, etc.) afecta e interfiere en sus propiedades;
- g) En realidad es la forma negativa (¿o la positiva?); el molde del soporte terrestre y/o del acuático. En general, cuanto más lejos de la tierra esté una obra, menos posibilidades tendrá de verse influenciada por ella y por todas sus formas.
Y viceversa, cuanto más cerca se encuentre del suelo natural, la obra recibirá con más contundencia el influjo de los elementos circundantes y por tanto disfrutará menos de la libertad del aire que la acoge.

IV. 2.2. El *entorno natural* en función de su personalidad

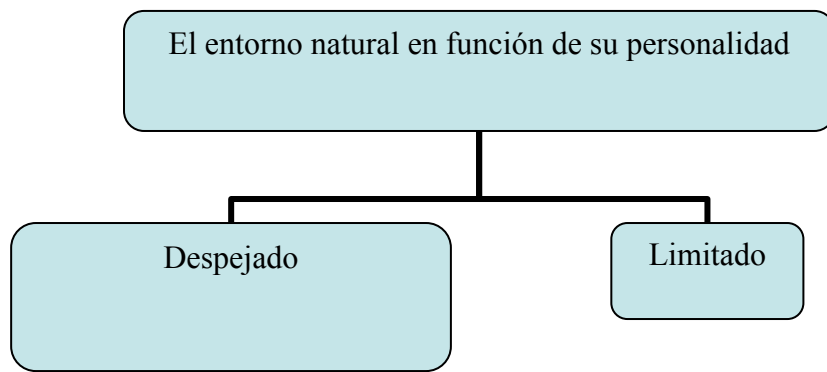
Adolf Von Hildebrand establece dos líneas principales que acontecen dentro en un *entorno natural*:

En general, la dirección horizontal predomina también en la naturaleza, y, en cambio, todo lo que está en la tierra y crece, representa una tendencia hacia arriba, una línea vertical²⁵⁹.

Los *entornos naturales* van a ser distinguidos según los límites de su territorialidad (Esq.37) y en función de ella misma se desarrollarán. En este sentido, podemos catalogar la Naturaleza en:

- a) *Entornos naturales despejados*; y
- b) *Entornos naturales limitados*.

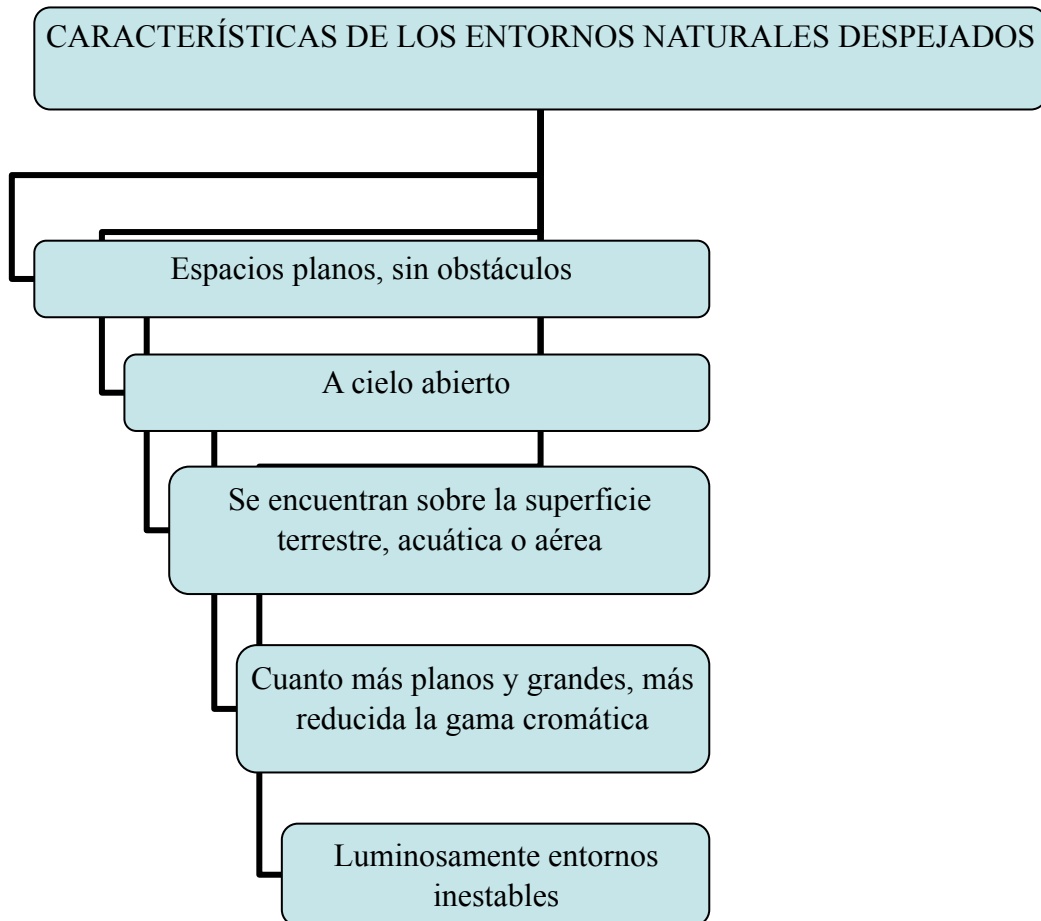
²⁵⁹ VON HILDEBRAND, Adolf : *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988, pág. 60.



Esquema 37.



146. Entorno natural despejado.



Esquema 38.

IV. 2.2.1. Entorno natural despejado

Los lugares que denominamos *despejados*, son espacios que están libres de cualquier tipo de limitación, ya se trate de elementos naturales o artificiales (ver fig.146).

Ejemplos de *entornos naturales despejados* son la superficie de un lago en estado de completo sosiego, un desierto raso y homogéneo²⁶⁰, la plana orilla de una playa arenosa, un campo de maíz, el aire limpio que se encuentra alejado de la superficie terrestre, etc.

El *entorno natural despejado* destaca por las siguientes razones (Esq. 38):

- a) En general son espacios planos, sin ningún tipo de obstáculos o con algunos obstáculos que se pierden en la totalidad del *entorno natural* que los envuelve (predomina la dirección horizontal);
- b) Son hábitats a cielo abierto y desprotegidos ante cualquier fenómeno, en ellos destaca la ausencia de techo por lo que la obra permanece en la intemperie;
- c) Se pueden encontrar sobre la superficie terrestre, acuática o aérea;
- d) En lo que a su morfología se refiere, cuanto más planos y grandes son, más reducida es su gama cromática;²⁶¹ y
- e) Por su condición luminosa son entornos inestables pues no hacen sino seguir el ciclo natural.

Por último, señalar que en un *entorno natural despejado* los límites territoriales se difuminan y en ocasiones desaparecen por completo.

²⁶⁰ Lailach Michael cita al artista Dennis Oppenheim que considera al desierto como un terreno: "...llano y de una monotonía cromática casi absoluta". LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 82.

²⁶¹ A menos que haya mediado la mano del hombre para "plantar" nuevos colores (con la agricultura o con la jardinería).

IV. 2.2.2. Entorno natural “limitado”

Elegimos este término para designar, dentro de los *entornos naturales*, a aquellas delimitaciones (ver fig.147) cuyo área cuenta con la presencia ineludible de un número más o menos amplio de obstáculos a nivel físico.

Como *entornos naturales limitados* podemos citar un rellano en un bosque lleno de frondosos árboles, el fondo de un océano (cuando encontramos en él volúmenes llamativos como corales, rocas, algas, etc. o montañas y valles subacuáticos), un territorio montañoso con rocas de distintos tamaños, un desfiladero, un acantilado, una cueva, un volcán, etc.

El *entorno natural limitado* presenta las siguientes características (Esq. 39):

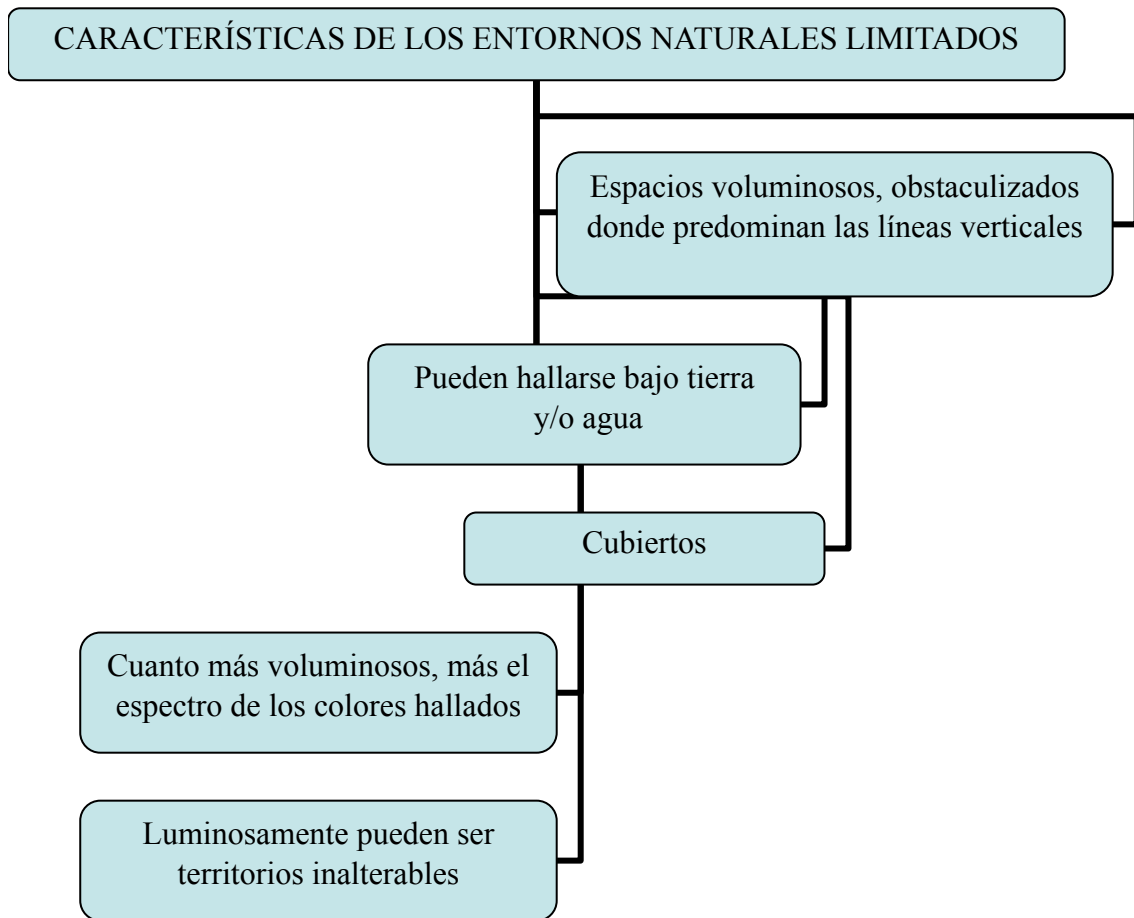
- a) En general es un espacio con distintos planos y volúmenes. Predominan las líneas verticales que representan una tendencia hacia arriba o hacia abajo;
- b) Puede hallarse bajo tierra y/o agua;
- c) Por su condición estructural puede estar cubierto o techado;
- d) Por sus cualidades cromáticas, cuanto más limitado es el espacio, mayor será el número de tonalidades que se aprecien en su gama²⁶²;
- e) Por su condición lumínica puede llegar a ser un territorio inalterable (las profundidades del océano o de cuevas subterráneas quedan expuestas a la ausencia de luz natural).

En conclusión, los rasgos paisajísticos del *entorno natural limitado* ejercen una determinada presión en la obra y cuanto más limitado es el sitio, mayor será la presión.

²⁶² Suponiendo que cuanto más abundante es la flora circundante, mayor es el número de formas, tonalidades, texturas, etc. de que dispone este entorno.



147. Entorno natural limitado.



Esquema 39.

IV. 3. La obra de arte en el *entorno natural*

El arte de hoy persigue un contacto más íntimo con el espacio que le rodea de lo que normalmente le permite un museo convencional. Precisamente, la riqueza de la obra de arte y su carácter camaleónico, con clara tendencia a la naturalización, permiten a ésta última mostrarse también en todo su esplendor cuando está expuesta en un *entorno natural*.

Un espacio *natural despejado* ofrece a la obra que hospeda la posibilidad de interactuar con el horizonte, mientras que un recinto *natural limitado* es un territorio que se contrapone a la obra que aloja, la cual no siempre lo necesita²⁶³; este último caso disminuye considerablemente la probabilidad de diálogos intensos con el horizonte.

Existen numerosos representantes que se expresan sirviéndose del medio ambiente; pero probablemente, el máximo exponente de esta tendencia sea el movimiento²⁶⁴ *Land art*²⁶⁵ que comenzó su andadura a finales de los años sesenta: la obra de arte sale realmente al exterior y se despliega en entornos compuestos de elementos naturales.

En función de la relación de las obras de *Land art*²⁶⁶ con la Naturaleza que les sirve como contenedor, Maderuelo Javier destaca que:

²⁶³ Dennis Oppenheim considera que una pieza de escultura dentro de una habitación rompe el espacio interno y que es una adición innecesaria a lo que pudiera ser un espacio suficiente en sí. En SMITHSON, Robert: *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt, New York University Press, Nueva York, 1979. Nosotros consideramos de modo parecido, que las obras tridimensionales cuando interactúan con un *entorno natural limitado* no siempre consiguen complementarlo exitosamente. Efectivamente, los espacios entre árboles o entre piedras por ejemplo pueden ser muy estrechos y muchas veces no permiten la entrada de una obra por razones físicas obvias, ya que la obra simplemente no encuentra ningún hueco lo suficientemente amplio para su correcta estancia.

²⁶⁴ Tonia Raquejo nos explica que: “*Land art* no es, por tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos”. RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 7.

²⁶⁵ El arte que utiliza como soporte la naturaleza en sí. Efectivamente, Frank Popper define al Land Art como una: “intervención humana en el interior de grandes espacios naturales”. POPPER, Frank: *Arte, Acción y Participación - El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1989, pág. 18.

²⁶⁶ María Teresa Beguiristain considera como primera obra española de Land Art, la obra *El Homenaje al Padre Donosti* de Jorge Oteiza, situada en las montañas de Lesaka, en Navarra. En VV. AA.: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000.

La vinculación al paisaje es la característica más profunda de las obras de *Land art*, ya que están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular. No son objetos discretos concebidos para una estimación aislada, sino elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto.²⁶⁷

Tonia Raquejo refleja además la importancia del material documental - que es fundamental para el *Land art*:-

El carácter procesal de la obra queda testimoniado en documentos que pueden ser desde fotografías del lugar, mapas, videos o películas que reflejen el desarrollo de la obra.²⁶⁸

Gracias al *Land art* o a los *Earth Works*²⁶⁹ veremos modos diferentes de disfrutar artísticamente de la naturaleza. En nuestra era, lo realmente trascendente es que la obra puede ser la misma naturaleza, parte de ella, parte en ella, parte sobre ella, parte bajo ella, parte entre ella, etc.

Henry M. Sayre nos explica su concepto de obra de arte que invade los *entornos naturales*: “Fuera, en la tierra, el arte se define a sí mismo como un espacio abierto”.²⁷⁰

En los *entornos naturales despejados y/o limitados*, se produce también el *ecoarte*, que María Teresa Beguiristain define como una tendencia que:

²⁶⁷ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 172.

²⁶⁸ RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 13-14.

²⁶⁹ Sobre la procedencia de *Land art* y de los *earth Works*, Lailach expone que: “Land art dio nombre a escala europea al trabajo artístico en y con el paisaje. En territorio estadounidense, en cambio, hizo fortuna la expresión *earth works* (obras de la tierra).” LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 8.

²⁷⁰ SAYRE M., Henry: *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press, Chicago, 1989, pág. 212.

...implica intervenciones no agresivas o transformadoras del medio, sólo breves juegos estéticos donde el artista, utilizando pequeños elementos locales produce formas, más o menos significantes, siempre efímeras y jamás agresivas con el medio.²⁷¹

Ahora bien, las formas compactas, quebradizas o penetrables de las obras escultóricas, pueden estar igualmente bien²⁷² o mal²⁷³ acomodadas dentro un *entorno natural*. Lo que sucede con ellas cuando se instalan en un escenario *natural*, es que se enfrentan con una orografía con la que pueden interactuar de múltiples maneras: pueden tratar el terreno por todos sus lados de manera holística; conversar sólo con una parte del emplazamiento, en concreto la que necesitan como fondo; pueden desaparecer o dispersarse en él; pueden no conseguir relacionarse con ningún elemento natural en particular dentro del entorno; o puede que incluyan en su concepción varias partes de su ámbito, a nivel periférico, axial o central. Las obras escultóricas de carácter poroso -al igual que sucede con cualquier objeto, estructura o acción artística- permiten al espacio circular por ellas y consecuentemente tienen más posibilidades de ser influenciadas por el entorno; y viceversa, las esculturas compactas e intrínsecas son menos receptivas al influjo exterior. Una obra escultórica de diseño extravagante, en un *entorno natural y despejado* se enfrentaría con el cielo alejado y abierto. En un *entorno natural limitado* la

²⁷¹ VV. AA.: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000, pág. 120.

²⁷² Auguste Rodin consideraba a la Naturaleza una localización artística idónea cuando decía: “¿No es cierto que la vegetación es el escenario más apropiado para la escultura antigua?...”. Citado por Harry Rand en su libro RAND, Harry: *Hundertwasser*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994, pág. 160. Y para Anthony Caro los espacios más idóneos para sus esculturas eran los *entornos naturales* cuidados como los jardines (uno de ellos el de su casa) o los ámbitos naturales de carácter privado. MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990.

²⁷³ “Su escultura (de Miguel Ángel) no fue calculada para el exterior, sino para espacios cerrados. Sus esculturas no se pensaron en contraste con el cielo abierto, ni para grandes distancias, y la nitidez de sus imágenes no dependía de su silueta”. VON HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988, pág. 108. Este ejemplo aunque a primera vista parece inadecuado cronológicamente, viene a colación ya que conceptualmente demuestra que los artistas siempre han tenido en cuenta de uno u otro modo el entorno en el iban a enseñar sus creaciones. Y si hablamos de las obras de arte en la actualidad, todas las pequeñas esculturas hechas de distintos metales (que ahora lucen sobre el fondo blanco de un *recinto tradicional*), se perderían en un *entorno natural* y policromático, sobre todo debido a su pequeño tamaño y a sus colores casi imperceptibles.

misma obra se enfrentaría con las cercanas formas, colores, texturas, etc. del espacio *natural* en cuestión.

Las *performances* exigen en ocasiones de forma ineludible el *entorno natural*, llegando a invadirlo, a manipularlo, a necesitar pequeñas o grandes localizaciones o simplemente a circular por su interior.

Las obras de pintura y todas las obras bidimensionales que se presentan en formato de cuadro, las obras de *video art* y sobre todo las de *net art*, son las que menos eligen un *entorno natural* como potencial espacio expositivo. Las obras en dos dimensiones, sencillamente por razones de índole práctica, lo tienen difícil, casi imposible, para encontrar superficies planas, homogéneas y verticales en lo recóndito de un *entorno natural*. Así, cuando se hace imprescindible, los artistas abandonan ocasionalmente la tela y pintan sobre distintos objetos integrantes del hábitat como piedras, árboles, suelo, etc. El *video art* y el *net art*, para poder empezar a plantearse su aparición en un *entorno natural*, necesitarían algún tipo de energía, lo que se convierte en el primer y básico problema. Por ello, estas dos emergentes disciplinas artísticas son las dos grandes ausencias dentro de un *entorno natural*.

Las obras desarrolladas en la Naturaleza pueden adoptar tamaños colosales siempre y cuando lo permite el medio *natural* en cuestión. Y obviamente, cuanto más pequeña es la superficie de una obra de arte en un *entorno natural*, más se perderá en éste²⁷⁴.

Tomando como premisa una frase de Josef Albers²⁷⁵ podríamos decir que el tamaño de cualquier objeto y/o de un conjunto de formas, objetos, elementos... (un grano de arena, una manzana, un cuerpo humano, un árbol,

²⁷⁴ Platón piensa que cuando el artista no es mimético, crea simulacros inexactos y engañosos que: "...en el sentido de la mimesis fantástica (*μίμησις φανταστική*), empequeñecen lo grande y agrandan lo pequeño, para engañar a nuestra vista imperfecta". La mimesis fantástica no es una mimesis exacta sino una fantástica, es decir una mimesis que sigue engañando nuestra percepción fingiendo las cosas no existentes, que en nuestro caso serían las pequeñas esculturas. Citado por PANOFISKY, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1998, pág. 15.

²⁷⁵ "La longitud de cualquier objeto es relativa a la longitud de objetos más largos o más cortos". ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994, pág. 93.

un lago, una montaña, el planeta tierra, etc.) es relativo al tamaño de objetos y/o elementos análogamente más grandes o más pequeños (un grano de arena es grande comparándolo con una molécula y nuestro planeta es pequeño contrastándolo con el universo).

Para que una obra destaque en función del material, éste tiene que contraponerse al hábitat que la recibe. Y si no quiere irrumpir en éste último, el material de la obra debe parecerse de algún modo al paisaje o a ciertos elementos circundantes.

El color y la forma²⁷⁶ de una obra, igual que su tamaño y/o su material se contraponen en un *entorno natural* a una multitud de colores, formas, estructuras y/o texturas, lo que se puede suponer grandes restricciones para la obra (en caso de un *entorno limitado*) o unas posibilidades tremendas para que destaque la misma (en caso de un *entorno natural despejado*). La obra según su forma, estructura o color puede integrarse completamente o adular el respectivo *entorno natural* acogedor.

Con otras palabras, el modo en que se integra una obra de arte y el diálogo que produce dentro de un *entorno natural* dependen de los siguientes parámetros de la misma, que son:

- a) Su tamaño;
- b) Su forma;
- c) Su naturaleza material; y
- d) Su cromatismo.

²⁷⁶ Von Hildebrand aclara que: "Esta (la silueta) es necesaria allí donde la escultura tiene que producir efecto a gran distancia, como sucede al aire libre, ya que ahí la articulación interior desaparece de la vista. La imagen-silueta pura es la imagen del objeto a mayor distancia. Para el bronce es además una exigencia necesaria pues en él la forma interior se manifiesta débilmente a causa de su color oscuro. Debido a ese efecto de lejanía, los griegos se sirvieron la mayoría de las veces de una silueta clara para la identificación del objeto". VON HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988, pág. 75.

Y al igual que en el *recinto tradicional*, para que se confeccionen las relaciones oportunas en un *entorno natural* deben formalizarse también los parámetros siguientes:

- a) La selección del medio apropiado;
- b) La asunción de las condiciones físico-plásticas previas mínimas que requiere la obra de arte, para entrar y conversar con el *entorno natural* que le ha sido asignado;
- c) La óptima colocación de la obra de arte o el debido tratamiento de la superficie *natural* en cuestión;
- d) La búsqueda de la interrelación de la obra con todas o con algunas de las particularidades inherentes al espacio *natural* que la aloja;
- e) La adaptación a las condiciones climáticas y temporales, que deben ser analizadas para cada caso en concreto²⁷⁷.

IV. 3.1. Obra “manipuladora”

Una obra denominada así, puede manipular al entorno *natural* gracias a la interrelación que se produce entre ambos.

De forma general podemos exponer que las obras de esta modalidad (Esq.40) cambian de algún modo el espacio ya existente²⁷⁸. Así y en función de las dimensiones de la obra, podemos distinguir entre:

²⁷⁷ Cuando Christo y Jeanne Claude ubicaron su gigantesca obra *La cortina del valle* (véase Fig.19) en las montañas rocosas, no estudiaron correctamente la sujeción de su obra, dejando de hacer los agujeros necesarios para su correcta exposición; y tampoco calcularon bien la tremenda fuerza eólica producida, que finalmente terminó agrediendo la obra.

²⁷⁸ En realidad en el momento que entra cualquier obra de arte en una localización natural siempre la cambia de algún modo, ya que es un elemento más que se agrega al entorno ya existente. Efectivamente, Uwe Ruth, director del Skulpturenmuseum Glaskasten en la pequeña ciudad alemana de Marl, dice sobre el artista Nils-Udo que: “...sabe bien que toda intervención en la naturaleza supone una perturbación de lo original”. VV. AA.: *Nils-Udo. Huellas en la naturaleza*. Ediciones Exposiciones-Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005, pág. 125.

- a) Obras **multi-manipuladoras**: ocupan y/o interactúan con gran parte o con el máximo de la superficie disponible en la extensión en la que se desarrollan; y
- b) Obras **semi-manipuladoras**: manipulan en menor grado ya que ocupan sólo una parte de la totalidad del hábitat que las recibe.

Aparte de su tamaño, las razones por las que una obra resulta manipuladora (Esq.41) en un entorno *natural* determinado se dan cuando la misma:

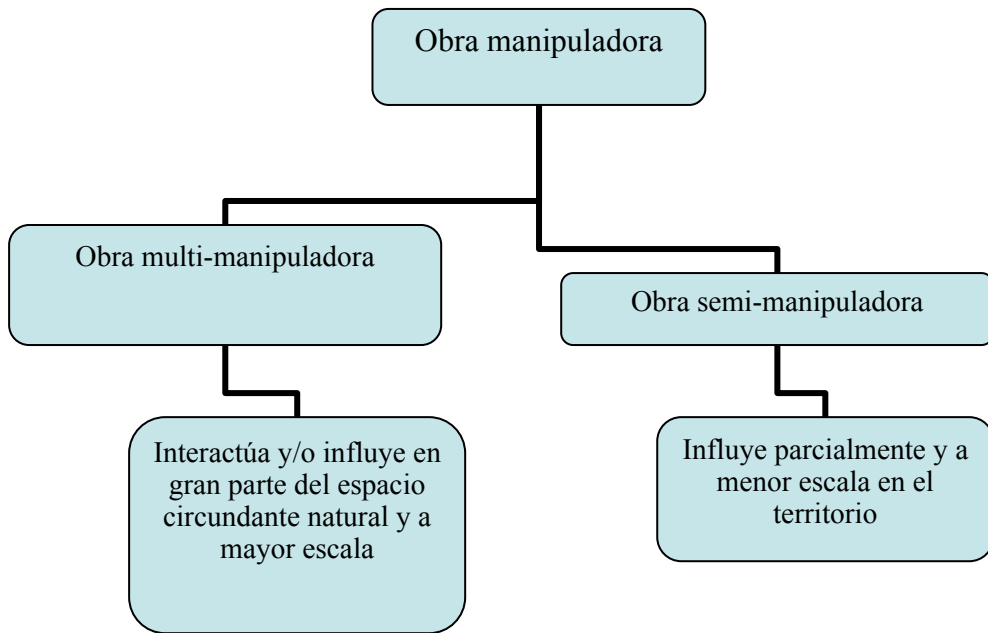
- a) Utiliza materiales lejanos al espacio en cuestión;
- b) Sus formas entran en confrontación con este sitio *natural*;
- c) Sus colores no se encuentran en dicho entorno;
- d) No se pierde en el medio, lo distorsiona.

IV. 3.2. Obra “propicia”

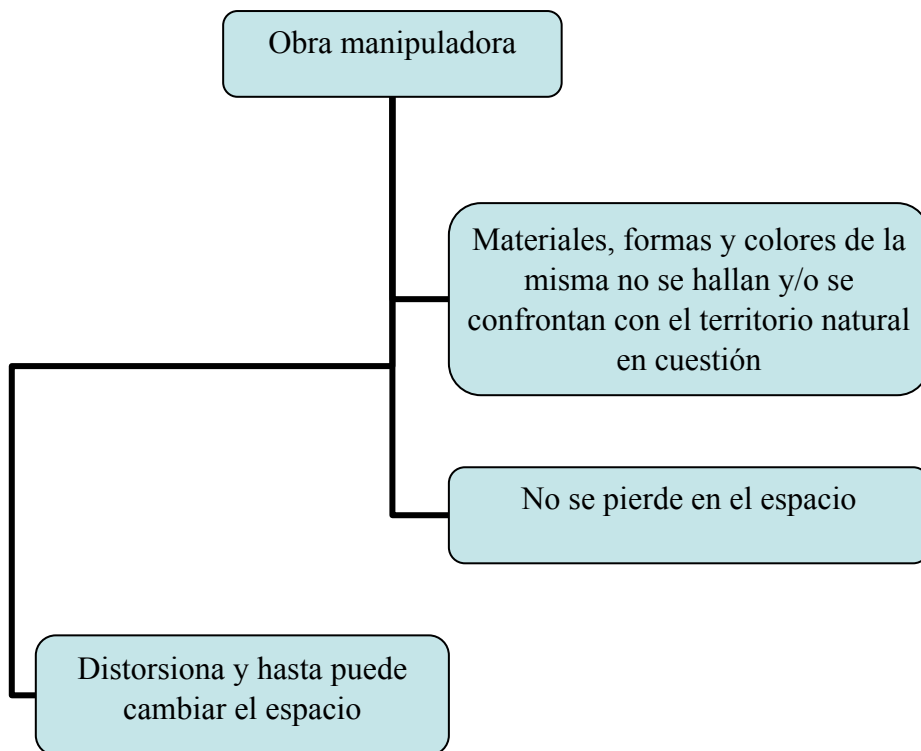
Es el tipo de obra que acompasa al espacio que la acoge. Cuando una obra artística propicia se expone en un *entorno natural*, nos transmite características físicas o/y plásticas que compenetran con él de algún modo.

El tamaño de las obras, vuelve a jugar aquí un papel decisivo. En este sentido, tendremos obras (Esq.42):

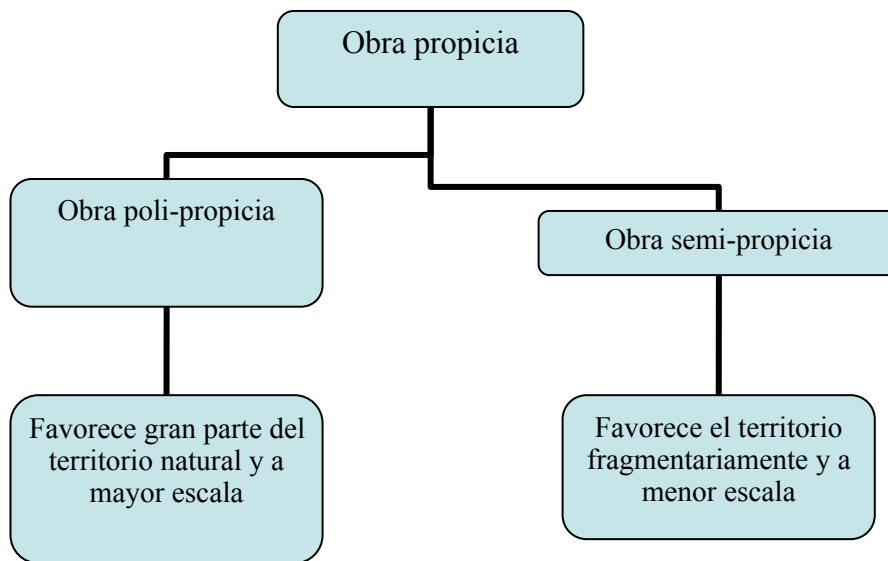
- a) **Poli-propicias**: en función de su tamaño y el espacio que ocupan en el *entorno natural* que las hospeda; cuanto más superficie necesitan más lo favorecen; y



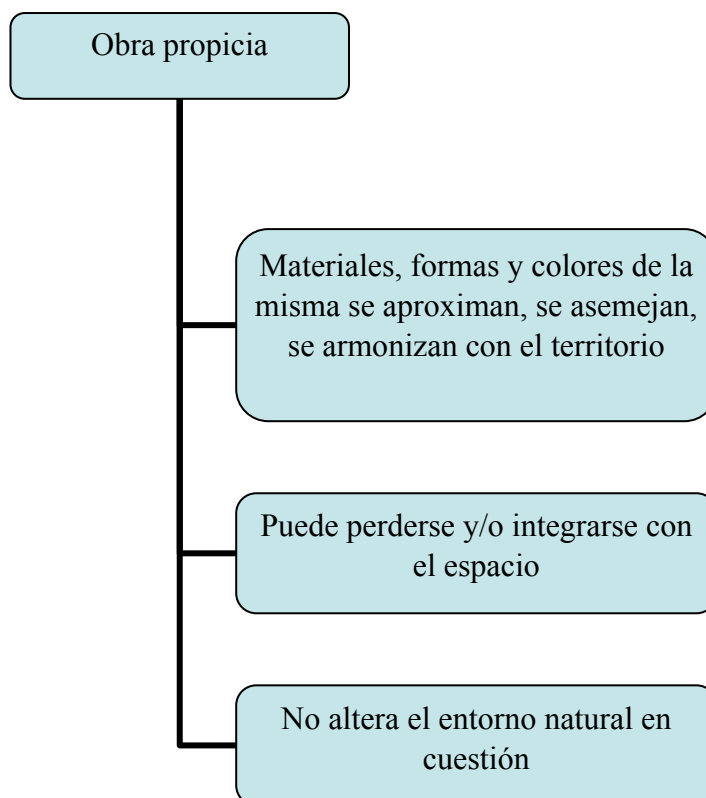
Esquema 40.



Esquema 41.



Esquema 42.



Esquema 43.

- b) **Semi-propicias:** por sus reducidas dimensiones ocupan sólo una parte dentro de la totalidad del espacio que las atiende, y por tanto lo favorecen de forma reducida.

De cualquier modo, este tipo de obras no alteran el *entorno natural* sino que lo favorecen. Dialogan con él en su faceta creativa. Es decir, lo apoyan y no lo invaden de modo violento; no van en su contra. Esto se consigue gracias a que intentan dispersarse y/o pasar desapercibidas desde el primer momento.

Así, una obra *propicia* se manifiesta cuando (Esq.43):

- a) Se integra en el espacio total o parcialmente;
- b) Utiliza materiales próximos al lugar en cuestión;
- c) Sus formas armonizan con las de este sitio *natural*;
- d) Sus colores se encuentran o asemejan a los que se encuentran en el medio que la recibe; o
- e) La obra de alguna manera existe o/y circula en el ambiente sin alterarlo.

IV. 4. Diálogo *entorno natural* - obra

Una obra de arte se involucra físicamente dentro de los límites territoriales de un *entorno natural* principalmente (Esq.44) de los siguientes modos:

- a) Obra que se apodera de gran parte del lugar que la presenta;
- b) Obra que se adueña de algunas partes del marco donde se exhibe;
- c) Obra que ocupa el centro del área donde está expuesta²⁷⁹.

²⁷⁹ Gaston Bachelard en sus estudios sobre el centro concluye que: "...todo universo se encierra en unas curvas; todo universo se concentra en un núcleo, en un germen, en un centro dinamizado". BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000, pág. 194.

En general, los diálogos entre una obra de arte y un entorno *natural* suelen ser de dos tipos:

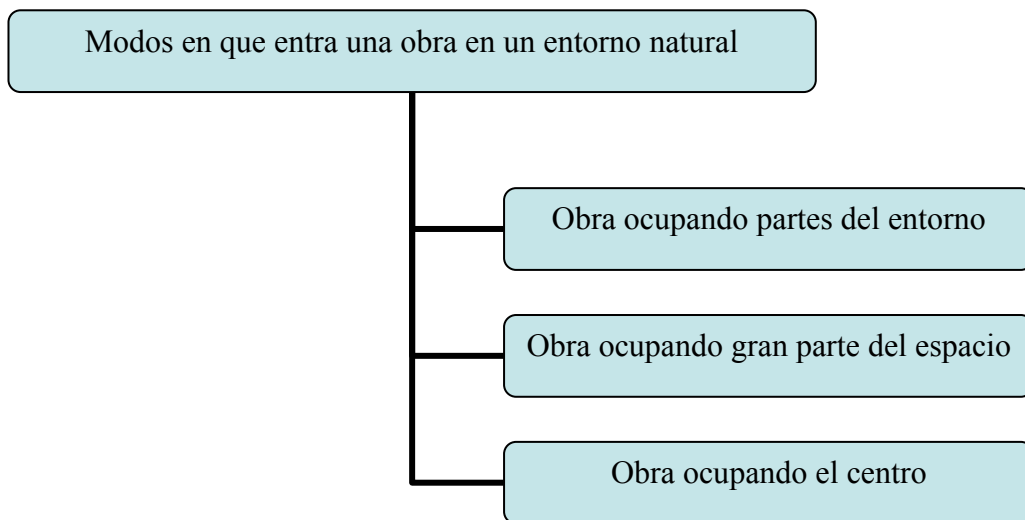
- a) Diálogo **contradictorio**: se da entre el *entorno natural* y la obra **manipuladora**, ya que ésta introduce elementos contradictorios y no se pierde en su interior; y
- b) Diálogo **creativo**: se da entre el *entorno natural* y la obra **propicia** pues ésta se pierde, se integra, convive en analogía con él, y a veces llega a complementar el *entorno natural* que la recoge.

IV. 4.1. Naturalización en el *entorno natural*

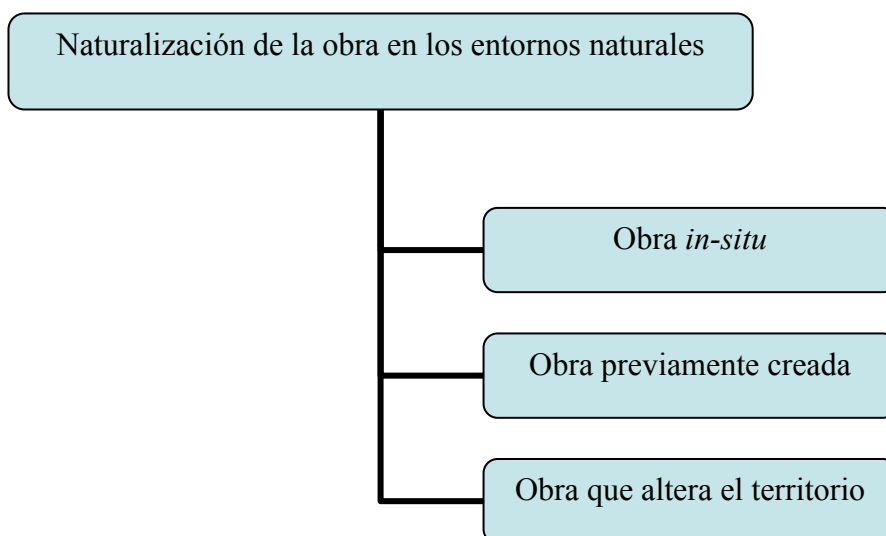
En los límites de un hábitat *natural despejado* la obra se beneficia de un entorno libre de obstrucciones, el único freno entre ella y el emplazamiento es el horizonte lejano. La obra puede ser en este caso el personaje principal sin producir alteraciones (físicas y/o plásticas) de relevancia en su hábitat natural.

En el interior de un *entorno natural limitado* la obra se enfrenta a un ambiente que proyecta sobre ella diversos objetos inoportunos y volúmenes distorsionantes.

De todos modos y a pesar de las diferencias entre entornos *naturales despejados y limitados*, para que una obra de arte dialogue en cualquiera de ellos, el proceso artístico tiene que seguir alguna de las tres vías siguientes (Esq.45):



Esquema 44.



Esquema 45.

- a) Puede hacerse *in situ*, únicamente para esta localización, consiguiendo así cierto diálogo con él (ver fig.148); o
- b) Puede introducirse una obra realizada previamente a la elección del sitio, -no hecha especialmente para este espacio- que de manera casual reúne algunas características físico-plásticas concordantes con él que permiten el diálogo (acontece principalmente con obras escultóricas). Esta opción es la menos habitual en el entorno natural (ver fig.149);
- c) Se puede manipular el hábitat para que produzca algún tipo de diálogo con la obra de arte que hospeda, como es el caso sobre todo de obras de *Land Art*²⁸⁰ (ver fig.150) o de algunas performances. Sin embargo éstas últimas no llegan a transformar un entorno *natural* en la medida que lo hacen los *Earth Works*, sino que lo hacen a escala del cuerpo (ver fig.151).

IV. 4.2. Diálogo contradictorio - Obra manipuladora

Una **obra manipuladora** establece una relación de **diálogo contradictorio** (Esq.46) con el *entorno natural* cuando:

- a) Físicamente genera desde un mínimo grado de controversia hasta el grado mayor;
- b) Plásticamente genera relaciones conflictivas de diversa índole e intensidad.

Según la tensión que se crea entre la obra manipuladora y el *entorno natural*, distinguimos dos niveles dialogantes entre ambos:

²⁸⁰ Las obras de *Land Art* son las que más transforman el espacio cortándolo, excavándolo, perforándolo, explotándolo, esculpiéndolo, acumulándolo, etc. y son capaces de cambiar completamente su personalidad principal.



148. Walter De Maria, *Lightning Field*, 1977.



149. Antony Gormley, *Rhizome I*, 1998.



150. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.



151. Graham Metson, *Renacer*, 1969.

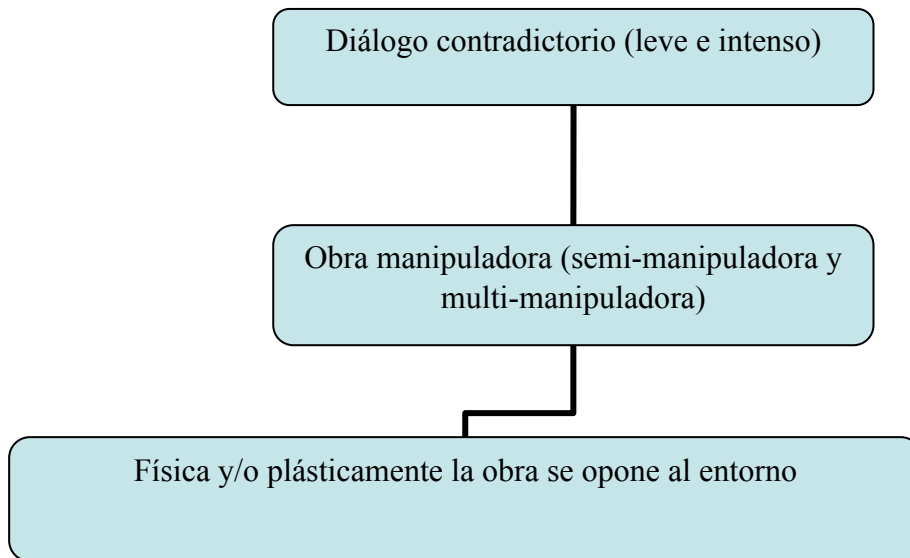
- a. **Diálogo contradictorio leve:** dado por la acción entre una obra semi-manipuladora de discretas dimensiones, que al ocupar sólo una pequeña parte de la superficie que la hospeda ve reducido considerablemente su ámbito de influencia; y
- b. **Diálogo contradictorio intenso:** se produce entre una obra multi-manipuladora que se despliega en todo el *entorno natural* o en gran parte de él, contando de esta manera con un amplio margen de operatividad.

IV. 4.3. Diálogo creativo - Obra propicia

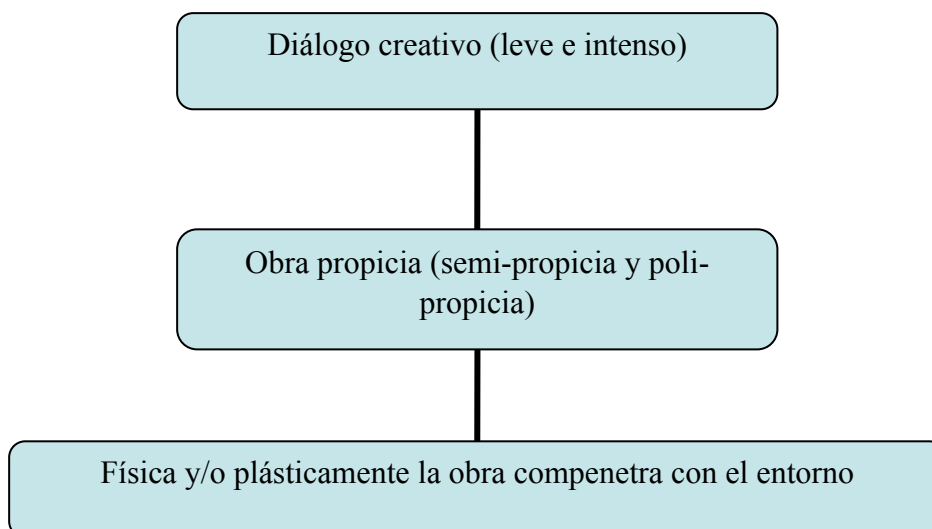
Una **obra propicia** establece una relación de **diálogo creativo** (Esq.47) entre el entorno *natural* y ella, cuando:

- a) Dialoga de forma física logrando, según la intensidad, un mayor o menor grado de compenetración; o
- b) Dialoga de manera favorecedora como mínimo con algunas -o muchas- de las características circundantes del entorno, a causa de la plasticidad de la misma (comunica con él plásticamente).

Un **diálogo creativo** se divide según la fuerza influyente que ejerce la obra propicia sobre el espacio, en dos nuevos niveles de diálogo:



Esquema 46.



Esquema 47.

- a) **Diálogo creativo leve:** se establece entre la obra semi-propicia que ocupa sólo una pequeña parte dentro del sitio que la hospeda, y cuyo ámbito de influencia es parcial; y
- b) **Diálogo creativo intenso:** impulsado gracias a la obra poli-propicia que se despliega en todo el área o en gran parte de él, consiguiendo un campo de actuación global.

IV. 4.4. Entorno despejado - obra. Casos

La obra permanente *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria²⁸¹ y acomodada en el desierto de Nuevo México (véase Fig.148 en la pág.258), ocupa en este espacio *despejado* una superficie de una milla por un kilómetro, llenándola con 400 postes de acero pulido e inoxidable, cuyo diámetro es de casi 5 centímetros y cuya longitud alcanza los 6 metros. La diferencia de alturas que produce la irregularidad del terreno se solventa introduciendo los postes en la tierra a distinta profundidad, de manera que finalmente todos los postes figuran visualmente a la misma altura. Los palos metálicos, diseñados a modo de pararrayos, con el fin de atraer y concentrar las tormentas, crean una capa metálica homogénea al establecerse distancias simétricas entre ellos. La colosal *Earth Work* **manipula** el espacio entablando un **diálogo contradictorio e intenso**; ocupa una gran parte del mismo y los postes que la conforman crean una extraña capa de elementos ajenos a la escenografía natural. Invaden este entorno plano, con su verticalidad, pretendiendo desencadenar tormentas físicas y estéticas.

El norteamericano Michael Heizer²⁸² utiliza a menudo los espacios *despejados* y de grandes dimensiones. En el año 1967 empezó a crear *Earthworks*, principalmente en su estado natal, California y en Nevada, utilizando el desierto como soporte para su trabajo. En el caso concreto de su monumental obra²⁸³ *Ciudad*, se sirve del desierto de Nevada como medio y

²⁸¹ Nacido en 1935 en Albany, California.

²⁸² Nacido en 1944 en Berkeley, California.

²⁸³ Iniciada en año 1970 y actualmente inconclusa.

trabaja en él durante un periodo de más de 30 años (ver fig.152). Este conjunto artístico se compone de diferentes esculturas a modo de edificios gigantes de formas geométricas variadas -a las que denomina *Complex-*, que se entremezclan con abrumadoras columnas diseñadas en forma de letras L y T y que quedan emplazadas justo en los límites de la construcción. Todas estas formas inmensas se han ido introduciendo poco a poco en la superficie plana del desierto a lo largo de los últimos 30 años y actualmente sigue trabajando en este proyecto, aún inconcluso. Así, en su obra *Ciudad*, transforma completamente el espacio desértico de aspecto liso y de color claro, obteniendo como resultado una nueva ciudad oscura y voluminosa al estilo *Olmeca*. De nuevo estamos ante un **diálogo contradictorio e intenso**.

El artista búlgaro Christo²⁸⁴ y su mujer de origen francés Jeanne-Claude²⁸⁵ han dedicado gran parte de su trayectoria artística a transformar el espacio, cubriéndolo o envolviendo los distintos elementos que lo componen con tela (u otros materiales semejantes), pero dejando entrever los rasgos originales del mismo. Las obras de estos dos artistas son efímeras puntuales y anecdóticas ejecutándose sólo para cada caso concreto. Entre ellas, *Surrounded Islands*²⁸⁶, finalizada en 1983, es un claro ejemplo de creación efímera en un *entorno natural despejado* (ver fig.153). En esta ocasión, los infatigables artistas rodean el contorno de 11 islas repartiendo entre ellas un total de 603.850 m² de tejido rosa fabricado en polipropileno, que cubre la superficie del agua, flotando y extendiéndose 61 metros desde la costa. Mediante esta acción consiguen que la obra adopte las líneas perimétricas de las islas, y así transforman el espacio permitiendo que los rasgos de las islas permanezcan. Aunque es innegable que a primera vista cambia muchísimo el entorno con la entrada de estos elementos de color rosa, en realidad lo único que hacen es seguir casi por inercia las formas de la isla que pretenden envolver, y por tanto la figura principal se mantiene. La obra **manipula** el

²⁸⁴ Nacido en 1935 en Gabrovo, Bulgaria.

²⁸⁵ Nacida en 1935 en Casablanca el mismo día que Christo, el 13 de Junio.

²⁸⁶ *Islas rodeadas*. En Biscayn Bay, Miami, Florida; 1980-83.



152. Michael Heizer, *Complex one*, 1972.



153. Christo y Jeanne Claude, *Surrounded Islands*, 1980-83.

paradisíaco territorio pero no lo suficiente, por lo que el dialogo que se produce es un **diálogo contradictorio y leve**.

Un artista pionero en el *Land art*, el estadounidense Robert Smithson²⁸⁷, manipula la naturaleza en uno de sus trabajos más conocidos, la famosa *Spiral Jetty* (1970).²⁸⁸ Con esta obra permanente ubicada en el Gran Lago de Utah²⁸⁹, lo que hace el artista es transformar sólo un parte central de esta espectacular localización, disponiéndola para acoger un núcleo construido en forma de espiral, imitando a la propia naturaleza al utilizar como materiales piedra, tierra y sal provenientes del mismo lago (véase Fig.150 en la pág.259). La obra concluye con un recorrido a pie del artista por todo el espiral. El lugar, que antes de la llegada de Smithson, tenía una apariencia completamente plana, ahora gracias a su intervención, cobra forma y volumen. El aislado escenario acepta la entrada, desarrollo y permanencia de esta extraña obra de aspecto cósmico la cual, al ocupar sólo una parte del mismo y utilizar para su confección elementos autóctonos se convierte en una obra **semi-manipuladora** del espacio que produce un **diálogo contradictorio leve**.

Espacios tanto abiertos como más cerrados, utiliza el artista londinense Hamish Fulton mencionado en el capítulo anterior. Este “artista del camino”, *walking artist* como él mismo se auto-denomina, documenta sus largas excursiones con excelentes fotografías de los lugares que recorre con su caminata, acompañadas de un breve texto indicativo. Pero, es su acto de caminar lo que en esencia él considera como obra de arte, es la misma experiencia de andar la que le fascina. Así, no manipula el *entorno natural* en cuestión, principalmente transita por él caminando y haciendo fotos de los parajes que le van llamando la atención durante el recorrido. En 1990, Fulton recorre durante 21 días el camino que va desde la costa norte a la costa sur de

²⁸⁷ Nacido en 1938 en Passaic, New Jersey y muerto en un accidente aéreo en 1973 cuando iba a ver una de sus obras. Éste artista y aventurero ha confeccionado teorías considerando la relación de una obra de arte y su entorno bajo el concepto de *sites* y *non-sites*. *Site* es un sitio exterior concreto en constante cambio, sobre el cual él se detiene para trabajar y *non site* es la obra (sus escritos, fotografías, etc.) destinada a exposición en una galería de arte.

²⁸⁸ *Muelle en espiral*.

²⁸⁹ Entre 1972 y 1993 la escultura estuvo sumergida bajo las aguas del lago.

España (desde Ribadesella hasta Málaga). En este paseo que le lleva a cruzar la península, tal y como apreciamos en la fotografía (ver fig.154), el escenario que envuelve a la carretera que sigue en su recorrido es *despejado*. Es un caso de un **diálogo creativo intenso** entre la obra poli-propicia (el acto de andar) y el *entorno natural* que deja intacto, con las fotografías como única prueba de su paso; al final sólo éstas permanecen.

En el desierto de Utah ha intervenido la artista Nancy Holt²⁹⁰ con su obra *Sun Tunnels* (1976). En este trabajo, expone cuatro largos tubos, todos de igual tamaño, creando una estructura abierta en forma de X (ver fig.155). Sus obras en general, establecen una dialéctica entre exterior e interior que vuelve indispensable al espacio circundante. Y en este caso particular, el color de los tubos consigue entrar sin cambiar de modo evidente el lugar ya existente. Así, el espacio alrededor invade el interior vacío de sus formas cilíndricas de color gris, lo que visto desde el aire confiere a la obra forma de X. Aquí el ámbito periférico penetra en la obra, haciendo imposible su funcionamiento sin él. A propósito de esta obra, Raquejo Tonia menciona: “Estos túneles están dispuestos axialmente de tal manera que los ejes coinciden con el amanecer y el crepúsculo de los solsticios de verano e invierno”.²⁹¹

Y dentro de cada uno de los tubos, esta artista estadounidense practica agujeros con diámetros de hasta 5 centímetros que representan las constelaciones de *Capricornio*, *Draco*, *Columbia* y *Perseus* (ver fig.156). La obra está situada en el centro de este desértico escenario y pese a que lo ocupa centralmente, no lo altera, sino que lo favorece gracias a la intensa similitud cromática entre ambos y por supuesto, a la necesidad de los tubos de la superficie terrestre y a la de los agujeros (practicados en su interior), del espacio aéreo. Se trata pues de una obra poli-propicia que crea un **diálogo creativo intenso**.

²⁹⁰ Nacida en 1938 en Worcester, Massachussets. Fue esposa de Robert Smithson.

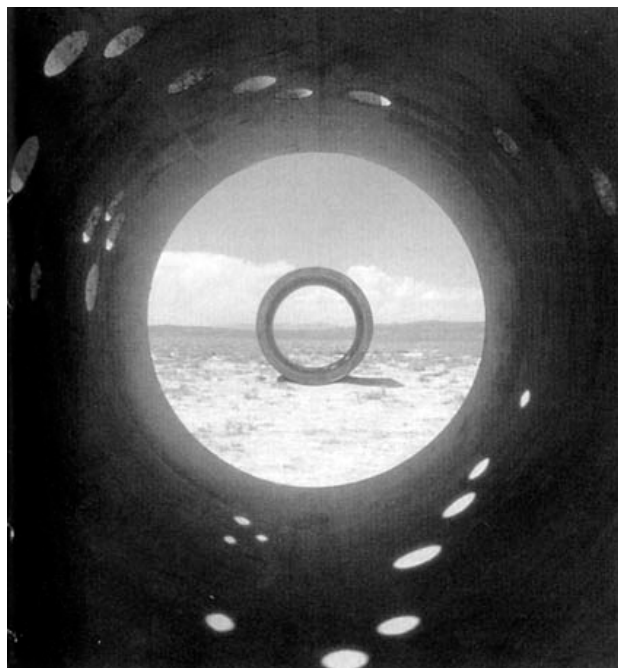
²⁹¹ RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 40-41.



154. Hamish Fulton, *A 21 day road walking journey from the north coast to the south coast of Spain*, 1990.



155. Nancy Holt, *Sun tunnels*, 1973-1976.



156. Nancy Holt (vista desde el interior de un tubo).

Javier Maderuelo justifica así la calificación de arte situacional que se ha hecho de la obra de Nancy Holt: "...por su estrecha y necesaria vinculación a los emplazamientos en que se erige, ya que fuera de ellos las esculturas carecen de sentido".²⁹² Y la artista subraya la estrecha relación de sus túneles con la escenografía circundante, observando que: "*Sun Tunnels* solo puede existir en ese lugar concreto: la obra es hija de su entorno...".²⁹³

En 1970 el artista James Pierce comienza en Maine (EE. UU.), un parque ajardinado que bautiza con el nombre de *El jardín de la Historia*. Allí, entre diferentes obras, se halla desde el año 1977 la escultura *Mujer de la tierra* (ver fig.157). Esta obra se integra totalmente al *entorno natural* plano y verde ya que el artista construye la obra cortando el propio césped con el propósito de crear una figura femenina que se presenta acostada con la espalda hacia arriba. El sol en el solsticio de cada verano se eleva entre sus piernas y combinando las formas y las texturas de las hierbas y sus tonalidades verdosas, crea una obra que realmente se disipa en el paisaje por lo que estamos claramente ante una obra poli-propicia que persigue un **diálogo creativo intenso**.

Andy Goldsworthy²⁹⁴ en su obra monocroma y efímera (en la actualidad, la única prueba de su existencia son las fotografías que la documentan) *Foxgloves threaded onto stalks laid on brachen*, expuesta en Dumfriesshire en 1997, utiliza la intensidad del color y la frescura de las *dedaleras* para armonizar con el espacio verde homogéneo y abierto (ver fig.158). Sin embargo la obra sobresale y destaca sobre el terreno verde con claras intenciones de resplandecer, pero al mismo tiempo se aprecia que la obra utiliza los mismos ingredientes del verde territorio inglés²⁹⁵ para infiltrarse en él y por eso

²⁹² MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 188.

²⁹³ Citado por LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 58.

²⁹⁴ Nacido en 1956 en Chesire, Inglaterra.

²⁹⁵ Este artista en particular utiliza únicamente materiales naturales, que recoge en el entorno que acogerá su obra. El hecho de que el artista utilice estos elementos naturales provenientes del lugar que le va servir como sitio de exposición para desarrollar sus obras, las sitúa la mayoría de las veces como obras *favorecedoras*.



157. James Pierce, *Mujer de la tierra*, 1976-77.



158. Andy Goldsworthy, *Foxgloves threaded onto stalks laid on bracken*, 1997.



159. Fernando Casás, *Árboles como arqueología*, 2003.

convierte sus líneas en una obra **semi-propicia** que establece un **diálogo creativo leve** con este entorno *natural*, ya que sólo ocupa una pequeña parte del mismo.

En el año 2003 el gallego Fernando Casás²⁹⁶ interviene con su obra *Árboles como arqueología* en el desierto de Monegros en Huesca. Un grupo de ocho monolitos de granito se transplantan junto a un par de olivos centenarios allí ubicados para la ocasión (ver fig.159). Los monolitos forman un círculo sobre una colina y se asemejan a árboles fosilizados, restos de una civilización perdida. Este conjunto de rocas formando troncos de árboles se ve reforzado por los dos olivos y parece que forma parte del *entorno natural despejado* de la geografía oscense por lo que consideramos que produce un **diálogo creativo leve**. Es verdad que el artista ha introducido hasta 10 elementos (los ocho bloques de granito y los dos longevos árboles) pero éstos no hacen sino completar el hasta entonces hueco natural existente con formas, texturas y colores análogos a los de este desértico paraje.

IV. 4.5. Entorno *limitado* - obra. Casos

El artista Nek Chand²⁹⁷ en la ciudad de Chandigarh, al norte de la India, creó su propio parque²⁹⁸ en medio de la jungla. El sitio, que fue bautizado en 1995 con el nombre de *Rock Garden*²⁹⁹ y su finalidad es la de hospedar obras de arte escultóricas, está rodeado por árboles y piedras que provienen de las inmediaciones³⁰⁰ (ver fig.160). Por ello se considera *entorno limitado*, pues son precisamente estos diferentes niveles de la tierra, estos árboles y estas piedras las que lo territorializan. El artista comienza en 1958 a construir este parque, utilizando como materiales los desechos que encuentra abandonados en las

²⁹⁶ Nacido en 1946 en Gondomar, Pontevedra.

²⁹⁷ Padmasree Nek Chand Saini ha nacido en 1924 en el pueblo Berian Kalan, en Tehsil Shakargarh, que actualmente pertenece al Pakistán.

²⁹⁸ Abierto al público en 1976.

²⁹⁹ *Jardín de rocas*. Traducción del autor.

³⁰⁰ MAIZELS, John: *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Phaidon Press Limited, London, 1996.

inmediaciones como piezas de metal, ladrillos quemados, troncos de árboles, herramientas de construcción, nidos de pájaros, muñecas de plástico, zapatos usados, botellas, repuestos de bicicletas, neumáticos viejos, etc., y con ellos realiza representaciones de animales como pájaros, monos, tigres; figuras humanas de soldados o de mujeres del pueblo..., todo hecho con ese toque de reciclaje creativo que el artista hindú imprime a sus creaciones y de manera que todas las formas dentro de este escenario polícromo se cortan y se montan exclusivamente para entrar en dicho lugar en concreto, la selva que le rodea. Todo este engranaje fabricado con piezas usadas e inservibles, consigue dialogar, pero de modo contradictorio con el espacio circundante; funciona como un oasis de piedra dentro de un desierto verde. Así, el *Rock Garden* se considera una obra **multi-manipuladora** que intenta interrelacionarse con este paisaje *natural*, pero llega a transformarlo tanto (de bosque a pétreo museo abierto), que genera un **diálogo contradictorio intenso**. Jean Hubert Martin concluye para este jardín lleno de siluetas recicladas: "...obras, como la de Nek Chand en Chandigarh, son inseparables de su entorno".³⁰¹

Constituye un *entorno limitado* la región de Sonoma and Marin Counties en California. En ella intervienen también los artistas Christo y Jeanne-Claude mencionados anteriormente. En esta ocasión, eligen actuar en este terreno caracterizado por una voluptuosidad desigual. Es una superficie *limitada*, llena de colinas a distintos niveles. *Running Fence* es el título de este trabajo artístico que concluye en el año 1976. La obra consta de un área de 200.000 m² de tejido fabricado en un denso nylon blanco que se levanta desde el suelo hasta los 5,5 m de altura y se extiende a modo de valla a lo largo de 40 km de longitud (ver fig.161). Se mantiene gracias a un soporte interno consistente en 2.050 palos de acero, excavados en la tierra a una profundidad de un metro e interconectados en altura por un cable también de acero, que atraviesa la tela longitudinalmente. La obra, que se prologa hasta el mar, llega a recorrer 49 ranchos, catorce carreteras comarcales y la ciudad de Valley Ford, extendiéndose en 65 km a la redonda, siguiendo siempre la superficie del

³⁰¹ En VV.AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 353.

terreno y dejando espacio libre a modo de aperturas, para el tránsito de coches, personas, animales... La obra, a pesar de seguir los volúmenes de la tierra, transforma ésta inmensidad considerablemente al invadir totalmente con la blancura del nylon, esta demarcación californiana. Según lo expuesto, parece claro que estamos ante una obra **multi-manipuladora** que provoca un **diálogo contradictorio e intenso**.

Diálogo contradictorio e intenso produce asimismo la obra *Cueva (Ir. T. nº 513)* en el año 2003 cuando el artista Ibon Aranberri Landa³⁰² elige la *cueva de Iritegi*³⁰³ para situar esta instalación justo a la entrada (ver fig.162) de dicho paraje - que constituye un “refugio de protección prioritaria para la conservación de murciélagos”-.³⁰⁴ El artista introduce, ajusta, encaja la pared metálica de color azul cubriendo el hueco del hasta entonces agujero, encapotándolo semicircularmente y consiguiendo como dice con sus propias palabras: “crear una perturbación en la naturaleza, una alteración de la relación entre el entorno primigenio y la tecnología”.³⁰⁵

Un **diálogo contradictorio intenso** resulta entre la obra *El peine del viento* (1977) y los límites de la costa Donostiarra. El afamado conjunto escultórico (ver fig.163) fue realizado por Eduardo Chillida Juantegui³⁰⁶ en colaboración con el arquitecto Luis Peña Ganchegui³⁰⁷. Las tres esculturas metálicas realizadas en acero, insertadas en las rocas del acantilado y separadas entre sí por varias decenas de metros, están complementadas por un sistema de tubos que conducen el aire impulsado por las olas a través de una serie de orificios que emiten un peculiar sonido.

³⁰² Nacido en 1969 en Itziar-Deba, representó a España en la edición de *Documenta* del año 2007.

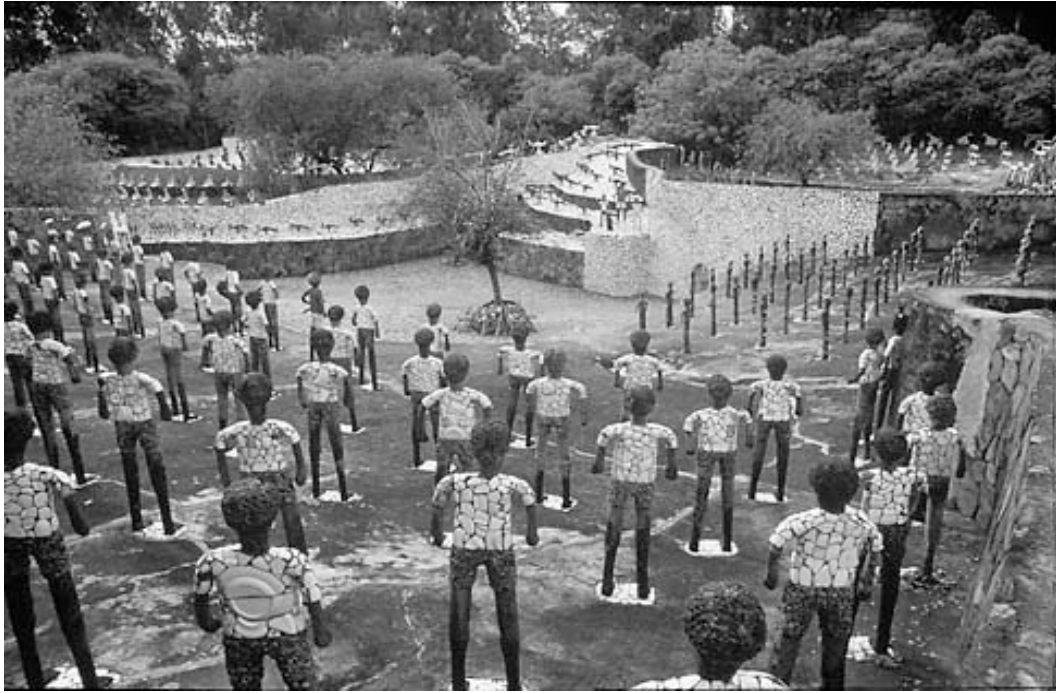
³⁰³ La *cueva de Iritegi* se encuentra en el término municipal de Oñate. Está compuesta por varias galerías subterráneas que se extienden a lo largo de varios kilómetros. Ha sido excavada en diversas ocasiones y ha revelado un yacimiento prehistórico.

³⁰⁴ Aihartza Joxerra en VV. AA.: *No trees damaged* – Ibon Aranberri. Edición Fernando Quincoces, Bilbao, 2003, pág. 53.

³⁰⁵ *Opt. cita*, pág. 93.

³⁰⁶ Nacido en 1924; fallecido en 2002 también en San Sebastián.

³⁰⁷ Nacido en 1926 en Oñate.



160. Nek Chand, *Rock garden*, 1995.



161. Christo y Jeanne Claude, *Running fence*, 1972-1976.



162. Ibon Aranberri, *Gruta (Ir. T. No 513)*, 2003.



163. Eduardo Chillida, *Peine del viento*, 1977.

La obra, con su aspecto de tenazas gigantes, parece querer desenroscar el espacio al atravesarlo con sus hechuras semi-abiertas. Interactúa con el entorno rasgándolo, peinándolo. Sin duda, el aire encuentra un obstáculo metálico a su continuo ajetreo. Esa percepción de implantación aumenta con los colores rojizos del óxido de las esculturas y por supuesto con el inherente toque tan personal del escultor español.³⁰⁸ La obra consigue relacionarse tal y como pretendía en este rincón *natural limitado* (entre mar y rocas) y el viento de San Sebastián circula intensamente en su interior y conforme a la intensidad de las tormentas que azotan esos peines con su fuerza natural. Una genial antítesis que provoca una obra *multi-manipuladora*.

La obra tridimensional del artista Jean Dubuffet, *La Tour aux Figures*, terminada en 1988, sigue el mismo estilo plástico de sus obras bidimensionales: consiste en una gran escultura, expuesta en un *entorno natural limitado* al que altera (ver fig.164). Se trata del parque de Île Saint-Germain, en Issy-les-Moulineaux, una ciudad al sureste de París. La escultura aparece entre algunos árboles del parque, que ven en ella un gran rival, en especial debido a su fuerte carga cromática. Así, gracias a la brillantez y policromía de esta torre, estamos ante una obra que manipula el espacio al invadirlo, y que establece un **diálogo contradictorio leve** ya que esa influencia de tonalidad tan intensa sólo la ejerce sobre una pequeña parte de los árboles del parque francés y lo mismo podemos decir en cuanto a su forma, que se asemeja a la fisonomía de un guerrero indio con su gran cabeza sobresaliendo entre los árboles, en actitud desafiante hacia los sorprendidos paseantes, amantes o ajenos al arte.

³⁰⁸ Sus grabados exhiben formas parecidas, pero dentro del espacio pictórico. Desarrollan todo su concepto dentro de éste y solo necesitan colocarse sobre el muro de un *recinto tradicional* para utilizarlo como mero soporte. Las formas circulan dentro del espacio pictórico y juegan con éste de un modo muy parecido a cómo sus esculturas se manifiestan en el espacio real y *natural* y dejan que el aire circule entre ellas. Así, obra y espacio se unifican aunque sean contradictorios. Igualmente, en sus obras sobre papel, los cortes y los diferentes blancos circulan en el espacio del papel entre las manchas. El blanco del papel recrea el mismo diálogo en sus grabados que el aire entusiasmado remolineando en este espectacular enclave entre mar y tierra.



164. Jean Dubuffet, *La Tour aux Figures*, 1988.



165. Anatol Herzfeld, *Das parlament*, 1991.

El escultor minimalista Erwin Heerich³⁰⁹ creó en 1987 el museo Insel Hombroich en Neuss (Alemania). Josep Maria Montaner escribe sobre este lugar: "...en realidad es un recorrido paisajístico que va dando acceso a una serie de volúmenes autónomos y dispersos".³¹⁰

Dentro de este parque escultórico escogemos como ejemplo la obra *El Parlamento*, del artista alemán -compañero de estudios de Beuys- Anatol Herzfeld.³¹¹ Entre el *entorno natural limitado* (por los árboles) que circunda al museo, se inserta esta obra de forma circular, formada por asientos hechos de metal (ver fig.165). La obra ocupa la parte central del paraje rodeado de árboles, pero no se asienta suficientemente en el mismo, y por tanto no se comunica con él; por otro lado, a causa del material metálico de color cálido y al formato circular en que está diseñada, altera el espacio insertando en su centro un "círculo artístico" lleno de connotaciones. Sin embargo, éstas no son lo bastante intensas para relacionarse con el paisaje que la envuelve. En otras palabras, es una obra **semi-manipuladora**, que establece con el sitio un **diálogo contradictorio leve**.

El artista vasco Agustín Ibarrola,³¹² a principios de los años 80 decide para su nuevo proyecto intervenir en un *entorno limitado*: un bosque de pinos. En él, pinta los troncos de los árboles y las piedras, y desarrolla su arte en función de un recorrido por el interior del espacio al que llama *bosque animado*. Utiliza colores muy llamativos (que a veces se pierden entre los colores naturales) y crea formas arquetípicas y geométricas que se asemejan a ojos gigantescos que nos acechan. Son como huellas que al igual que hacen los animales, va dejando para marcar su terreno. El *Bosque animado*, es una obra construida a través del paseo y de la exploración. Realizado en el Valle de Oma, en el País Vasco, el artista experimenta con las dimensiones llegando a negar el volumen de los troncos. La mayoría de las figuras se reparten entre

³⁰⁹ Nacido en 1922 en Kassel.

³¹⁰ MONTANER, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003, pág. 47.

³¹¹ Nacido en 1931 en Insterburg.

³¹² Nacido en 1930 en Basauri, Vizcaya.

diferentes árboles, situados en planos a distinta profundidad, de forma que sólo son reconocidas desde determinados puntos de vista concretos³¹³. Territorialmente, la obra se divide en parcelas artísticas. Cada parcela contiene un conjunto de elementos naturales pintados con características semejantes, pero que funcionan de modo independiente. Por ejemplo, en *El Bosque Animado-La Raya Blanca* (1983) su primera actuación en el Valle de Oma, juega con la bidimensionalidad en un espacio tridimensional: los troncos se erigen en soporte de sus pinturas; un apoyo natural para una obra que **manipula** al espacio de manera cromática a causa de esa línea blanca que interrumpe en el entorno verde con sus pinceladas lineales (ver fig.166). He aquí de nuevo, un **diálogo contradictorio leve**.

El museo Vostell de Malpartida³¹⁴ recupera un antiguo lavadero construido en plena naturaleza³¹⁵ (ver fig.167). Instalada en uno de los jardines del museo, con carácter permanente, se encuentra una escultura de 16 metros de altura. Esta gran pieza de Wolf Vostell³¹⁶ se titula *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?* (1996), y la conforman el fuselaje de un avión ruso *Mig-21* anclado en el suelo, dos automóviles, varios monitores de ordenador introducidos en la cabina del avión y en ambos vehículos, y tres pianos de cola (ver fig.168). Es una escultura que ocupa una parte alejada del jardín y cercana a las inmediaciones amuralladas del museo.

³¹³ Existen unos puntos-guía, indicadores de la dirección con el fin de orientar al observador en esta experiencia.

³¹⁴ En un antiguo lavadero de lanas ubicado en un *entorno natural*, Wolf Vostell fundó en Julio de 1976 el Museo Vostell Malpartida, cerca de Cáceres. Este espacio goza de una interesante y original personalidad, pues además de constituir un *entorno natural* por sus exteriores, es también un *ambiente arquitectural*, en cuyo interior descansan entre otras, obras del propio artista alemán, una colección de obras de artistas conceptuales, y una colección con obras del movimiento *Fluxus* (el término *Fluxus* se establece en 1962 cuando el artista lituano George Maciunas organiza en Wiesbaden un festival centrado en la música experimental) y donada por Gino di Maggio.

³¹⁵ Se encuentra en una zona de gran importancia geológica y ecológica: *Los Barruecos*, un paraje declarado Monumento Natural, donde se conjuga la belleza de unas grandes rocas graníticas y el agua de una presa con un rico potencial de flora y fauna.

³¹⁶ Nacido en 1932 en Leverkusen; fallecido en 1998, en Berlín.



166. Agustín Ibarrola, *La raya blanca*, 1983.



167. Vista panorámica del Museo Vostell, *Malpartida de Cáceres*.



168. Wolf Vostell, *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duro sólo dos minutos?*, 1996.

Alrededor de la misma, se conservan varios elementos arquitectónicos originarios del antiguo lavadero, así como elementos naturales del propio emplazamiento. La obra intenta sobrevivir entre esta variedad plástica circundante y dialéctica de formas artificiales y colores fríos frente a formas naturales y colores cálidos. Así, gracias a los colores, formas y materiales que envuelven la estructura básica de la obra -consistente en una línea vertical a modo de tótem-, ésta consigue compaginar tanto elementos naturales (un nido de cigüeña aparece en el punto más alto de la obra) como artificiales, encontrando similitudes plásticas con características circundantes de la zona. Esto la convierte en obra propicia; considerando además que ocupa sólo una pequeña parte del espacio, se produce un tipo de **diálogo creativo leve**. Josep Montaner comenta lo que Vostell consigue compaginando elementos diversos: “Con el paisaje, la arquitectura existente y sus obras, Vostell planteó un punto de encuentro entre arte, vida y naturaleza”.³¹⁷

En el año 2003, Richard Long expone en Portugal en un espacio *limitado* una obra suya creada con anterioridad (en 1999). Se trata de una de sus habituales formas circulares -a la que añade una prolongación en forma de línea recta- instalada en el jardín de la Galería Mario Sequeira en la ciudad de Braga (ver fig.169). En este caso, la obra entra en un territorio verde sin tener en cuenta a priori su gama cromática. A pesar de ello, el color claro de las piedras podría intentar relacionarse de forma fortuita con el color de las casas cercanas. Por otra parte, este trabajo artístico evoca la forma de una llave, que encaja con las dimensiones físicas establecidas por los elementos naturales que la cercan y por los límites de las sombras en ciertos momentos del día. Ocupa el centro del lugar expositivo y lo favorece estableciendo un diálogo de tipo **creativo leve**. En efecto, Tonia Raquejo opina que:

³¹⁷ MONTANER, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003, pág. 128.



169. Richard Long, *Energy axis*, 1999.



170. Giuseppe Penone, *Sentier de Charme*, 1986.

...para Richard Long cada lugar requiere una intervención única, de tal forma que la escultura allí construida no podría estar en otro sitio, pues es un complemento del lugar y de lo que allí sucede;³¹⁸

El artista Giuseppe Penone³¹⁹ expone de modo permanente en el parque de esculturas de Kerguéhennec en Bretaña, al norte de Francia,³²⁰ su obra concebida en 1986 y titulada *Sendero de Carpe*. El interés que este artista muestra por la naturaleza se evidencia una vez más³²¹ en esta obra realizada en bronce y carpe y situada en un enclave repleto de árboles que componen un *entorno natural limitado* (ver fig.170). Aunque en principio esté hecha en bronce, en su interior hueco crecen las ramas de los carpes que han sido plantados sobre la tierra, al pie de la escultura y en su centro. Cuanto más crecen estas ramas, más conquistan, más se extienden sobre la figura de bronce, cubriéndola finalmente en su totalidad. Al final, permanecen únicamente las formas de bronce ovaladas e incrustadas en la tierra que el artista deja a propósito como única evidencia de la existencia allí otrora de una obra de arte. De esta manera, la escultura va desapareciendo poco a poco, reencarnándose en una nueva forma casi “vegetal” con la clara intención de pasar desapercibida en el espacio circundante. Es una obra que ocupa una parte pequeña dentro de este *entorno natural* y que se pierde en él precisamente gracias a su reducida talla y a la posición que mantiene en la naturaleza. El color del bronce consigue dialogar con los colores del entorno y la relación se torna aún más intensa, cuando el árbol que crece en el interior consigue cubrir completamente esta forma artificial concebida por la mente humana. Es una obra **semi-propicia** del espacio que inicialmente establece un **diálogo creativo leve** con él, pero con el transcurrir de los años pasará a ser de tipo **creativo intenso** como consecuencia de su total “desaparición”.

³¹⁸ RAQUEJO, Tonia: *Land Art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 70.

³¹⁹ Nacido en 1947 en Garesio, Italia.

³²⁰ Creado en 1987.

³²¹ En general, las obras de Giuseppe Penone se caracterizan por las intensas relaciones que mantienen en y con la naturaleza.

La artista Marina Abramovic también se ha dejado seducir por las posibilidades artísticas de un *entorno natural limitado*: consideramos como ejemplo la caminata de 2.000 kilómetros que ella y su pareja sentimental y compañero artístico Ulay³²² realizaron por la *Gran Muralla China*³²³ (ver fig. 171). La *performance* llamada *The Lovers-The Great Wall Walk* (1988), consistió en caminar durante 90 días, comenzando cada uno desde un extremo opuesto de esta mítica construcción, encontrándose en el medio y sin alterar para nada el espacio recorrido. Esta acción artística no manipula al espacio, pero en su concepto necesita a la muralla (ya que sobre su longitud desarrolla la *performance*). Es una obra que favorece al lugar durante el tiempo que dura el trayecto, mientras se encuentran dentro de la superficie vertical de esta fortaleza china, recorriéndola. Así, la consideramos una obra que ocupa toda esta superficie de la muralla, desde el comienzo del proceso creativo, hasta que termina en tierras orientales. En un sentido físico, ocupa paulatinamente todos los límites del *entorno natural* al caminar sobre la muralla, pero lo favorece al pasar por ella desapercibida y fugazmente; por esta razón, establece un **diálogo creativo intenso**.

Carl Andre elige como ámbito expositivo, un paraje lleno de árboles en Aspen (Colorado, EE.UU). Allí instala, o mejor dicho deja sobre el terreno de modo temporal, 21 planchas de madera (ver fig.172). Dichas planchas están dispuestas de manera que conforman una línea más o menos recta sobre este suelo irregular. El artista selecciona un material que proviene de la naturaleza, lo corta y depositando cada uno de los trozos, uno tras otro, crea una forma simple y alargada, paralela al suelo pero siguiendo las curvas del terreno e imitando las largas líneas de los árboles, pareciendo del mismo color que éstos y desapareciendo bajo la mala hierba abundante del sitio.

³²² Nacido en 1943 en Solingen, Alemania.

³²³ Se comenzó a construir durante el siglo III a. C. y se continuó con la obra hasta el siglo XVII d. C. La idea del emperador Shih Huang-ti, de la dinastía *Qin*, era que con esta muralla, China quedara protegida de los ataques de los hunos y de otros pueblos invasores.



171. Marina Abramovic y Ulay, *Los Amantes, La gran caminata de la Gran Muralla*, 1988.



172. Carl Andre, *Piezas de madera, Aspen*, 1968.

Como afirma él mismo en una entrevista: "...las planchas de madera conservaban así la armonía con su entorno, en cooperación (que no competencia) con la naturaleza"³²⁴.

Efectivamente el diálogo es **creativo e intenso** (la obra sigue las líneas, las formas, los colores y las texturas del entorno). Sin embargo, el nexo podría ser aún más intenso en el caso de que la obra apareciera en la base de uno de estos árboles como una sombra (voluminosa y de color marrón), prolongación del propio árbol.

La artista Iraida Cano³²⁵ cuando pinta en la naturaleza lo hace introduciendo sus conjuntos florales de un modo muy discreto. Su pretensión al pintar sobre piedra, es que con el transcurso del tiempo se afilien, se integren, y se fundan con ella (ver fig.173). Aunque ocupa pequeños rincones naturales provoca diálogos **creativos intensos** y la obra llega a formar parte del *entorno natural*. Sus obras se incorporan y complementan el hábitat natural allí existente.

Tonia Raquejo opina acerca de la obra de la artista madrileña que: "...no se sabe dónde comienza la pintura y dónde el líquen que le ha crecido encima"³²⁶.

IV. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del *entorno natural*

Igual que hicimos con el *recinto tradicional*, a continuación citaremos algunas categorías de obras de arte en función de los distintos nexos que instauran con el *entorno natural* que las hospeda.

³²⁴ Citado por LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 26.

³²⁵ Nacida en 1959 en Madrid.

³²⁶ RAQUEJO, Tonia: *Land Art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 87.



173. Iraida Cano, *Sombra de lirios*, 2001.

Las particularidades que presenta cada clase de obras que mencionamos, vienen fijadas por la estructura de las mismas; por su despliegue en el espacio; por su morfología externa y/o interna; por el modo en que lo habitan, etc.

En función de la naturaleza material de la obra de arte tenemos:

IV. 5.1. Obras *biodegradables*

Dichas obras están hechas de materiales provenientes directamente de la naturaleza. Como casos más llamativos y destacables, aludimos a las obras hechas de materiales como piedras, madera, hierba, flores, nidos, hielo³²⁷; arena, nieve y por supuesto las obras recogidas bajo la denominación de eco-art. Las obras biodegradables necesitan indiscutiblemente el contexto de un entorno natural. Además, gracias a su consistencia material estas obras tienden a ser *propicias* y a producir diálogos creativos. El artista Herman Prigann apunta que:

El trabajar con elementos de la naturaleza, en ella misma, tiene dos aspectos antinómicos. Por un lado, existe una conversión con medios y formas; por otro lado, hay una acentuación de lo que –como la transformación de fenómenos de la naturaleza por el arte- efectúa luego una transformación dentro de la misma naturaleza. Aquí, entre otras cosas, el tiempo se convierte en parte integrante del trabajo.³²⁸

³²⁷ Una obra de hielo en su entorno glacial se confunde con él. Se queda allí en su frío emplazamiento hasta ser consumida por las gigantescas tormentas antárticas o convertirse en otro iceberg. Sin duda, las obras de hielo pueden exponerse también en recintos *tradicionales*, en naves enormes montadas a propósito para poder mostrar exclusivamente este tipo de obras, pero ellas tienen que conseguirse las condiciones de temperatura adecuadas. Y aunque éste protocolo se lleve a cabo exhaustivamente, en realidad este tipo de trabajos artísticos en hielo no necesitan el recinto expositivo *tradicional* sea éste o no con personalidad. Las esculturas de hielo se ven beneficiadas por la condición cristalina de su material y por la luz que las resalta, y que sin duda incrementa aún más su propia luminosidad, dejando al recinto *tradicional* que la contiene en la penumbra. Gracias a esta oscuridad del área alrededor de la escultura de hielo, esta última luce sus cualidades transparentes sobre un fondo negro. La falta de márgenes expositivos (de muros sobre todo) que aunque estén allí no se perciben, se debe a la luz excesiva que se proyecta sobre la obra y por supuesto a la consistencia diáfana de las mismas. Todo esto provoca que el área circundante no sea imprescindible para la obra; y que el recinto expositivo *tradicional* en cuestión vea desaprovechados sus límites y posibilidades.

³²⁸ VV. AA.: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000, pág. 38.

Las obras de hielo por ejemplo, utilizan este elemento natural que les confiere esa apariencia compactada, pero se conciben sin tener en cuenta el espacio circundante y funcionan autónomamente. Imaginemos una obra expuesta en un entorno glacial. La única relación de carácter trascendental que podría manifestarse entre ambos sería gracias al material común, o sea el hielo, que se encuentra tanto en la obra como en el oportuno ambiente periférico.

En las obras hechas de nieve ocurre lo mismo. Aunque no requieren específicamente del *entorno natural* en cuestión, y despliegan sus débiles y frágiles estructuras herméticamente, una superficie gélida será siempre un emplazamiento adecuado.

Una obra fabricada en arena suele exponerse en una playa arenosa y sin embargo presenta un aspecto compacto (por la propia adherencia del material), aislado e independiente, a pesar de que comparte y requiere de este particular entorno y su suelo arenoso.

IV. 5.2. Obras artificiales

Esta categoría de obras comprende creaciones compuestas por materiales que de algún modo, se han sometido anticipadamente a tratamientos artificiales³²⁹. Sobre todo formarían parte de esta agrupación las obras escultóricas fabricadas de metal³³⁰, de plástico, de vidrio, de materiales industriales, etc.

³²⁹ Sin embargo, el pintor y diseñador argentino Maldonado Tomás defiende a su vez, que: "...excluidos los materiales que se encuentran en estado natural, todos los materiales muestran hoy un altísimo grado de alteración artificial". MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 116.

³³⁰ Por supuesto el material de la obra constituye una de las características que influyen en el modo de interacción con el *entorno natural* que la acoge. Cuando el material es artificial y no se encuentra en el medio *natural* donde se halla en forma de obra, es más probable que esta última entre en diálogos contradictorios con el espacio.

IV. 5.3. Obras en ruta

En función de su tránsito dentro del *entorno natural*, aparece una categoría muy particular: las obras *en ruta*. En esta categoría, las obras circulan por el *entorno natural*. No están ni necesitan obligatoriamente una localización *natural* en concreto sino que viajan por distintos escenarios *naturales* llegando en ocasiones incluso a invadir *territorios urbanos* y/o *recintos tradicionales* (ver fig.174). Las *performances* son la disciplina artística que predomina en esta condición móvil (ver fig.175).

IV. 5.4. Obras nidos

Las obras englobadas bajo dicha denominación están constituidas por una estructura circular y encierran el espacio con su aspecto redondeado: pueden adoptar perfectas circunferencias (ver fig.176), conformar círculos constituidos por varias piezas esculturales o asemejarse a formas naturales circulares (nidos, flores, etc.). Los entornos de tipo (parcialmente) *despejado* son los más adecuados para su correcta exhibición (en el caso de que se dé en ellas la pretensión de lucirse).

IV. 5.5. Obras cuadros

Las obras *cuadros* u obras *esquinadas*, se caracterizan por sus diseños en forma de cuadrilátero, triángulo o por presentar contornos más o menos angulosos (ver fig.177). Es el tipo de obras que en un principio se ponen en contra del entorno expositivo *natural* que se les asigna, resultando improbable que los vértices puntiagudos de dichas obras dialoguen intensamente con los entornos *naturales* que las amparan. Cuanto más puntiagudas sean las esquinas de las obras y más sobresalgan, más confrontarán con un ambiente *natural* ocupado por elementos naturales de aspecto redondeado.



174. Roman Signer, *Mi viage a Creux de l'Enfer*, 1992.



175. Ibon Aranberri, *Mirando a Madrid desde la distancia*, 2000.



176. Herbert Bayer, *Earth Mound*, 1955.



177. Panos Famelis, *Autorretrato*, 2005.

Una obra de este tipo raramente se ve en un *entorno natural*, (aunque es quizá en un bosque lleno de pinos o en superficies naturales que más o menos contengan formas rectas dónde mejor se vería, y llegaría a entablar un diálogo más o menos creativo).

IV. 5.6. Obras *tótem*

Las obras consideradas bajo la designación de *tótem*³³¹ destacan por su forma simple, recta, fálica³³² y vertical (ver fig.178). Ganan popularidad cuando se ubican en superficies *despejadas* ya que no hay nada más al alrededor. En un ambiente *natural limitado* las obras *tótem* ya no son los protagonistas, sino un personaje más al lado de muchos otros más elementos naturales de dirección vertical (como por ejemplo los árboles). A este tipo de obras no obstante, les agrada en general el interactuar con el entorno *natural*.

IV. 5.7. Obras *senderos*

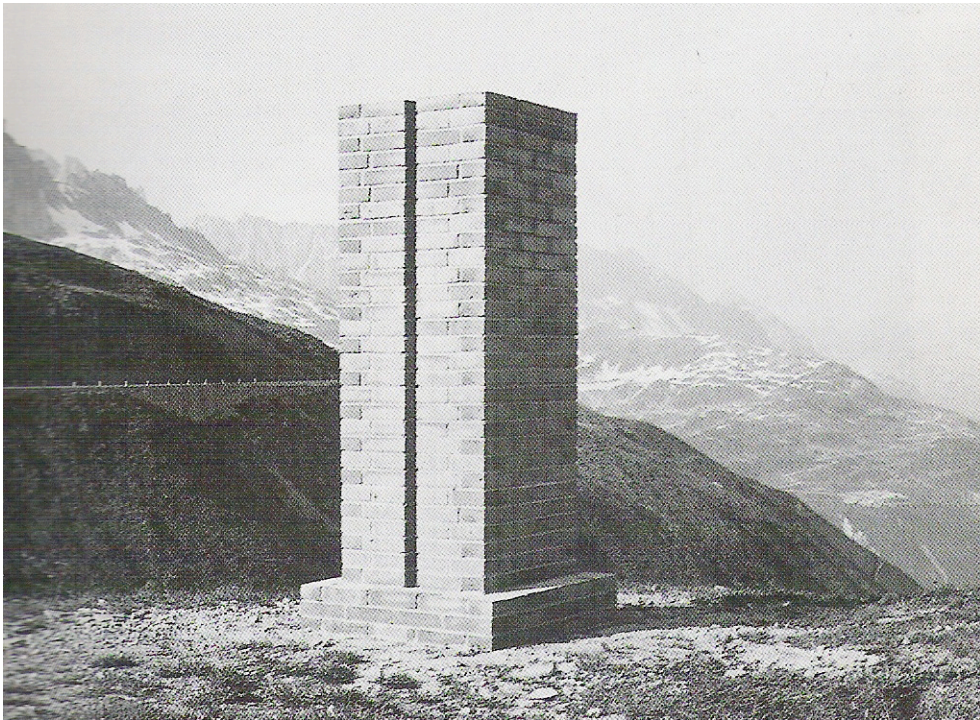
Las obras que atienden al calificativo de *sendero* adoptan formas rectas y se extienden horizontalmente sobre el terreno. Son muy habituales en las superficies naturales y pueden acomodarse tanto en entornos *limitados* (ver fig. 179), como *despejados* (ver fig.180).

IV. 5.8. Obras *obstáculos*

Las obras *obstáculo*, obstruyen intensamente el espacio con su complejo relieve exterior, que no llega a ser ni perfectamente cuadrado, ni desarrolla curvas impecables, ni es estrictamente lineal, sino que adquiere hechuras de aspecto laberíntico o constituye una mezcla de todas estas formas

³³¹ Del inglés *totem*, y este de *dodaim*, lengua de unas tribus de América del Norte.

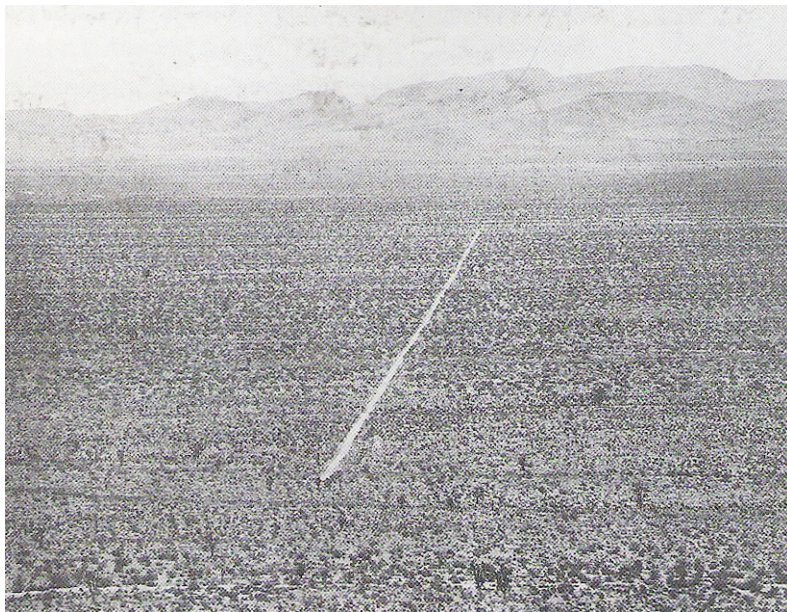
³³² El historiador Giedion afirma en su libro que: "Para el primitivo todas las líneas rectas significan el *membrum virile*, el falo; todo lo circular o en forma de hoz es el *membrum muliere*, la vagina". GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág. 272.



178. Per Kirkeby, *Furka*, 1986.



179. Mikael Hansen, *Organic highway*, 1995.



180. Walter de Maria, *Línea en el desierto de Tula*, 1969.

imperfectas. Muy a menudo obras escultóricas se afilian a esta categoría (ver fig.181).

En función del sitio que las exhibe, señalamos las categorías siguientes:

IV. 5.9. Obras *subterráneas*

Toda obra que se encuentra bajo tierra puede ser considerada como tal. Así, la obra encuadrada bajo este término, se esconde bajo la superficie terrestre con el propósito de que la encuentren algún día nuestros descendientes; podría haber sido colocada allí para interactuar con las estalagmitas y/o los estalactitas existentes a decenas de metros bajo tierra; podría estar encarcelada en un recinto cerrado bajo el suelo cuyo interior puede ser observado vía circuito cerrado, proyectándose en una pantalla situada fuera de este agobiante espacio; podría ser enterrada temporalmente (ver fig.182), o de modo permanente,³³³ etc.

IV. 5.10. Obras *terrestres*

La inmensa mayoría de las obras que coexisten en espacios *naturales*, reciben esta definición. Así, toda obra que se interrelaciona con la tierra firme y/ o sobre la superficie de la misma pertenecería a esta tipología.

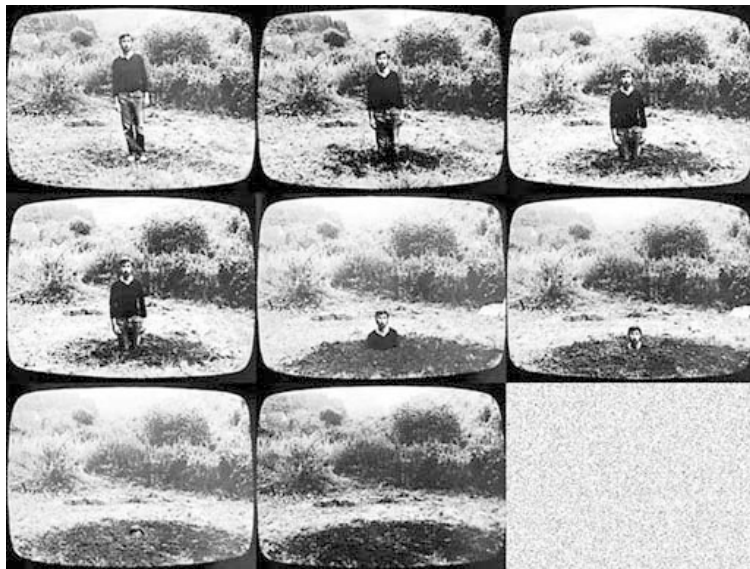
IV. 5.11. Obras *aéreas*

Las obras *aéreas* ocurren en el aire, valga la redundancia y pueden ser de dos tipos:

³³³ Los artistas Sánchez Blanco y Javier Utray (fallecido en 2008) han tenido la brillante idea de establecer en Salamanca (concretamente en el pueblo llamado Morille) un cementerio artístico (para el hospedaje tanto de obras como de artistas). Así, en el año 2009, la artista Esther Ferrer finaliza allí la gira de su performance -cuya exhibición le ha llevado durante años por distintos países europeos- titulada: *Performance at various speeds (original versión) Paris 1987/Salamanca 2009*. Culmina su creación dejando sepultada bajo tierra una caja que contiene la silla y el megáfono, entre otros objetos, que ha utilizado en la performance.



181. Thomas Schütte, *Drei grosse Figuren für Utrecht*, 1998.



182. Keith Arnatt, *Self Burial*, 1969.

- a) Obras *inmateriales*, hechas de humo³³⁴ o algún otro material volátil, que desempeñan su papel vaporoso o de personalidad etérea esfumándose poco a poco y dejando como único testigo de su devenir fotografías o filmaciones que evidencien su existencia en momentos concretos. Estas obras de complejidad variable (ver figs. 183 y 184) pueden ocupar espacios *despejados*³³⁵ en la atmósfera terrestre;
- b) Obras *tangibles* son aquellas que tocan la tierra firme pero que utilizan la fuerza del aire para poner en marcha su sistema estructural, al igual que sucede con las obras cinéticas. Pertenece a esta descripción los *Animales de la playa* del holandés Theo Jansen, algunas de las obras del griego Takis o ciertas esculturas de Manrique. Otro caso son las obras que van colgadas sobre árboles; suspendidas por hilos o cuerdas (o cualquier otro material prácticamente imperceptible que sirve como cadena plástica entre aire y la obra en cuestión) con un extremo tocando la tierra³³⁶ y el otro la obra.

IV. 5.12. Obras *hidrófilas*

Las obras *hidrófilas* sobreviven en un ambiente acuático. Mar, río, lago, catarata, etc. propician que cuando una obra se introduce en su interior, ésta se gane el derecho incuestionable de ser calificada como tal, ya que todas estas obras utilizan el elemento del agua para legitimarse; o sea, que disfrutan de las propiedades líquidas y/o volubles que les proporciona este elemento. Hay que notar que las obras *hidrófilas* en su inmensa mayoría utilizan (ver fig.185) la

³³⁴ David Antin, el 23 de Mayo de 1987, sobre la playa de Santa Mónica (California) y con la ayuda de varias avionetas escribe un poema de 3 líneas, que aparece en el aire en forma de humo colorado que va dejando el rastro de los pequeños aviones.

³³⁵ Un espacio *aéreo* es *despejado* o *limitado* en función de la obra que hospeda. Cuando esta última se encuentra alejada de la superficie terrestre o acuática y transita entre las nubes tenemos una atmósfera *despejada*. – aunque en rigor, las mismas nubes también podrían considerarse como frenos visuales para cualquier obra –. Cuando ésta última está muy cerca del suelo o del agua, en este caso interactúa con dichos elementos y se considera el entorno como un área más limitado. Pongamos por caso una obra que sobrevuela a ras de la superficie de un bosque y sus árboles, aquí el entorno sería claramente *limitado*.

³³⁶ Un pedestal no es considerado como elemento de sujeción entre el aire y la tierra. Lo consideramos como parte de la propia obra.



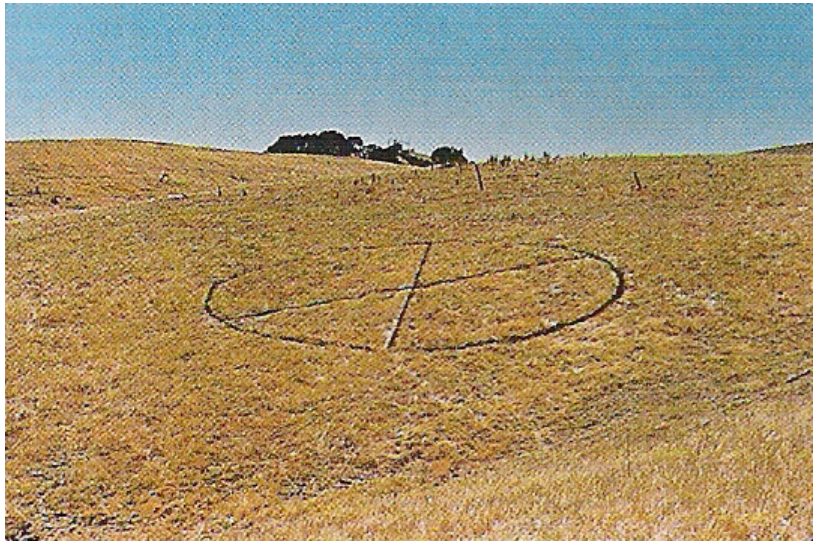
183. Cai Guo Qiang, *Clear Sky Black Cloud*, 2006.



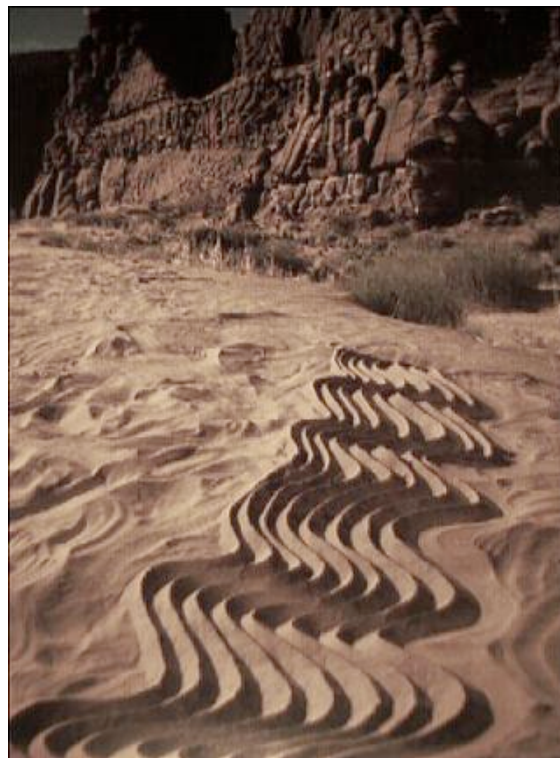
184. Dennis Oppenheim, *Remolino - El ojo de la tormenta*, 1973.



185. Fernando Casás, *Terra 100 - Latex, entrada en la naturaleza*, 1971.



186. Dennis Oppenheim, *Circle X Branded Mountain*, 1969.



187. Andy Goldsworthy, *Fine dry sand*, 1989.

superficie del agua; por el contrario, relacionarse con el fondo parece una acción casi impensable por los impedimentos de tipo práctico, expositivo,, la exigencia de materiales adecuados, los problemas climatológicos, etc.

En función de su relación arrebatadora o acentuadora del *entorno natural* terrestre las obras se distinguen en:

IV. 5.13. Obras *aferéticas* o *huellas*

La obra que bautizamos como *aferética*³³⁷ se da porque previamente se ha eliminado la parte proporcional del suelo (ver fig.186) que ocuparía su propia ubicación y existe gracias a esta praxis de supresión del terreno que se elimina, se arrebatata, se retira, se arranca, se hunde, se excava, etc. Indicamos el caso de una huella como acto de creación que provoca un diálogo creativo. Y eso porque cuando deja trazos en la superficie del sitio en cuestión, lo hace con el mismo material de que está compuesto ese suelo como arena (ver fig. 187), hierba, tierra, etc. A veces las huellas producidas por el acto de trazar, andar, rasgar, etc. son visibles y otras veces invisibles. Cuanto más invisibles, (al ojo humano) más tienden a ser obras *propicias*. Y a la inversa, cuanto más visibles, intensas, profundas son sus huellas, más *manipuladora* será la obra. Así, en función de la profundidad de la huella en un entorno, la obra que deja dicha huella puede ser *manipuladora* o *propicia*.

IV. 5.14. Obras *prostéticas*³³⁸

Dichas obras, son lo opuesto a las obras *aferéticas*, es decir, se añaden al *entorno natural* o se acumulan sobre el mismo, escogiendo componentes que se encuentran en las inmediaciones o incluso el mismo material-terreno de su ubicación (véase Fig.157 en la pág.269).

³³⁷ Del gr. *αφαίρεσις*, de *αφαιρέω*, quitar.

³³⁸ Del gr. *προσθετικός*.

IV. 6. Conclusiones

Cuando una obra de arte se aloja en un *entorno natural* puede hacerlo transformándolo (obra *manipuladora*) o favoreciéndolo (obra *propicia*).

Las obras *manipuladoras* pueden alterar un espacio con mayor o menor intensidad, de dos maneras distintas:

- a) Ocupando y/o interactuando con una gran parte del área expositiva y/o utilizando colores, formas, texturas, etc. claramente antitéticos³³⁹ al entorno. Se establece un **diálogo contradictorio intenso**: el grado de interrelación que se produce es alto y la obra se denomina **multi-manipuladora**; o
- b) Ocupando y/o dialogando sólo con una pequeña parte de él, y/o adoptando estructuras, materiales, colores, etc. todavía agresivos al *entorno natural* pero en menor escala. Se produce un **diálogo contradictorio leve**: el grado de interrelación que se produce es menor y la obra se denomina **semi-manipuladora**.

Igualmente, las obras *propicias* pueden infiltrarse en los límites de un *entorno natural*:

- a) Ocupando y conversando con una gran parte de él y/o luciendo características extremadamente semejantes: el diálogo que se produce es un **diálogo creativo intenso**, el grado de interrelación es alto y la obra se denomina **poli-propicia**; o
- b) Ocupando y relacionándose con una pequeña porción dentro de él y/o empleando cualidades cromáticas, estructurales, etc. de menor afinidad: el diálogo que se establece es un **diálogo creativo leve**, el grado de interrelación que se crea es menor y la obra se denomina **semi-propicia**.

³³⁹ Del lat. *antitheticus*, y este del gr. *αντιθετικός*. Que denota o implica antítesis.

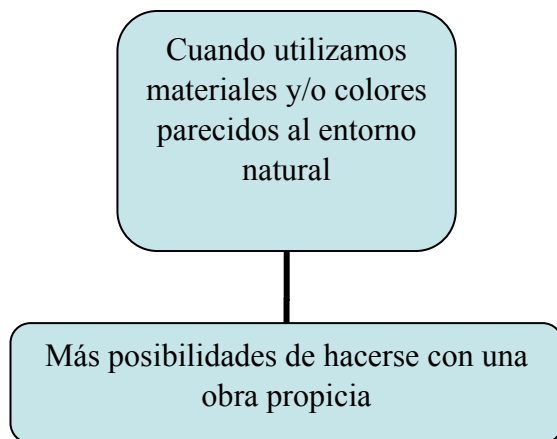
En otras palabras, una obra de arte que utiliza materiales y/o colores parecidos a los que se encuentran en el *entorno natural* que la expone (Esq. 48), tiene más posibilidades de ser una obra *propicia* del emplazamiento en cuestión.³⁴⁰ Y viceversa, cuando una obra está creada con materiales y/o colores ajenos al *entorno natural* que la acoge, más posibilidades tiene de alterarlo.³⁴¹

En cuando a la estructura, cuando una obra utiliza formas cercanas (Esq.49) al lugar en el que está expuesta tiene más posibilidades de ser una obra *propicia*. Y a la inversa, cuanto más difieren las formas de una obra de arte del espacio *natural* que la expone; cuando sus hechuras no se repiten en el territorio natural circundante; cuenta con más probabilidades de resultar una obra *manipuladora*.

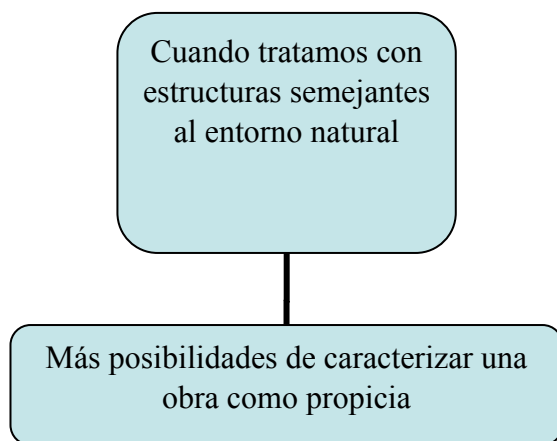
En función de su tamaño, (Esq.50) cuanta más presencia física tiene una obra, en el momento de su exhibición, mayor será su influencia a nivel dimensional y mayor será su capacidad para entablar un dialogo intenso, ya sea de efecto **contradictorio** o **creativo**. Nuevamente, y sin duda, una obra *Land art* de grandes dimensiones puede encontrar su sitio de exposición adecuado en un *entorno natural*. Sobre todo en un espacio *despejado*, (su medio habitual) el área circundante no pone límites físicos a la obra; ésta puede alcanzar las dimensiones que desee. Una obra de márgenes limitados como por ejemplo una obra de arte escultórica, en un recinto *natural despejado*, se quedaría desbordada por el enfrentamiento periférico con el horizonte. Y una pequeña obra de *ecoart*, podría hasta pasar totalmente desapercibida.

³⁴⁰ Lo que más favorece de una obra de arte a un *entorno natural*, es su capacidad para camuflarse en el espacio. Cuanto más se pierde en él, más favorecedora será una obra. El caso más llamativo es el caso de la mayoría de las obras de *ecoart*.

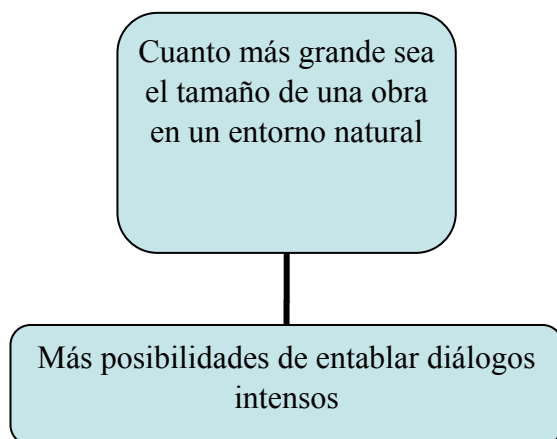
³⁴¹ Cuanto más altera una obra de arte, el carácter principal del *entorno natural* que la encierra, (maniobrando de una manera hostil con el aire, mar, o tierra, o introduciendo elementos obstructores) más posibilidades tendrá de ser una obra *manipuladora*. Las obras de *Land Art* debido a sus inmensas dimensiones transforman básicamente el entorno de su ubicación. También el hecho de introducir obras escultóricas en un *entorno natural* es en un principio un acto manipulador.



Esquema 48.



Esquema 49.



Esquema 50.

Asimismo en un *entorno natural despejado*, las performances y las esculturas, aunque en principio podrían destacar, acaban perdiéndose en la grandeza natural de este vasto entorno. Y estas mismas, en un espacio *limitado*, encontrarán más obstáculos pero también tendrán más ocasiones para encontrar posibles nexos contradictorios y/o creativos con objetos naturales concretos (árboles, piedras, hierbas, flores, etc.), situados en esta localización.

Podríamos asumir, que debido a las condiciones intrínsecas al espacio *natural* –climatológicas, geográficas...-, con el paso del tiempo la obra de arte de carácter permanente acaba convirtiéndose en obra *propicia* del entorno en la cual la misma se desarrolla, al ir perdiendo paulatinamente sus características originales.

En un espacio *despejado*, una obra de arte tiene más posibilidades de ser una obra *manipuladora* ya que es muy difícil compaginar la obra con las cualidades físico-plásticas de un escenario *natural* de este tipo, exento de elementos circundantes naturales. En un *entorno natural* plano e inmenso es menos habitual, casi imposible, encontrar obras *poli-propicias*, por la simple razón que la obra no puede perderse con éxito.

Por el contrario, en un espacio *limitado* la obra de arte tiende más a ser una obra *propicia*, gracias a los distintos elementos que componen la naturaleza circundante y que influyen en la obra mucho más directamente y con más intensidad, que en el caso de un espacio *despejado*, lo que produce más posibilidades para el desarrollo fructífero de posibles nexos.

Hay que añadir que un *entorno natural* puede ser al mismo tiempo *despejado* y *limitado*. Consideremos el ejemplo de una llanura grande al lado de una sierra. La llanura es un *entorno natural despejado* y las montañas son de carácter natural *limitado*. Al final, en función de la posición de la obra, el sitio es *despejado* o *limitado*. Si se encuentra en la base de la montaña justo al margen de la llanura, el espacio se reconoce como *natural limitado*. Si la obra

se halla alejada de la montaña, el entorno será entendido como natural *despejado*.

Un *entorno natural* conserva la posibilidad de ser un día, un sitio *despejado* y al día siguiente transformarse y convertirse en un espacio *natural limitado* que es el caso de terrenos arenosos como algunos desiertos. Asimismo, un bosque frondoso que, por desgracia, se ha quemado y como consecuencia ha perdido sus preciados árboles, si ha resultado desfigurado a gran escala podría transformarse en un sitio *natural despejado*. A veces, superficies terrestres *limitadas* compuestas de varios elementos naturales, pueden devenir, de un día a otro, por ejemplo a consecuencia de algún fenómeno meteorológico extremo, en devastadas áreas llanas y/o acuáticas³⁴². Y *entornos naturales despejados* como la superficie del agua del océano en estado de apnea pueden convertirse en *limitados* cuando esta misma agua pierde su horizontalidad debido a las olas gigantes resultado de una tormenta o tsunami.

En un *entorno natural* las condiciones de mantenimiento y conservación de una obra no son controlables de forma segura. A menudo no se dan las condiciones perfectas. La obra de arte está siempre a disposición de la madre naturaleza y depende casi siempre de ella.

Si tenemos en cuenta la fuerza influyente (física y/o plástica) de la obra, en un *entorno natural* no se puede exponer cualquier tipo de obra ya que las inconveniencias naturales suponen muchos problemas añadidos y la presencia de una obra de arte será interrumpida por elementos plásticos diferentes según el caso, que modificarán en distinto grado la obra que contienen. Una obra de arte, antes de entrar en un *entorno natural*, tiene que considerar tanto los cambios climáticos de la zona en la que va a exponerse como las continuas variaciones de la luz, o los materiales que debe utilizar. Además, no debe

³⁴² Desgraciadamente tuvimos la oportunidad de ver las grandes inundaciones provocadas por el fenómeno meteorológico de la Niña en Febrero de 2008, que han transformado gran parte de la orografía boliviana (alcanzando también algunas regiones de Perú y de Ecuador) en enclaves acuosos, planos e inmensos.

estropear la naturaleza; puede transformarla de cualquier modo pero siempre ha de hacerlo en términos de respeto y sostenibilidad.

Finalmente conviene recordar que la naturaleza tiene su propia personalidad y si el artista no tiene en cuenta la grandeza plástica y física que la Naturaleza posee, la obra puede desaparecer en ella.³⁴³ Ahora bien, si queremos que no desaparezca, tendremos que contemplar los siguientes parámetros (Esq.51):

- a) Seleccionar formatos de grandes dimensiones³⁴⁴;
- b) Utilizar colores y formas que contrasten con el espacio en el cual la obra se naturaliza (un *entorno natural* impone a una obra de arte desde continuos cambios cromáticos hasta variaciones estructurales);
- c) Manejar materiales adecuados y resistentes. Si no se utilizan los medios apropiados la obra se destruirá a causa de la errónea elección de los materiales, y será aún más rápida y fulminante la acción devastadora de la naturaleza en su versión más salvaje, climatológicamente hablando;
- d) Transformar el *entorno natural* que nos sirve como contenedor en función de nuestra obra;
- e) Colocar la obra en *entornos naturales despejados*.

Y por el contrario si queremos que nuestra obra forme parte del entorno natural deberemos (Esq.52):

- a) Decantarnos por formatos de reducidas dimensiones;
- b) Optar por colores que se hallan en el entorno natural circundante;
- c) Simular formas parecidas con el entorno;
- d) Extraer materiales que se hallan en el espacio natural en cuestión;

³⁴³ No hay que olvidar que un enclave *natural* plantea muchos inconvenientes, como por ejemplo, económicos, de falta de seguridad, de desplazamiento, etc. Pero estas razones son materia para otro estudio distinto del que ahora nos ocupa.

³⁴⁴ La Muralla China se ve desde la luna.

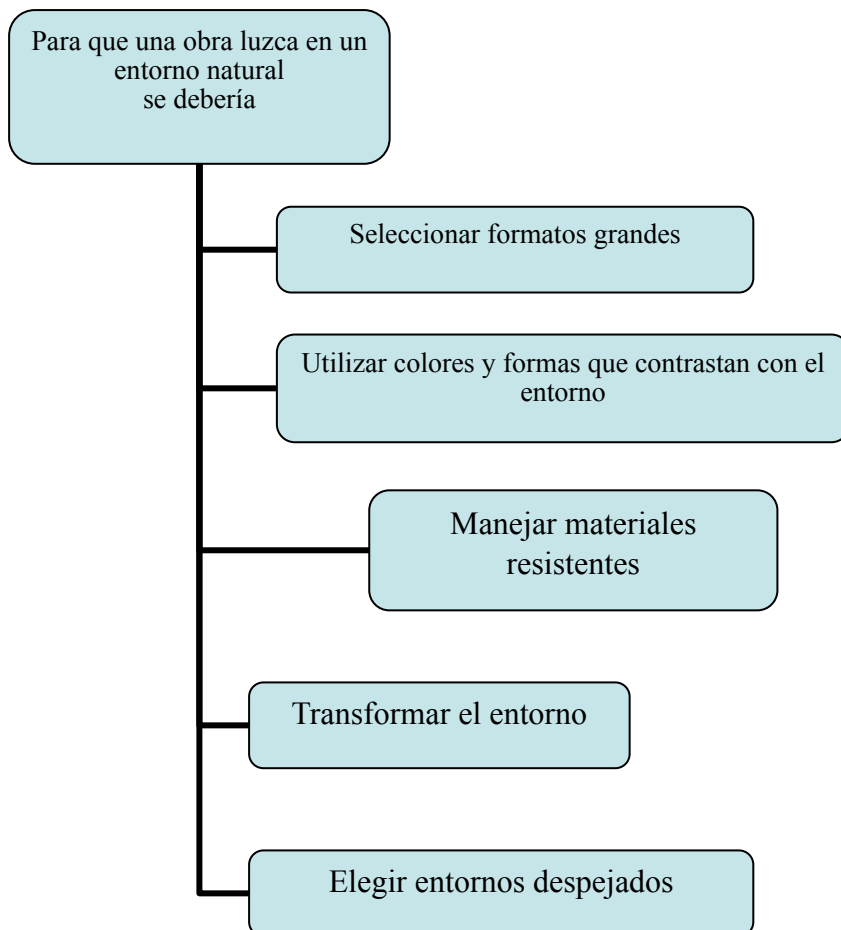
- e) Intentar dejar el entorno lo más intacto posible;
- f) Ubicar nuestra obra cerca de elementos naturales (deberíamos escoger *entornos naturales limitados*).

En el *entorno natural*, cualquier artista puede exponer su obra de arte, sean cuales sean sus conceptos, sus formas, sus materiales, etc. sin contar con el beneplácito de un encargado o responsable.

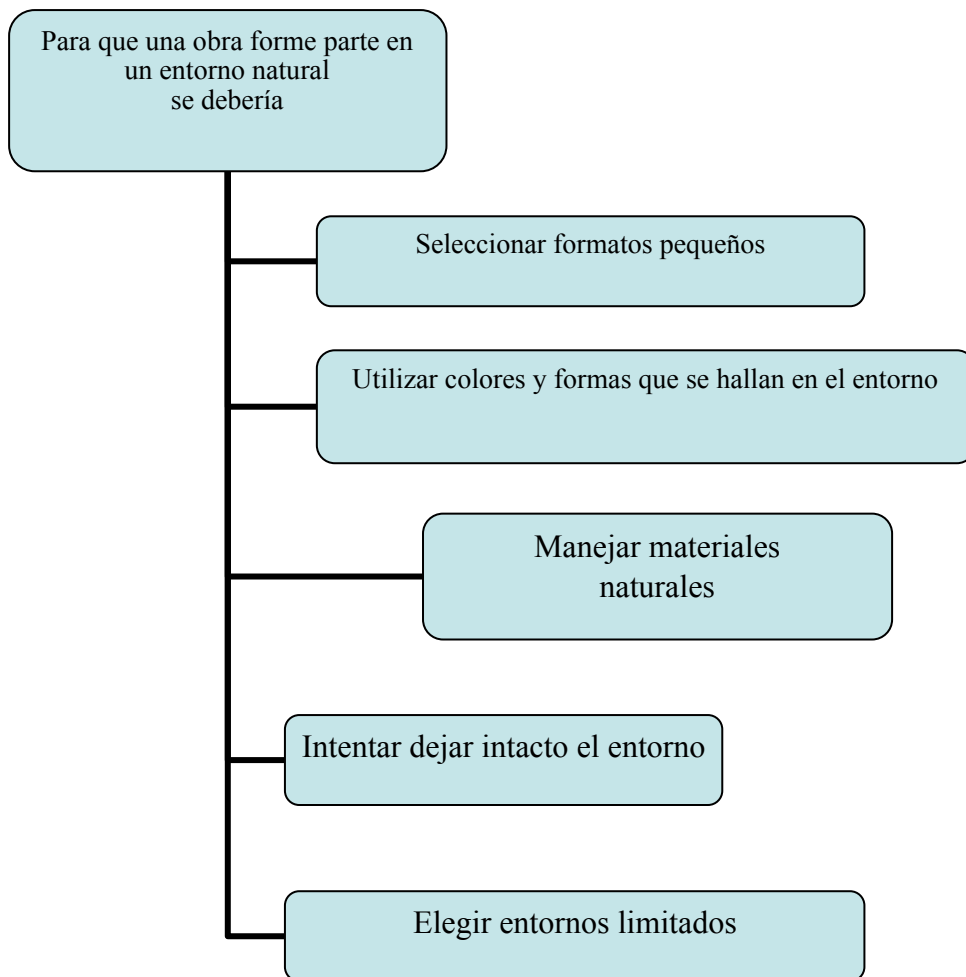
Así, un espacio *natural* supone un campo abierto para hospedar obras de arte y resulta accesible³⁴⁵ para cualquier artista que decide aventurarse a introducir su obra artística en él, sólo porque el lo ha decidido, sin necesidad de intermediarios.

Finalmente, en cuanto al medio artístico, en un *entorno natural* la pintura y por extensión todas las obras de dos dimensiones disminuyen su participación, aunque no desaparecen completamente. Las esculturas y otras obras tridimensionales ganan indudablemente el protagonismo y llegan a integrarse absolutamente en el emplazamiento *natural*.

³⁴⁵ Si puede considerarse accesible ir por ejemplo a un entorno desértico.



Esquema 51.



Esquema 52.

Capítulo V.

El territorio urbano

CAPÍTULO V. El *territorio urbano*

V. 1. Introducción

Con la expresión *territorios urbanos* nos referimos a todos aquellos espacios públicos que se encuentran ubicados dentro de los límites geográficos de un asentamiento urbano. Por lo tanto, cualquier sitio dentro de una ciudad, pueblo o villa, es el tipo de emplazamiento que vamos a desgranar en este capítulo.

En primer lugar cabe destacar que nos enfrentamos a un marco que está en constante movimiento; y cuanto más grande es la ciudad más movimiento produce. Sobre este aspecto del *territorio urbano* se han pronunciado numerosos artistas y teóricos:

El pintor Alberto Rementería argumenta que:

La ciudad es el caos que trata de ordenarse, y cuanto más grande, más caos y más necesidad de normas que acondicionan, que ordenan ese laberinto, esa circunstancia de su habitante definida como ciudad³⁴⁶.

Jose Luis Tolosa también opina sobre los continuos cambios a los que están sometidas las urbes: “La ciudad...es un escenario en permanente transformación que no solamente soporta las acciones de los hombres sino que, al mismo tiempo, las influencia”³⁴⁷.

³⁴⁶ En VV. AA.: *Ciudades imaginarias –Arquitectura virtual*. Los autores, Lejona, 2000, pág. 35.

³⁴⁷ *Opt. cit.*, pág. 43.

Por su parte, Diana Arias añade una característica más sobre lo urbano cuando expone que: “Lo urbano nos pone en contacto con la pura movilidad”³⁴⁸.

Es decir, nos encontramos ante un territorio que se transforma rápidamente y cuyos elementos están en permanente circulación. En este ámbito, la metrópolis es la máxima expresión de lo urbano.

En el mundo civilizado, los *territorios urbanos*, mediante el papel que actualmente desempeñan como contenedores de obras de arte, mejoran y enriquecen la imagen de su entorno, contribuyendo al aumento del nivel cultural y al florecimiento y prosperidad del mundo artístico en la ciudad, y constituyendo una efectiva vía para que las obras de arte mantengan un contacto mucho más directo con el mundo real y cotidiano.

V. 2. El territorio urbano. Tipología.

V. 2.1. El territorio urbano desde un punto de vista funcional

Es prácticamente imposible encontrar rincones totalmente neutros en un *territorio urbano*. Siempre habrá como mínimo algunos elementos urbanísticos que lo delaten. Por eso, es fundamental una exploración profunda y un conocimiento previo del terreno por parte del artista antes de exponer su obra, asumiendo que cuantos más elementos tenga en conexión con el paisaje *urbano* más inmediato, más se integrará en él (algo extremadamente difícil de lograr en términos absolutos, pero no imposible).

Otra peculiaridad del *territorio urbano*, es la dialéctica que se produce en el mismo a consecuencia de su bipolaridad, cualidad que le permite acoger expresiones artísticas provenientes de estratos opuestos; así, en la ciudad

³⁴⁸ En VV. AA.: *El arte como dicha*. Ed. Grupo de Investigación HUM-654 con la colaboración de los Departamentos de Pintura y Escultura, Universidad de Granada, Granada, 2004, pág. 11.

conviven exposiciones de clara motivación político-social (como es el caso de los programas³⁴⁹ que invitan a artistas para intervenir y recuperar ciertos lugares abandonados en la ciudad o para interactuar en lugares emblemáticos de la misma como plazas, avenidas, cubriendo edificios³⁵⁰, etc.); junto con obras de artistas desconocidos que trabajan en la clandestinidad y sin la necesidad de ser seleccionados por un comisario (cubriendo con trazos de graffiti un vagón de tren, practicando la técnica de estencil³⁵¹ en la pared exterior de un almacén, pegando *stickers* y pegatinas sobre varios tipos de paneles, etc.). Estos artistas “en fuga”, dejan sus expresiones plásticas dentro de los límites de lo que denominamos *urbano* sin ningún tipo de permiso ni encargo previo; sólo por propia decisión³⁵².

En otras palabras, una obra puede entrar en un *territorio urbano* tras acuerdo con las instituciones responsables del mismo, pero también puede entrar de forma no oficial. Así, unos trabajan para mejorar zonas deprimidas, otros para embellecerlas, otros para criticarlas³⁵³, otros simplemente para dejar sus huellas, etc.

En cualquier caso, vamos a analizar el funcionamiento del arte contemporáneo en este tipo de emplazamientos haciendo especial incidencia

³⁴⁹ Ejemplos vivos de este tipo de actuaciones son entre otros: *Madrid Abierto*, *Idensitat Calaf_Barcelona*, *StadtBaukultur* en Alemania, *Arte/Cidade* en Sao Paolo, *inSite* en Tijuana, etc.

³⁵⁰ Los primeros que cubrieron edificios fueron los futuristas en la plaza del Palacio de Invierno de Petrogrado donde en 1918 vistieron los edificios con cientos de metros de pinturas futuristas. Citado por GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1996.

³⁵¹ Técnica que se utiliza muy a menudo para el arte callejero (*Street art*) y que consiste en la utilización de una plantilla (de plástico, de cartón o de cualquier otro material rígido y no poroso), recortada según las formas deseadas y sobre la cual se pulveriza aerosol. Cuando se retira el estencil, lo que queda son las huellas que se corresponden con las partes huecas de nuestro estencil y que quedan ahora estampadas en la superficie deseada. El aerosol sólo impregna estas partes huecas.

³⁵² Aunque hay que matizar que con el transcurso de los años estamos asistiendo a una normalización del *graffiti* por la cual, esta disciplina callejera ha empezado a presentarse también de forma oficial en festivales u otro tipo de eventos artísticos, que incluyen la práctica y exhibición del *graffiti* en su programación con el consentimiento del ayuntamiento o institución organizadora en cuestión.

³⁵³ Guy Debort, en su libro *La sociedad del espectáculo* publicado en 1967, sienta las bases de lo que hoy en día conocemos como arte público. Según él, debemos resistir ante la manipulación constante que ejercen sobre nosotros la publicidad, los mass-media, etc. y para ello propone una solución consistente en el *détournement* (desviación), que no es sino la expresión máxima de la teoría del *situacionismo*, que consiste en emprender acciones artísticas desarrolladas íntegramente en el *territorio urbano*. Un año antes, en 1966 y seis años después de su fundación, el GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) se lanza a las calles del Paris con una pléyade de obras bajo el título *Un día en la calle*. También los *futuristas*, los *constructivistas* y los *dadaístas* incluían en sus acciones *territorios urbanos*.

en las relaciones plásticas y físicas de la obra con el territorio y dejando aparte los aspectos sociales inherentes a la ciudad.

Un *territorio urbano* se compone de una intrincada red de elementos que responden a las más variadas formas, colores, aplicaciones...³⁵⁴. En él conviven el pequeño y el gran formato (la superficie de una gran plaza, de una publicidad autoadhesiva...); formas cuadradas (ventanas, matrículas de coches, etc.); circulares (ruedas, paneles de tráfico, focos, tapas metálicas de alcantarillas, etc.); o triangulares (paneles de tráfico); líneas simples o complejas; elementos urbanos bidimensionales (el letrero de una tienda, paneles publicitarios con o sin anuncios, marquesinas³⁵⁵, etc.) o de tres dimensiones (parquímetros, paradas de autobuses, escaparates, bancos, balcones, chimeneas, etc.). También se dan multitud de superficies tanto a nivel del suelo (acera, pasos de cebra, peajes, azulejos, piedras, etc.), como en el subsuelo (una estación de metro, un hallazgo arqueológico, un aparcamiento, etc.), o en la atmósfera urbana (semáforos).

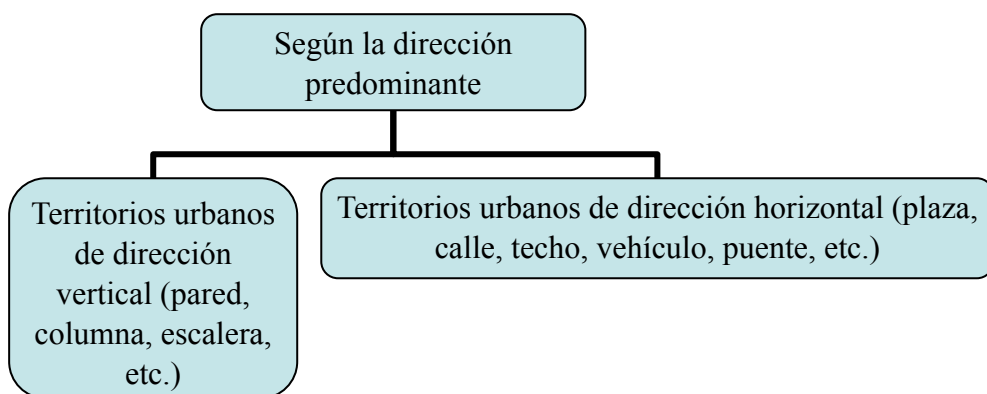
A simple vista y teniendo en cuenta este conglomerado de elementos presentes en la ciudad, podemos apreciar dos vertientes espaciales como posibles territorios urbanos expositivos³⁵⁶ (Esq.53):

- a) Espacios de dirección vertical. Son zonas en las que predominan los elementos urbanos verticales. Se trata de los emplazamientos que más proliferan dentro de los territorios urbanos);
- b) Espacios de dirección horizontal. En ellos destacan los elementos urbanos horizontales.

³⁵⁴ El filósofo Jean Baudrillard asegura que: "No hay peor enemigo de la forma, que la posibilidad de disponer de todas las formas". BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pág. 108.

³⁵⁵ Debido al intenso trabajo de los que pegan los carteles (o al descuido de los responsables de limpieza) pueden llegar a varios centímetros de espesor y adoptar formas tridimensionales.

³⁵⁶ El análisis de las obras no será en función de estos dos tipos.



Esquema 53.

Con todo ello, en función de sus características y posibilidades, los principales *territorios urbanos* susceptibles de convertirse en superficies expositivas³⁵⁷ (tanto de dirección vertical como horizontal) son:

- a) La plaza. Es un emplazamiento urbano que se estructura normalmente en sentido horizontal y cuyos contornos no responden a un determinado estándar, sino que dependen de los edificios circundantes y se ven interrumpidos por todas las calles que la atraviesan. Pese a todo, su morfología es bastante sencilla y suele responder a un perímetro circular, oval o cuadrado.³⁵⁸ Muy a menudo el interior de la plaza se distribuye de manera análoga y/o simétrica a los contornos de la misma, aunque en ocasiones funcionan independientemente. Cuanto más lejos se ubican los edificios (que son los que delimitan las fronteras), del epicentro de la plaza, mayor será el tamaño de la misma. Las plazas suelen integrar elementos procedentes de la Naturaleza;
- b) La calle³⁵⁹. En lo que respecta a sus dimensiones, a lo largo puede tener desde una decena de metros hasta cientos de kilómetros. En cuanto a la anchura, puede estar compuesta por amplias avenidas pudiendo transitar por ellas varias filas de coches y/o viandantes, hasta extremadamente estrecha como para que pase una sola persona. Puede estar completamente despejada, sin ser interrumpida por obstáculos verticales visibles; tener ciertos elementos que interfieren longitudinalmente sobresaliendo entre los edificios (la opción más habitual); puede integrar composiciones verticales

³⁵⁷ Muchos de los elementos integrantes del *territorio urbano* se encuentran también en el *recinto tradicional* por lo que no vamos a mencionarlos de nuevo (esquinas, rampas, puertas, ventanas, huecos y salientes).

³⁵⁸ Plazas de contorno triangular son un *rara avis*.

³⁵⁹ Perec Georges define de manera concisa el concepto de calle: "La alineación paralela de dos series de edificios determina lo que llamamos una calle: la calle es un espacio bordeado, generalmente sobre sus dos lados más largos de casas; la calle es lo que separa las casas entre ellas y también la que permite ir de una calle hacia otra, en longitud o atravesándola". PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, Paris, 1974, pág. 65. *Traducción del autor*.

(edificios, columnas, etc.), con materiales en horizontal (raíles de todo tipo), o quedar apresada bajo los muros de un túnel, dejando paso únicamente a los vehículos. En su interior pueden hallarse estructuras de lo más variado como formas sueltas o empotradas (cubos de basura); cilíndricas (aseos), cuadradas (paradas de autobuses), lineales (rejās); bidimensionales (las líneas de tráfico pintadas sobre el asfalto) o tridimensionales (bandas sonoras). Una calle puede ser claramente plana y horizontal o adoptar inclinaciones más pronunciadas; ser exclusivamente peatonal, restringir el tránsito sólo a determinados vehículos o compaginar acera y pavimento al mismo tiempo e incluso integrar elementos naturales paralelamente a ambos lados de la misma o en su centro (boulevard). Por lo general, el material más abundante en una calle es el asfalto, con el cual se realiza el pavimento que en un principio es de superficie lisa y color negro, pero que con el paso del tiempo y el desgaste debido al sol, a la polución y la circulación se va transformando en un suelo rugoso y gris. La parte peatonal de la calle, la acera, suele estar construida con baldosas blancas o grises fabricadas en materiales como el granito, pero también puede estar constituida por azulejos, piedras, mosaicos, etc.;

- c) La pared. Es la superficie plana³⁶⁰ y vertical que para, separa, aísla o da forma al *territorio urbano*; Puede subir desde unos pocos centímetros formando una base para rejās; puede ascender un par de metros conformando el vallado de un complejo de lujo, hasta alcanzar más de medio kilómetro de altura³⁶¹. Normalmente está hecha de cemento, hormigón,

³⁶⁰ Esta estricta uniformidad puede interrumpirse (en el caso de una fachada) por formas huecas (puertas o ventanas abiertas), convexas (tejas o algunos elementos decorativos), por formas lineales (cables de todo tipo, pilares, columnas...), cúbicas (balcones), y circulares (algunas ventanas, claraboyas o los propios contornos de un edificio curvilíneo), etc.

³⁶¹ La torre *Burj Dubai*, en Dubai, en el año 2007 medía un poco más de 512 metros (está proyectado que alcance al menos los 600 metros de altitud).

ladrillos, madera, o piedra; pero también integra otros materiales como el vidrio, el plástico, etc.;

- d) El techo. Es la superficie horizontal³⁶² superior de un emplazamiento *urbano*. Es el elemento menos visible en el área urbana y quizá por ello es relegado por parte de los artistas a la hora de seleccionar una ubicación posible dentro de la ciudad³⁶³. Un túnel de coches, una galería de un edificio que empieza en una calle y sale a otra, un pasaje del metro, los andenes del tren, el bajo de un puente, etc.. Un edificio en construcción (libre de vidrios y paredes) tiene tantos techos como el número de sus plantas;
- e) La columna -y por extensión cualquier elemento vertical urbano-. Puede medir unos centímetros (una balaustrada); o varios centenares de metros (un rascacielos). Puede ser recta (un poste de la electricidad); integrar otras formas geométricas (la barra que sujeta un signo vial); o perder parte de su verticalidad al integrar otros elementos (semáforos, farolas, etc.); ser una columna propiamente dicha o un pilar; repetirse en varios ejemplares, colores y tamaños (una reja, un signo vial de advertencia), etc. En lo que respecta a su composición, puede ser de madera, de cemento, de metal, etc.;
- f) El vehículo. En el *territorio urbano* nos topamos con una amplia diversidad de transportes fabricados con todo tipo de materiales industrializados³⁶⁴. Estamos hablando de soportes móviles que normalmente siguen un recorrido trazado dentro de los límites de la calzada (un taxi, un turismo o un autobús) o avanzan por los estrictos recorridos de sus raíles (trenes, tranvías). Se presentan en multitud de formas³⁶⁵ y diseños (una

³⁶² Esta superficie puede ser completamente plana hasta integrar varias formas, colores, volúmenes, inclinaciones, etc.

³⁶³ Como posible soporte alojador de obras de arte.

³⁶⁴ Antaño, el hierro y la madera eran los materiales predominantes en la construcción de un coche. Ahora hablamos del magnesio, del aluminio o de las fibras de carbono.

³⁶⁵ Aunque la estructura básica es horizontal y alargada.

moto, el metro, etc.), los hay de todos los tamaños (un monopatín, una bicicleta, un camión, etc.) y de todos los colores posibles (un tranvía o una furgoneta personalizada, un coche tuneado, etc.). Incluyen una, dos, tres, cuatro o más ruedas para desplazarse, (una bicicleta, un autobús, etc.) o ninguna (barcos³⁶⁶, etc.). Los vehículos como soporte artístico funcionan sobretudo en su superficie vertical externa, siendo también válido a veces el techo; pero son raras las ocasiones en las que en su interior pueden acontecer proyectos artísticos. Pero el vehículo por excelencia en el *territorio urbano* es el coche y a él nos referiremos principalmente;

- g) La escalera. Normalmente se presenta en el *territorio urbano* con un extremo al nivel de la calle y el otro extremo en otro nivel más elevado o más bajo (en otra calle, en la entrada de un edificio, bajando hacia el metro, etc.). También pueden obedecer a las formas arquitectónicas exteriores del edificio al que pertenecen apareciendo en forma de zig-zag, diagonalmente, en espiral o en forma de caracol.³⁶⁷ En cuanto a sus componentes, pueden estar hechas de cemento, de metal, de madera, de mármol, etc.

En un *territorio urbano* la luz proviene de múltiples fuentes y pueden ser luces animadas (paneles publicitarios, trenes, coches, semáforos, etc.), o inanimadas (letras de neón, luces provenientes de las tiendas, de las casas, etc.) que unas veces destacan por su posición saliente introduciéndose verticalmente en un edificio y otras veces paralelas a éste; aisladas en un espacio peatonal; o provenientes de una ventana, etc. El haz de luz puede estar generado de forma artificial (farolas o cualquier otra iluminación eléctrica), o ser de origen natural (la luz solar durante el día o la luz de la luna durante la

³⁶⁶ Un barco se ubica en el punto de encuentro de los límites de una ciudad con el agua (lago, mar o río) anclado en puerto cuando está parado (cuando se encuentra sobre tierra firme se ubica en los límites de su astillero o en el expositor de un concesionario marítimo). Como excepción, está Venecia, donde es posible ver barcos anclados en el centro de la ciudad gracias a que las calles han sido sustituidas por canales.

³⁶⁷ En el caso de las ciudades estadounidenses, las escaleras rectas y metálicas que bajan manualmente en caso de emergencia.

noche). Las fuentes de luz artificial pueden adoptar formas simples como el círculo o el cuadrado (la luz de un semáforo o una farola) o de distinta complejidad (el semáforo en forma de hombre, logotipos de marcas y grandes empresas, etc.). De igual forma el haz de luz artificial se presenta en múltiples colores.

Pero, un *territorio urbano* sobre todo se compone de los edificios³⁶⁸ construidos en éste. Así, podríamos resolver que los *territorios urbanos* pueden ser clasificados en función de las particularidades arquitectónicas de los edificios que lo constituyen en:

- a) Centros históricos. Normalmente declarados de interés cultural, responden en su mayoría a un intrincado trazado de apariencia heterogénea, debido a la gran variedad de estilos arquitectónicos que en ellos se concentran -cuanta más variedad de estilos, mayor complejidad denotarán-. En esta tipología de espacios se conjugan la variedad de colores, los materiales nobles como el mármol o la piedra tallada y en general, mobiliario y ornamentos relacionados con la historia y/ o tradiciones del *territorio urbano* en cuestión, que afloran en el sitio. Sus construcciones presentan una altura media o baja gracias a que sus fachadas están protegidas por ley, de manera que no pueden superar un número determinado de plantas;
- b) Distritos periféricos³⁶⁹. Territorios visualmente mucho más homogéneos que la anterior categoría, en los que predominan las tonalidades grises de las edificaciones, el uso de materiales

³⁶⁸ Arnheim Rudolf afirma que un edificio (al igual que una obra de arte) reclama un espacio apropiado en torno suyo: "El edificio actúa como centro dinámico que configura el espacio que lo rodea...Una torre cilíndrica crea un campo simétrico todo a su alrededor...". ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro - Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión española de GÓMEZ DÍAZ Remigio, ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 56.

³⁶⁹ En nuestra investigación vamos a centrarnos básicamente en los distritos periféricos pero también en los centros históricos. De estos cinco básicos emplazamientos dentro de lo urbano, son estos dos los que más interactúan con obras de arte. De todos modos para el futuro sería muy interesante realizar un estudio sobre obras de arte contemporáneas en interacción con *territorios urbanos rurales, arqueológicos, deportivos*, etc.

de bajo coste y no tan vistosos como el hormigón o el cemento, y la escasez de elementos decorativos o artísticos con valor histórico-patrimonial. Pueden alcanzar muchos metros de altura y en ellos prima la verticalidad³⁷⁰ que ocasionalmente puede alternarse con áreas claramente despejadas y abiertas (parques o solares en espera de ser urbanizados);

- c) Demarcaciones rurales.³⁷¹ Conservan una personalidad propia y diferenciada (dependiendo del país y la región) y mantienen un estrecho vínculo con la Naturaleza³⁷²; Tienen menor extensión tanto en superficie como en altura, suelen formar un entramado irregular en el que desaparecen las líneas rectas y en ellas podemos encontrar calles o caminos sin asfaltar. La altura es más o menos igual para todas las casas, predominando la vivienda unifamiliar de pocos metros. En cuanto a los colores, hay demarcaciones rurales en los que predomina un solo color (el blanco de los pueblos andaluces) y otras presentan una amplia variedad de colores (como en algunos pueblos del País Vasco);
- d) Sitios arqueológicos. Incluyen restos de civilizaciones antiguas y nos muestran las características arquitectónicas de aquella época. Contienen remanentes de formas arquitectónicas, más o menos dispersas en un recinto que puede ser amurallado, cubierto o encontrarse al aire libre; en cuanto a su ubicación, puede cimentarse sobre una colina, al nivel del mar o

³⁷⁰ El polifacético Hundertwasser considera que la línea recta (trazada con regla): "...es completamente ajena a la humanidad, a la vida y a toda la creación". RAND, Harry: *Hundertwasser*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994, pág. 37.

³⁷¹ Hasta el momento no han tenido mucha relevancia en la interacción con obras de arte, pero de un tiempo a esta parte, las autoridades de municipios de ámbito rural -conscientes de la crucial importancia de la cultura como agente y motor de la sociedad para encarar el futuro- incluyen en su programa cultural exposiciones de arte, que suelen emplazar en el centro urbano de la localidad. No obstante las obras son en su mayoría en pintura y escultura, pues otras disciplinas artísticas como las performances casi siempre se producen en distritos periféricos o en los centros históricos de las ciudades, ya que la tendencia inclina a creer que el impacto de la obra será mayor en éstos y además existe el miedo anticipado a que la mentalidad de un pueblo no esté preparada para acoger este tipo de acciones. Desde un punto de vista funcional, la experiencia nos dice que una performance (que simplemente circula por una ciudad) podría hacer lo mismo en un pueblo, aunque es obvio que el concepto cambiaría en función de uno u otro sitio.

³⁷² U otros más pequeños como jardines, huertas, corrales, etc.

permanecer bajo tierra. Aunque en su momento dominaría la policromía en muchos de ellos, el paso del tiempo les hace perder las tonalidades originales viéndose reducida considerablemente su gama cromática. En cuanto a los materiales predominantes, éstos varían según el tipo de asentamiento, su ubicación, la época en la que se crearon...;

- e) Instalaciones deportivas.³⁷³ En ellas predomina la superficie horizontal del suelo (de caucho, de hierba, de tierra, de madera, etc.). Están habilitadas para compaginar la práctica de diferentes deportes al aire libre o a cubierto y suelen ser espacios grandes, independientemente de si están cercados por algún tipo de fronteras físicas verticales como rejas, alambradas, muros, etc., o permanecen sin contornos evidentes.³⁷⁴

Planteada esta primera lista de cinco tipos de territorios *urbanos*, dejamos abierta la puerta a nuevas incorporaciones de cara a futuras investigaciones. Por ejemplo, todos los *territorios urbanos* resultado del abandono, de una catástrofe producida por el hombre (debido al desgaste, falta de restauración, accidentes, etc.) o de un desastre natural los consideramos espacios *escombros*. Así, las características de un *territorio urbano* cambiarán sustancialmente después de un tsunami, un bombardeo, tras largos años de abandono, etc. Territorios de esta caracterización se ven revestidos principalmente por obras de graffiti. Del mismo modo, un solo árbol es un elemento verde y natural que interactúa casi siempre de manera antitética con los materiales industrializados que predominan en un *territorio urbano*. Efectivamente dentro de éste se hallan espacios con más o menos árboles u

³⁷³ Tanto los sitios *arqueológicos* como las instalaciones *deportivas* dentro del *territorio urbano* son los espacios que en la actualidad menos interactúan con obras de arte contemporáneo, aunque también podemos citar excepciones como la performance de Arthur Cravan consistente en un combate de boxeo contra Jack Johnson, campeón del mundo de los pesos pesados, que tuvo lugar en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, un domingo, 23 de abril de 1916, en el que naturalmente perdió. Y para el artista Anthony Michaelides, son los sitios arqueológicos dispersos por la geografía helena los que constituyen la parte principal de su trabajo. De igual modo, los artistas Bleda y Rosa utilizan sitios arqueológicos con fuerte connotación histórica como tema central de sus trabajos fotográficos.

³⁷⁴ Los límites de estos cinco espacios dentro del *territorio urbano* pueden difuminarse, confundirse, coexistir, etc.

otros elementos naturales, como flores, hierba, etc. A todo elemento natural dentro de un *territorio urbano* lo llamaremos zona *urbana verde*, término que se hace extensible tanto a elementos simples como una maceta en un balcón o un árbol plantado sobre la acera, como a zonas de mayor envergadura como un parque dentro de la ciudad. En cualquier caso hay que subrayar que cuando en un espacio *verde* predominan los elementos urbanos y artificiales éste debe ser considerado dentro de la categoría de *territorios urbanos*.

Territorios *en construcción* serían aquellos espacios que pretenden ser urbanizados pero que todavía no tienen todos los elementos urbanos necesarios y presentan edificios incompletos, calles inacabadas, materiales de construcción dispersos por su superficie, etc. Actualmente España está repleta de territorios *en construcción*.

En cuanto a los acontecimientos físico-plásticos que se producen cuando una obra entra en un *territorio urbano*, a continuación se exponen las características propias de éste que condicionan la interacción entre ambos (Esq.54):

- a) Por su condición territorial, puede ser cubierto o descubierto: con techo o al aire libre;
- b) Por su condición espacial, puede estar rodeado de obstáculos o sin obstáculos evidentes;
- c) Por su naturaleza original es artificial³⁷⁵;
- d) Por su condición física es real;
- e) Por su condición cromática es polícromo³⁷⁶;
- f) Por su geometría es irregular. Sin embargo predominan las líneas muy rectas, y sobre todo la estricta verticalidad localizada en la estructura de

³⁷⁵ Aunque puede contener elementos naturales.

³⁷⁶ Hemos considerado los *territorios urbanos* como polícromos más que nada por la variedad de posibilidades que éstos presentan. Efectivamente, no percibimos los mismos colores en una calle en Chef Chauen (Marruecos) que en la Wall Street de Nueva York. En este caso hemos recurrido casi siempre a las ciudades europeas en las cuales el color predominante es el gris en toda su amplia gama de tonalidades adquiridas a causa de la industrialización, la construcción desmesurada e irracional y la polución y contaminación generadas por las actividades cotidianas de la raza humana. Cuanto más grande es la ciudad, normalmente mayor es la contaminación y en consecuencia mayor la escala de los grises que devoran las tonalidades originales, tanto las claras, como las más oscuras.

- los edificios. Aunque los últimos avances arquitectónicos están dando paso a nuevas formas de entender la construcción, y ya en algunas ciudades se encuentran edificios en forma triangular (la pirámide del Louvre en París), inclinada (las torres Kio en Madrid) en incluso formas más complejas como el edificio Palau de les Arts Reina Sofía en forma de barco ubicado en *La Ciudad de las Artes y las Ciencias* en Valencia;
- g) Por su capacidad móvil es cinético, al estar rodeado de objetos en continuo movimiento (personas, coches, bicicletas, luces, etc.);
 - h) Por su capacidad transformadora es mutante, debido a los cambios constantes que está obligado a acometer (obras, restauraciones, etc.);
 - i) Por su condición luminosa es inestable. Efectivamente, durante la noche, un *territorio urbano* se transforma completamente gracias a que cambia nuestra percepción visual y sonora, dependiendo en gran medida del paso de la iluminación natural a la luz artificial (variable según el número de las fuentes luminosas, de su intensidad, del color que estas luces generan, de su posición, sus dimensiones, etc.) y de la disminución progresiva de la contaminación acústica, factores que introducen cambios sustanciales en las características del *territorio urbano*.

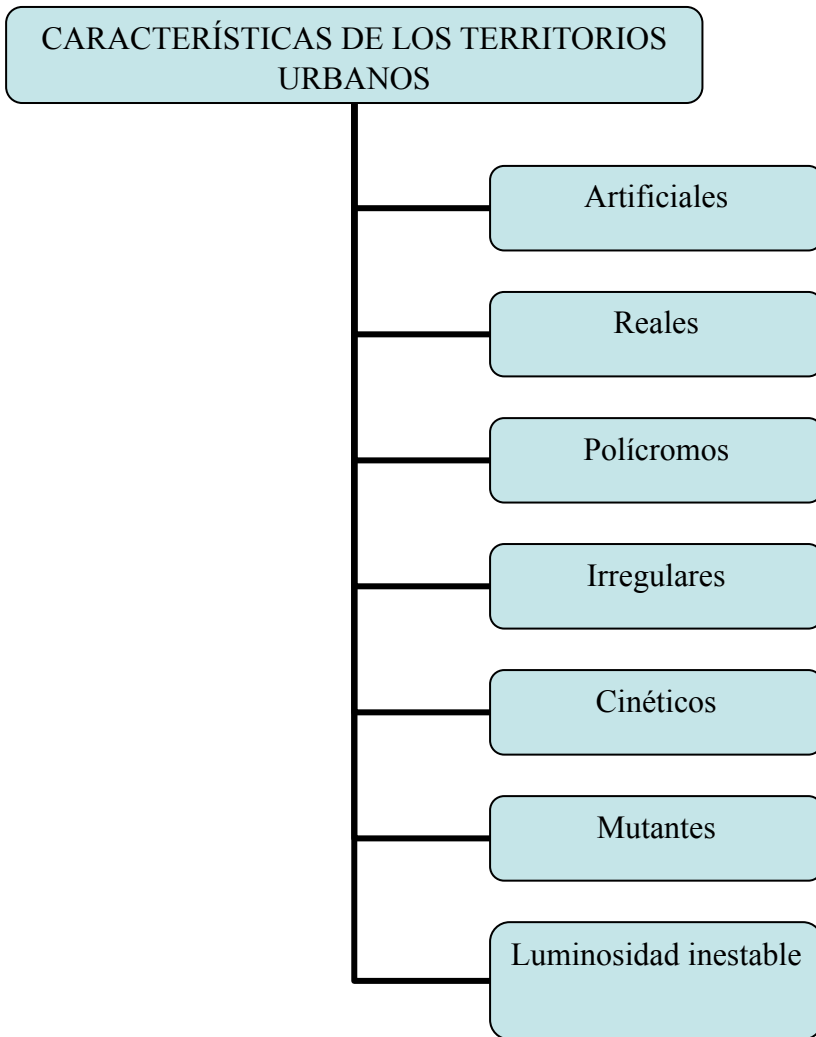
V. 2.2. El territorio urbano en función de su personalidad

En función de la delimitación que produce el territorio sobre la obra, se producen dos subcategorías de espacios (Esq.55):

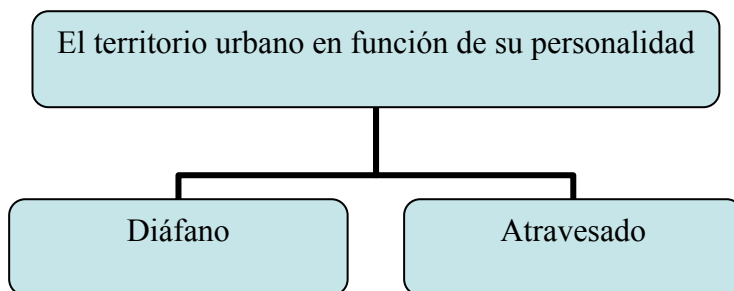
- a) Los territorios “diáfanos”; y
- b) Los territorios “atravesados”.

V. 2.2.1. Territorio urbano “diáfano”

Se caracteriza por el hecho de ser un espacio con límites físicos difusos (ver fig.188).



Esquema 54.



Esquema 55.



188. Igor Mitoraj, *Gambe Alate*, 2002 (*territorio urbano diáfano*).

CARACTERÍSTICAS DE LOS TERRITORIOS DIÁFANOS

Céntricos y libres de obstáculos

A cielo descubierto

Utilizan su horizontalidad

Esquema 56.

Como *territorios urbanos diáfanos* podemos citar una plaza, un bulevar, una plaza de toros, el claro de un parque,³⁷⁷ etc.

En resumen, esta primera delimitación del espacio *urbano* es interesante por las siguientes razones (Esq.56):

- a) En general son espacios céntricos, situados a una distancia prudencial de obstáculos artificiales, o que poseen algunos obstáculos artificiales de impacto escaso o nulo;
- b) Habitualmente, son entornos a cielo descubierta;
- c) En su mayoría, son espacios que utilizan su horizontalidad para acoger una obra de arte.

V. **2.2.2. Territorio urbano “atravesado”**

Estos espacios contienen obstáculos (*elementos artificiales urbanos*³⁷⁸ sobre todo), que aparecen intrínsecamente ligados a él y que por tanto lo caracterizan, territorializan y delimitan (ver fig.189).

Constituyen ejemplos de *territorios urbanos atravesados*: un callejón estrecho, el muro de un edificio, el escaparate de una tienda, una esquina de la que penden los cables eléctricos colocadas en una esquina, la pared en una estación de metro, un aparcamiento cubierto, unas escaleras en el casco antiguo, etc.

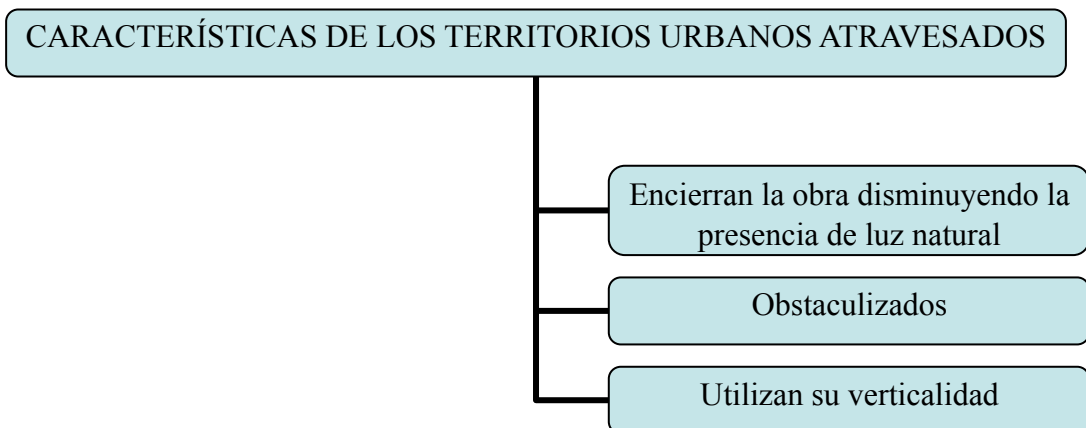
Esta tipología de *territorio urbano* se caracteriza por los siguientes parámetros (Esq.57):

³⁷⁷ Los parques dentro de un espacio *urbano*, se consideran, como ya hemos explicado, *zonas urbanas verdes*, pues su procedencia es artificial, al haber mediado en su creación la mano del hombre.

³⁷⁸ Como elementos artificiales urbanos denominamos todos los objetos que se encuentran en cualquier ciudad o pueblo y que se consideran mobiliario urbano como semáforos, columnas, contenedores de basura, bancos, paneles publicitarios, cabinas de teléfono, etc.



189. Christo y Jeanne Claude, *Le rideau de Fer*, 1962 (territorio urbano atravesado).



Esquema 57.

- a) Pueden ser lugares que cubren y/o encierran la obra dejándola fuera del alcance del sol;
- b) En su mayoría son espacios que utilizan alguna de sus superficies verticales para exponer la obra;
- c) La obra puede situarse en recónditas esquinas, o cerca de distintos elementos urbanos, y pueden presenciarse obstáculos físicos y visuales ubicados periféricamente.

Llegados a este punto, hay que aclarar que también en este caso los límites entre un *territorio diáfano* y un territorio *atravesado* pueden confundirse fácilmente. Un *territorio urbano* siempre tendrá algunos elementos urbanísticos que le interrumpen lo cual supone que estrictamente siempre podría ser considerado como un lugar *atravesado*. Por otro lado, los *territorios urbanos* son casi siempre al aire libre, y en ese sentido sólo podríamos caracterizarlos como entornos *urbanos diáfanos*. Así, en función del sitio que ocupa la obra dentro del propio territorio urbano, dependa la denominación que le demos a cada espacio de exhibición; siempre en función de la misma, los territorios serán *diáfanos* o *atravesados*.

V. 3. La obra de arte en el *territorio urbano*

La obra de arte en el *territorio urbano* mantiene una relación específica y diferencial con su entorno. Ello se debe principalmente a que un territorio *urbano* contendrá casi siempre algún tipo de elemento urbano que condicionará a la obra, y que podrá ser visto por ésta última como un obstáculo³⁷⁹ o como un aliado. De hecho, la presión (física pero también plástica) que ejercen los elementos urbanos es mayor cuanto más cerca se encuentren de la obra y viceversa, producen menos coacción todos los elementos conforme se van distanciando de ésta. En contraposición, cuanto más alejada esté la obra de elementos públicos, de más libertad disfrutará y

³⁷⁹ El Prof. Dr. Karl Schawelka opina que: "Los espacios urbanos no siempre están adecuados para alojar obras sino que a veces incluso obstaculizan en exceso la obra de arte". Conferencia: *Arte Público en Alemania*. Organizado por la Universidad de Granada. 12 de Marzo de 2008.

más posibilidades tendrá de lucirse por si misma con independencia de los posibles nexos. Y cuando más cerca esté una obra de arte respecto de alguna estructura urbanística, más influenciada se verá y al mismo tiempo más posibilidades tendrá de dialogar con ésta.

Además, hay que observar que un *territorio urbano* puede tener una importante connotación dentro del ámbito de lo público, por lo que cuando aloje a una obra de arte (la cual va influirle de modo intenso), ésta tiene que “respetar” física y plásticamente este espacio en su propio contexto.

De hecho, gracias a la dimensión cultural de la ciudad como expositor de obras, ésta ha adquirido gran relevancia dentro del contexto artístico contemporáneo. Por ello, toda obra que se aloja en un *territorio urbano* es considerada como arte público³⁸⁰.

El arte público se involucra con un espacio lleno de componentes urbanos. Según Javier Maderuelo:

Este nuevo tipo de arte recoge y aglutina en él experiencias diversas recogidas del monumento pop, de las instalaciones, del *Land art*, de la arquitectura, del urbanismo y de otros tipos de fenómenos de carácter sociológico, participativo, escénico, etc.³⁸¹

Por esta razón, tal y como comenta, Joseba Eskubi: “Plantear un trabajo acerca del espacio urbano implica una toma de posición ante la realidad más cotidiana...”³⁸².

En un ambiente público suelen exhibirse esculturas tanto artificiales, (que en su mayoría ocupan un *territorio urbano* exterior y despejado), como

³⁸⁰ Por supuesto también consideramos al arte urbano como arte público. *Arte urbano* es el término que describe a un conjunto de artistas que se expresan mediante el uso de plantillas, posters, pegatinas y otras técnicas que se alejan de los *graffiti*. En TÀPIES, Anthony Xavier: *Arte urbano contra la guerra*. Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2008.

³⁸¹ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 147.

³⁸² En VV. AA.: *Ciudades Imaginarias-Arquitectura Virtual*. Los autores, Lejona, 2000, pág. 17.

reales (los mimos, que como estatuas vivas ocupan los sitios centrales de muchas ciudades).³⁸³

Las esculturas, adoptan tamaños y formas varias y ocupan sobre todo el sitio central de las plazas (cualquiera que sea la forma de estas) o escogen emplazamientos lo suficientemente amplios para gozar de espacio libre a su alrededor, aunque también se las puede contemplar en rincones más apartados, a veces guardando una cierta distancia respecto de los elementos urbanos verticales y/o planos y otras interactuando muy cerca de estos.

Las obras de video arte no suelen frecuentar los enclaves *urbanos*. Pero cuando se presenta un evento artístico en soporte audiovisual en *territorio urbano*, su visionado suele realizarse en pantallas protegidas dentro de escaparates o en pantallas gigantes colocadas ocasionalmente en alguna céntrica plaza; incluso pueden ser proyectadas sobre mobiliario urbano como paradas de autobuses³⁸⁴, o sobre la fachada de algún emblemático edificio, etc.

Obviamente, no podemos descartar otras manifestaciones artísticas que se reinventan dentro del *espacio urbanizado*, explotándolo en todo su concepto. En el caso de las instalaciones³⁸⁵, cuando son expuestas en el exterior de un *territorio urbano* son denominadas con el término “situacional”.³⁸⁶

³⁸³ Los personajes escultóricos o mimos, sea cual sea el rincón que ocupan en un *territorio urbano*, desempeñan su concepto sin la ayuda del espacio. Funcionan autónomamente y traen consigo un amplio despliegue de vestuarios, poses, actitudes, actuaciones... Aunque pretenden ser inanimados como las obras escultóricas, su objetivo en última instancia es captar la atención de los viandantes y no establecer nexos artísticos con el espacio *urbano* circundante. Como excepción bastante curiosa citamos el ejemplo del artista alemán Johan Lorbeer, que ocupa muros y superficies verticales de diferentes territorios urbanos quedando suspendido en el aire por la acción de un mecanismo con el que consigue desafiar a la ley de la gravedad (engañándonos gracias a sus estructuras metálicas).

³⁸⁴ El museo holandés Groninger sacó su colección de video-creaciones proyectándolas sobre puntos urbanos de espera ciudadana. En RÍCO, Juan Carlos: *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex ediciones S. L., Madrid, 2002.

³⁸⁵ Cuando nos topamos con las instalaciones en un territorio *urbano*, cada una de las obras que forman el conjunto, generalmente asemeja las mismas formas o por lo menos volúmenes muy parecidos al resto de obras que forman parte de la instalación.

³⁸⁶ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 216.

En cuanto al comportamiento de las performances en el medio *urbano*, hay veces que circulan sin interactuar con ninguna parte del ámbito expositivo, hay ocasiones en las que el propósito consiste en permanecer inmóviles y la opción menos frecuente es que se entremezclen con partes del *enclave urbano*, interactuando más o menos con él.

En el caso de la obra bidimensional, el marco característico de la misma desaparece en este caso, para dejar paso a los propios soportes verticales que el marco urbano pone a su disposición, y que las técnicas artísticas callejeras aprovechan utilizándolos posesivamente. De entre todas, son el graffiti y el mural los medios bidimensionales que con más frecuencia emplean espacios de este tipo.

Los murales, ocupan paredes enteras³⁸⁷ las cuales tratan como gigantes lienzos, cuyos contornos son normalmente cuadrados pero que a veces llegan a ser bastante irregulares. Sea cual sea el perímetro que conforma los límites de una pared, por lo general, un trabajo artístico mural no tiene en consideración ni física ni plásticamente a este soporte que la recibe, por lo que no existe diálogo ni con éste ni tampoco con el ámbito alrededor del mismo³⁸⁸.

El graffiti³⁸⁹ y el resto de las técnicas callejeras son creaciones artísticas que no se establecen únicamente en soportes inmóviles (sobre todo los verticales como muros, puertas, vidrios, etc.) sino que también se sirven de soportes en movimiento (igualmente verticales), que viajan siguiendo el

³⁸⁷ En Dubai, pinturas realistas gigantescas invaden las calles ocupando el sitio reservado para los paneles de publicidad, con los retratos del emir, irrumpiendo como inoportunas ventanas en el espacio urbano (escogiendo siempre sitios estratégicos donde las obras pueden ser vistas fácilmente por conductores y viandantes). Pero la pintura sólo ha sido colocada en estos sitios por razones de propaganda y en ningún caso su propósito es establecer relaciones dialogantes con el medio que las rodea. Las pinturas están allí encarceladas en sus contornos cuadrados, destacando gracias a su temática, a sus colores llamativos y a su gran formato publicitario.

³⁸⁸ Sin perjuicio de que pueda tener relaciones temáticas, conceptuales, históricas, políticas, sociales, etc.

³⁸⁹ Que en sus inicios consistía en simples *tags* (las firmas que distinguían los graffiteros entre ellos y que consistían en dejar su marca personal).

recorrido trazado por sus raíles (trenes³⁹⁰), o que se desplazan con mayor libertad por los carriles de calles y avenidas (autobuses, taxis, etc.).

No hay que olvidar el cartel, que adquiere gran notoriedad con autores como Toulouse-Lautrec que consiguen dotar al cartel de entidad como obra de arte. Pero el cartel funciona básicamente dentro de sus límites cuadriculados y desarrolla su concepto pictórica e interiormente. El artista Mimmo Rotella³⁹¹ supone un avance en este sentido, pues ya en la segunda mitad del siglo XX³⁹² empezó a crear sus collage a partir de otros carteles dañados que desraizaba de las paredes urbanas de Roma, acción que él mismo definió como *double décollage*.

En lo que a las obras fotográficas respecta, pueden igualmente entrar en varios soportes *urbanos*, por ejemplo en una parada de autobuses; en una marquesina, en una zona peatonal, colgadas sobre columnas; cubriendo parte en una fachada o la fachada entera; etc. Desgraciadamente las obras de fotografía no interactúan de forma intensa con el *territorio urbano* por la simple razón de que se quedan atrapadas en su propio contorno cuadriforme.

Por último tropezamos muy frecuentemente con el activismo gráfico y/o cultural, arte *político, crítico y/o social*.³⁹³ Efectivamente³⁹⁴ las obras políticas

³⁹⁰ El hecho de ocupar soportes móviles aparece en Rusia a principios del Siglo pasado pero por razones básicamente propagandistas.

³⁹¹ Nacido en 1918 en Calabria; fallecido al principio de 2008.

³⁹² Que constituyó, junto con los artistas Raymond Hains, Jacque Villegle y Francois Dufrene el grupo de los *affichistes*. Más tarde se integraron en el movimiento de los *Nouveaux Réalistes* (nuevos realistas). Dicho movimiento comienza su andadura a finales de los años cincuenta y permanece activo hasta la mitad de los años sesenta siendo su principal consigna la oposición a la sociedad industrial y consumista ya imperante en la época.

³⁹³ Es el arte que critica el entorno con actos de rebeldía. Sin embargo cualquier obra que entra en el espacio público puede considerarse arte político ya que en realidad cuando algo “ajeno” (como una obra de arte) se opone al *territorio urbano* existente, siempre influye de algún modo en la percepción que teníamos antes de que ésta viniera, confrontándonos con nuevas visiones, proposiciones, ideas, formas, protestas, actitudes sociales, etc. El *arte político* es desarrollado por el propio artista, se cuestiona así mismo y busca confrontaciones dentro del ámbito artístico.

³⁹⁴ El fotógrafo Mira Bernabeu incide en el concepto de activismo cultural (para no confundirlo con el arte público) considerando que éste, aunque puede salir a la calle en realidad no pretende ser expuesto, que puede ser realizado por cualquier persona y puede desarrollarse en cualquier espacio ya que lo relevante en su caso es en efecto su propio discurso, para cuya confección no es necesario utilizar medios artísticos. Seminario: *Mira Bernabeu*. Organizado por la Universidad de Granada. Febrero de 2005.

ocupan muy a menudo el *territorio urbano*, sin embargo no vamos a centrarnos en este tipo de arte. En realidad el *arte político* mira el *territorio urbano* más desde un punto de vista crítico, social, histórico, etc., dejando apartadas sus capacidades plásticas, aunque también pueden coexistir ambas estrategias.

El tamaño de una obra de arte en un *territorio urbano* se compara con el tamaño de todos los elementos urbanísticos que se hallan dispersos por el sitio urbano en el que se instala. Es decir, se puede equiparar con los pequeños azulejos cuadrados del muro hasta con edificios arquitectónicos diversos (chabolas, palacios, villas, catedrales, rascacielos...). Así, una obra de arte de tamaño descomunal tendría difícil adecuarse al espacio por sus dimensiones; por el contrario, si la envergadura de la obra es excesivamente pequeña, se perdería en la inmensidad del caos urbano.

Los colores de una obra de arte se contraponen:³⁹⁵ durante el día el tono predominante gris³⁹⁶ de la ciudad contrasta bajo un sol más o menos intenso según el país y la ciudad (lo que en consecuencia provoca la sucesión de distintos colores³⁹⁷) y durante la noche el negro y la oscuridad sacan a relucir todos los colores que emiten las fuentes de luz provenientes de coches, semáforos, edificios, la dispersa luz de la luna (más o menos intensa según el ciclo natural), etc.

³⁹⁵ En un principio consideramos que la riqueza colorista de una obra que se ubica en un *territorio urbano* se opone al gris de los edificios allí construidos. Sin duda, las notas cromáticas de una obra de arte pueden enriquecer la hasta entonces sombría apariencia del espacio urbano. Cuanto más elevado el número de los colores y cuanto mayor la intensidad cromática concentrada en una obra, más intensa será la contradicción con el sitio. En función del color del metal que constituye una obra escultórica (verde, rojo, marrón, etc.) se elaboran varias relaciones principalmente antitéticas debido a los colores calientes de la escultura y los colores fríos de los edificios. Las esculturas de piedra (según el tipo de piedra) benefician de un material que puede retener ciertas similitudes con el dominio arquitectónico. A. von Hildebrand apunta que: "El bronce como imagen de la silueta exige una escala más pequeña para el punto de vista cercano que una figura de mármol, de límites *más cerrados*". En VON HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988, pág. 76.

³⁹⁶ Obviamente, no todas las urbes son predominantemente grises. Hay iniciativas muy interesantes llevadas a cabo para teñir de color las ciudades como la del alcalde de la capital albanesa Tirana, Edi Rama. Diseñó un proyecto para colorear los edificios para contrarrestar el gris y la suciedad de la ciudad. Y en Kessariani (en la base del monte ateniense Ymitos) los muros exteriores de las casas construidas para los griegos refugiados de 1922, fueron pintados por ellos mismos (cada uno la parte que le pertenecía), de colores diferentes a los de sus vecinos; el resultado fue un pintoresco barrio lleno de fachadas de múltiples colores.

³⁹⁷ El rojo de la misma teja luciría distinto en una ciudad española o en una ciudad danesa. La intensidad del sol no es la misma, lo que provoca cambios (en este caso) cromáticos en el rojo de la teja y consecuentemente en todos los volúmenes, elementos y superficies urbanas.

La forma de una obra de arte en un *territorio urbano* se enfrenta con numerosos elementos periféricos, sobre todo con las estructuras predominantes del tipo caja vertical alargada de los edificios. En función del paisaje urbanístico cambian los parámetros que permitirán a una obra relacionarse o no con el espacio y que determinan qué tipo de nexos se producirán entre ambos.

Cuanto más se asemejan los materiales de una obra de arte a los elementos circundantes urbanísticos, más posibilidades tendrán de integrarse con éstos. Cuando se trata de materiales provenientes de la naturaleza, estos básicamente se cotejan con los elementos inertes dentro de la ciudad; en el caso de los materiales industrializados, éstos tienen muchas más posibilidades de encontrar algún objeto concordante en el medio urbano.

En definitiva, los factores responsables del tipo de relación que se establece entre una obra de arte y un *territorio urbano* son:

- a) El tamaño de la obra;
- b) Su forma;
- c) Sus colores; y
- d) Su naturaleza material.

Así, las obras de arte transforman el espacio *urbano*, total o parcialmente y dialogan con él de varios modos. Estos diálogos se constituyen:

- a) Según la elección de la disciplina aplicada³⁹⁸;
- b) Según los propios límites internos físicos y/o plásticos de la obra³⁹⁹;
- c) Según la ubicación de la obra de arte⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Las obras tridimensionales llevan implícita una mayor capacidad para relacionarse físicamente debido a su condición espacial.

³⁹⁹ Que le permitirán desarrollar sus formas en el espacio más o menos intensamente.

⁴⁰⁰ Que puede combinar distintas características cromáticas, geométricas, físicas, etc.

V. 3.1. Obra “integrada”

Obra *integrada*, tal y como transmite el término, es una obra de arte que dialoga, pero sólo con el espacio *urbano* en el que va a ser alojada y en el que puede integrarse plenamente dentro de sus límites territoriales. Casi todas las obras denominadas así están hechas especial y exclusivamente para el sitio donde van a ser colocadas.

Lo principal y lógico para que una obra sea de tipo *integrada*, es que su tamaño tiene que adecuarse a las proporciones del sitio que la va a recibir.

Además de esta condición primordial, una obra puede resultar integrada (Esq.58):

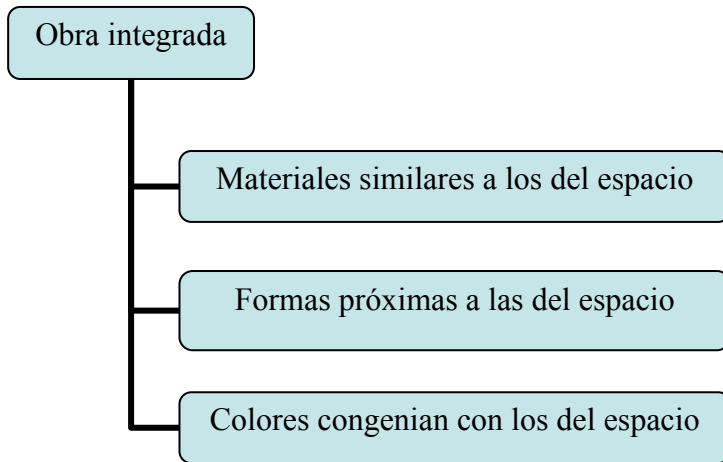
- a) Cuando utiliza materiales similares a los del espacio en cuestión;
- b) Cuando sus formas se aproximan a las formas de este sitio urbano o encajan dinámicamente con él; o
- c) Cuando sus colores se compenetran con los de este territorio⁴⁰¹.

Es el tipo de obras de arte que más interactúa con el escenario *urbano* donde se desarrollan las mismas.

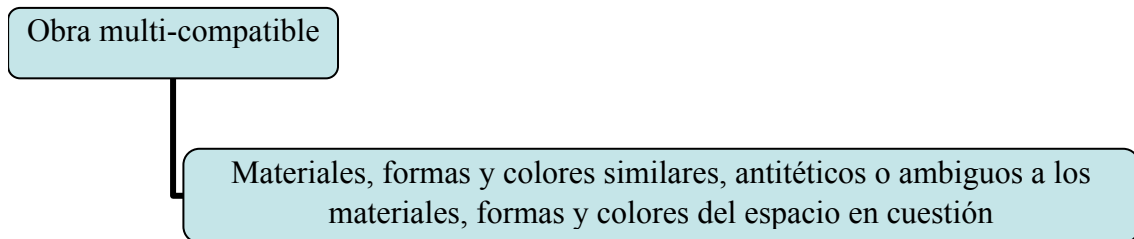
V. 3.2. Obra “multi-compatible”

Como obra *multi-compatible* denominamos toda obra de arte (tridimensional) capaz de dialogar con la mayoría de los *territorios urbanos* o toda obra (bidimensional) que se despliega sobre soportes que se repiten por la ciudad (columnas, marquesinas, semáforos, etc.) y por ello también puede encajar en diferentes *territorios urbanos*. En cualquier caso, para este tipo de obras la elección del espacio *urbano* no es relevante.

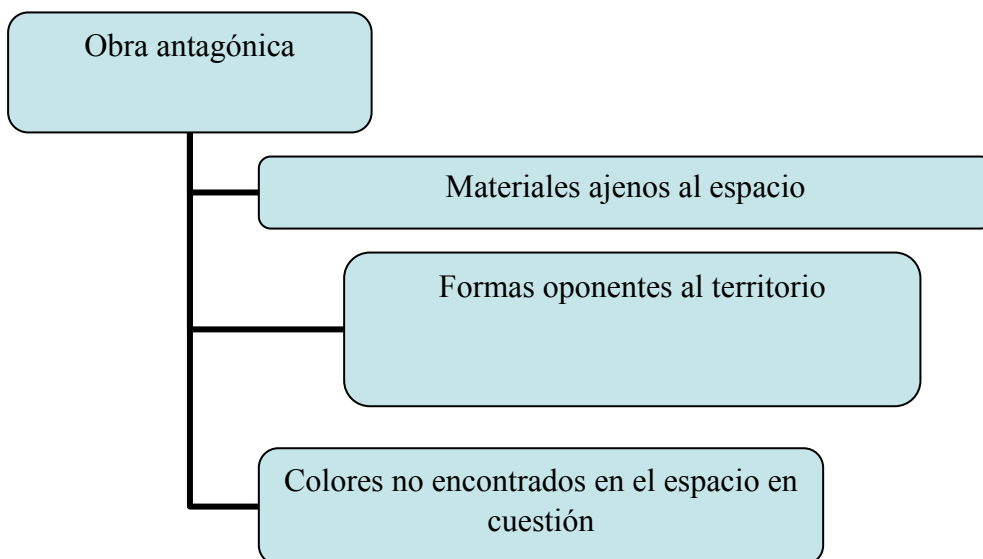
⁴⁰¹ Es interesante la opinión de Albers, quien concluye que: “...independientemente de las normas de armonía, cualquier color *pega* o *va* con cualquier otro color, presuponiendo que sus cantidades sean las apropiadas”. ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994, pág. 61.



Esquema 58.



Esquema 59.



Esquema 60.

Las razones por las que es de tipo *multi-compatible* se dan (Esq.59):

- a) Cuando sus materiales no pretenden ni disturbar ni enriquecer al espacio que albergan;
- b) Cuando sus formas no interfieren ni se abren al lugar; o
- c) Cuando sus colores ignoran, se desvinculan y se aíslan de los colores del entorno de su exposición.

V. 3.3. Obra “antagónica”

Una obra de arte *antagónica* con el *territorio urbano*, no logra relacionarse creativamente, no se presta al diálogo con un lugar *urbano* en concreto.

Las razones por las que una obra resulta de tipo antagónica se dan (Esq.60):

- a) Cuando utiliza materiales totalmente ajenos al espacio en cuestión;
- b) Cuando sus formas son lejanas a ese sitio *urbano* y/o no pueden adaptarse ni a un rincón o recoveco ni a emplazamientos urbanos más amplios; o
- c) Cuando sus colores no se encuentran en el marco en el que se ubica.

En todo caso, las obras *integradas* presentan varios niveles de adaptación; las obras *multi-compatibles* desarrollan distintos grados de equiparación y/o de confrontación; y en las obras *antagónicas*, surgen distingos rangos de oposición.

V. 4. Diálogo territorio *urbano*-obra

Al contrario de lo que sucede en los recintos *tradicionales*, que enclaustran a las obras en sus interiores; y a diferencia de los entornos *naturales* que dominan por completo la situación; los territorios *urbanos* sufren una mayor influencia por parte de la obra, la cual puede llegar a transformarlo globalmente.

¿Cómo se desenvuelve una obra de arte contemporánea dentro de un *territorio urbano*?

Podemos establecer que, una obra de arte se involucra físicamente dentro de límites territoriales de un espacio *urbano*, de los siguientes modos (Esq.61):

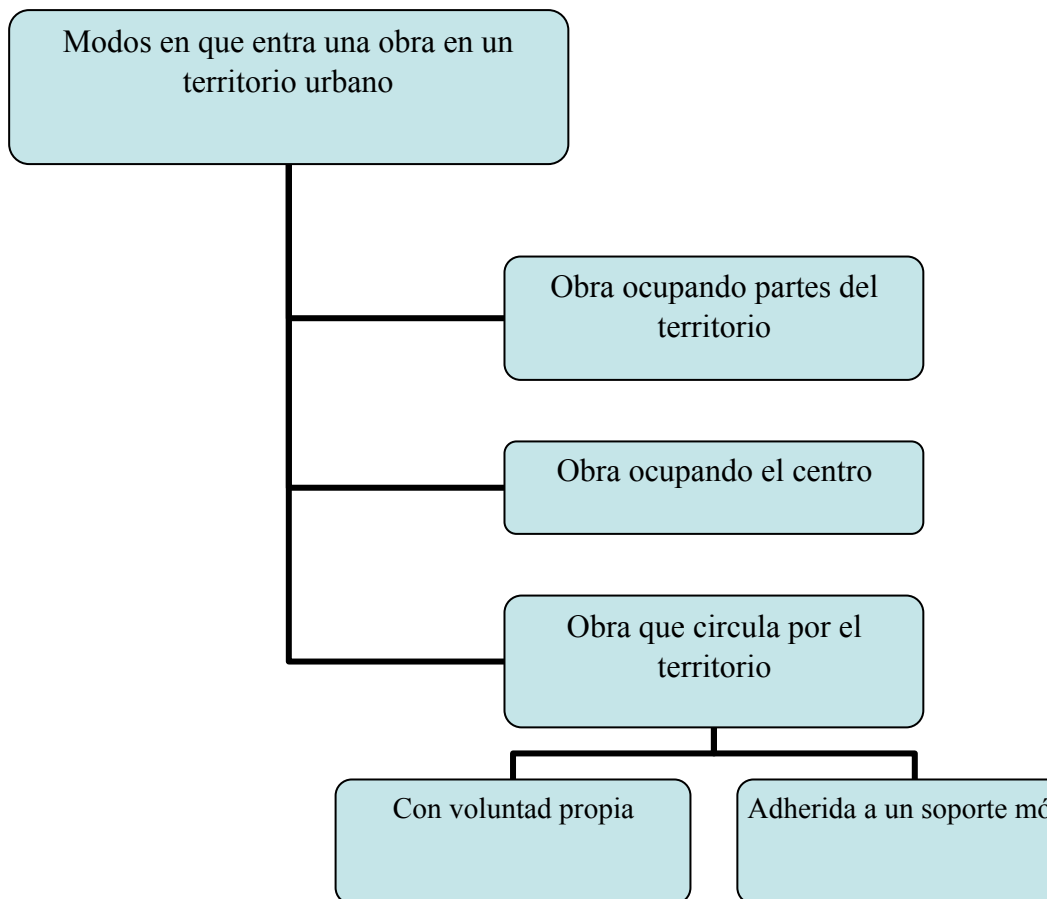
- a) Obra que habita en partes de él. Ocupa tanto pequeñas o medianas superficies (ver fig.190) como porciones más grandes del lugar donde está expuesta⁴⁰² (ver fig.191);
- b) Obra que se instala en su centro⁴⁰³ (ver fig.192);
- c) Obra que se pasea por él con voluntad propia⁴⁰⁴ (ver fig.193);
- d) Obra que circula en el *territorio urbano* adherida a su soporte (ver fig. 194).

Según la influencia de estos parámetros se pueden distinguir de forma clara los siguientes diálogos:

⁴⁰² Cuanto más se extienda ocupando partes del *territorio urbano*, más fácil le será integrarse y/u oponerse a su ámbito de exhibición.

⁴⁰³ Cuanto más centrada esté la ubicación de una obra, más posibilidades tendrá de funcionar herméticamente, desplegando sus propias facultades e ignorando el escenario que la envuelve. Pero esto no quiere decir que una obra que ocupa el centro de un emplazamiento urbano no pueda integrarse. Todos los parámetros (posición en el espacio, medio y características propias de la obra y del lugar expositivo) no cuentan individualmente sino en equipo. Por ejemplo puede que una obra se adueñe de un sitio central pero sus formas o materiales encajen con el ámbito de exposición, así que en este caso podría integrarse.

⁴⁰⁴ Una obra que circula en un *territorio urbano* en un principio puede no requerir plásticamente a este territorio pero puede que le sea indispensable conceptual, contextual, políticamente, etc.



Esquema 61.



190. Space hijackers, *Sin titulo*, 2006.



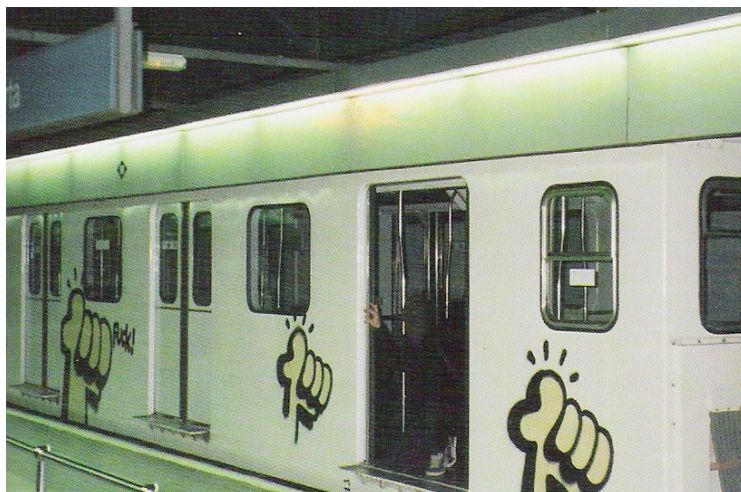
191. Daniel Buren, *On the Waterfront: 16.150 flames*, 2005.



192. Richard Vaccaro, *Homenaje a Lluís Companys*, 2002.



193. Guerrilla girls,
Guerrilla girls demand a return to traditional values on abortion, 1992.



194. NAMI/LA MANO, Sin título, 1998.

- a) Diálogo **comunicativo**: se da cuando una obra **integrada** se interrelaciona sólo con el *territorio urbano* que la hospeda (donde la obra se pierde, se integra y convive en armonía con él);
- b) Diálogo **pseudo-comunicativo**: se da entre una obra **multi-compatible** y el *territorio urbano* circundante donde la obra puede o no integrarse, aunque la intencionalidad de la obra sea la de servirse del espacio que la envuelve como mero soporte físico;
- c) Diálogo de tipo **inconveniente**: se da en el momento en que una obra **antagónica** se desarrolla en un *territorio urbano* que la cohibe y por el que no muestra ninguna empatía física y/o plástica. La obra no se pierde, no se integra y su presencia es tan obvia que hasta puede resultar inoportuna.

V. 4.1. Naturalización en el *territorio urbano*

En el caso de un espacio *diáfano*, a causa de la falta de elementos urbanos próximos, éste no interpone tanto su presencia, y la obra destaca por encima de todo. Por ejemplo en una plaza, una escultura situada en su centro será la protagonista y tendrá más libertad física y plástica (pero menos posibilidades de conjugar con el entorno).

Por el contrario, un graffiti ocupando una pared estará rodeado de elementos y/o situaciones más influyentes. Es muy fácil que un graffiti y cualquier obra de dos dimensiones desaparezca del *territorio urbano* parcial o totalmente (cuando se pegan carteles publicitarios sobre su superficie, cuando otros graffitis u obras ocupan este mismo territorio, cuando un coche aparcado tapa por completo la obra, cuando el servicio de limpieza lo borra, etc.) lo que en consecuencia provocará cambios significativos en sus relaciones con el *territorio urbano*. En el caso de un enclave *urbano atravesado*, las connotaciones del mismo espacio están tan presentes y son tan cercanas, que la obra no llama la atención fácilmente por sí misma, ya que el lugar *atravesado* interpone de forma rotunda su personalidad. Una obra en un sitio *atravesado* pasa más desapercibida y tiene más posibilidades de encontrar nexos

dialogantes (pero también tiene que lidiar con más obstáculos) con el paisaje que la circunda.

En general, para que una obra dialogue (Esq.62) con creatividad en un *territorio urbano* (*diáfano o atravesado*):

- a) Puede hacerse *in situ*, (la opción más habitual) únicamente para este espacio consiguiendo así un diálogo de nivel elevado con él (ver fig. 195);
- b) Puede introducirse una obra realizada previamente a la elección del sitio, -no hecha especialmente para ese lugar-, que *a priori*, no tiene nada que ver con él, por lo que el diálogo será de menor intensidad (ver fig.196) ; o
- c) Puede alterarse el *territorio urbano*⁴⁰⁵ (aunque es la opción menos frecuente en los lugares públicos) para comunicar de algún modo⁴⁰⁶ con la obra de arte que hospeda (ver fig.197).⁴⁰⁷

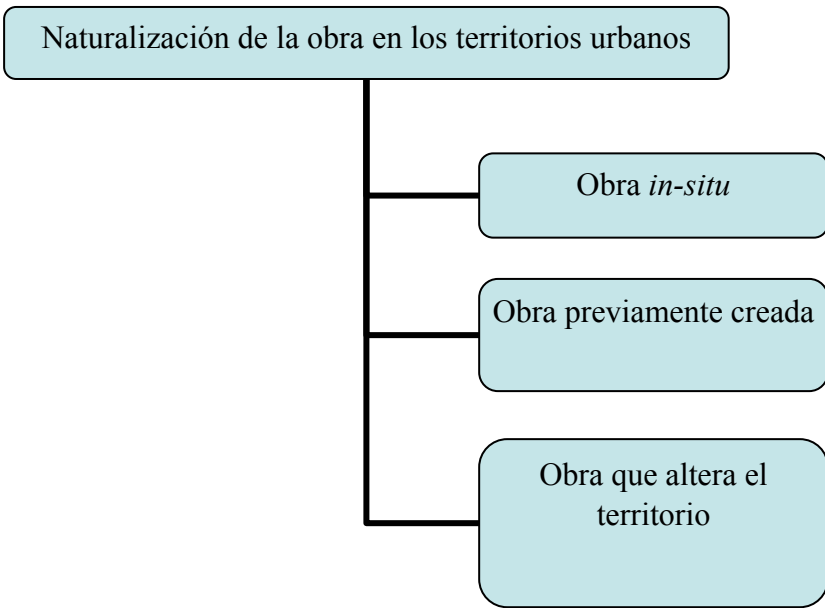
V. 4.2. Diálogo comunicativo - obra integrada

Nuevamente, una obra considerada de tipo **integrada** establece una relación de **diálogo comunicativo** entre *territorio urbano* que la hospeda y ella, por varias razones (Esq.63):

⁴⁰⁵ ¡Para la exposición de la obra *Columna con cereza* (1987) de Thomas Schütte, en la Harsewinkelplatz de Münster (Alemania), las autoridades intentaron adaptar el espacio circundante, reordenando la plaza que ocupaba la obra a pesar de que la columna de cuatro metros fue creada exactamente con el mismo tipo de piedra con el que están contruidos la mayoría de los edificios históricos de la ciudad! En VV. AA.: *Thomas Schütte*. Phaidon Press Limited, Hong Kong, 1998.

⁴⁰⁶ El Prof. Dr. Karl Schawelka considera que: "Nosotros (los artistas, los comisarios, los directores, etc.) lo que deberíamos hacer es transformar todo el espacio urbano, lo que hacía Miguel Ángel". Conferencia: *Arte Público en Alemania*. Universidad de Granada. 12 de Marzo de 2008.

⁴⁰⁷ Wortz Melinda aplica distinta terminología en función de la mayor o menor dependencia por parte de la obra del espacio expositivo. En concreto: *Site-dominant* son las obras hechas en el taller artístico a las que no les importa su destino; *Site-adjusted* son obras hechas para un sitio determinado aunque también pueden funcionar en otros espacios; *Site-specific* correspondería a las obras concebidas para un espacio en particular y que no pueden funcionar en otros espacios. Citado por BISHOP, Claire: *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, London, 2005, pág. 57. Traducción del autor.



Esquema 62.



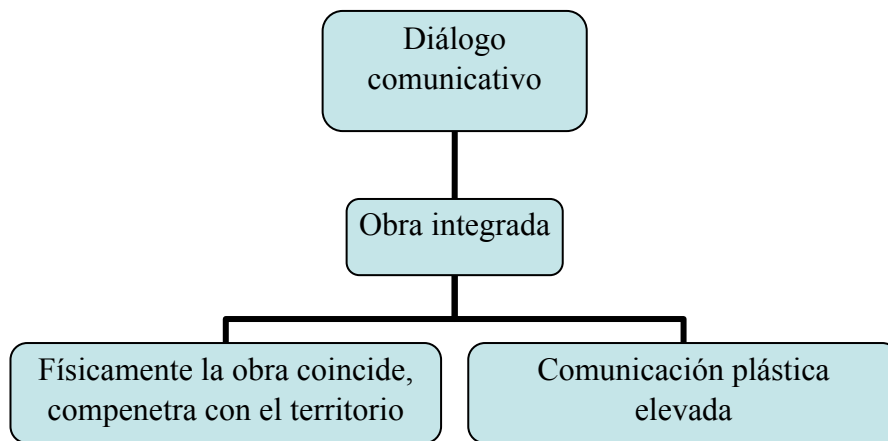
195. Valie Export, *Encirclement*, 1976.



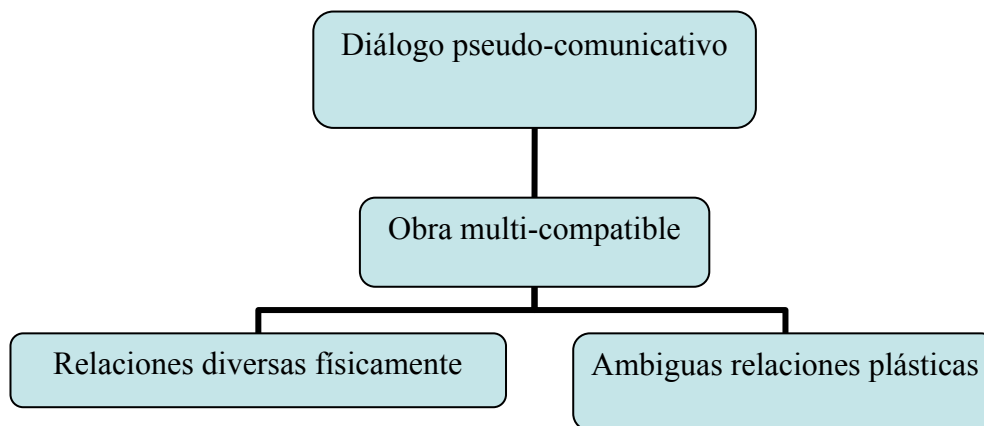
196. Giuliano Orsingher, *Pietre quadrupedi*, 2003.



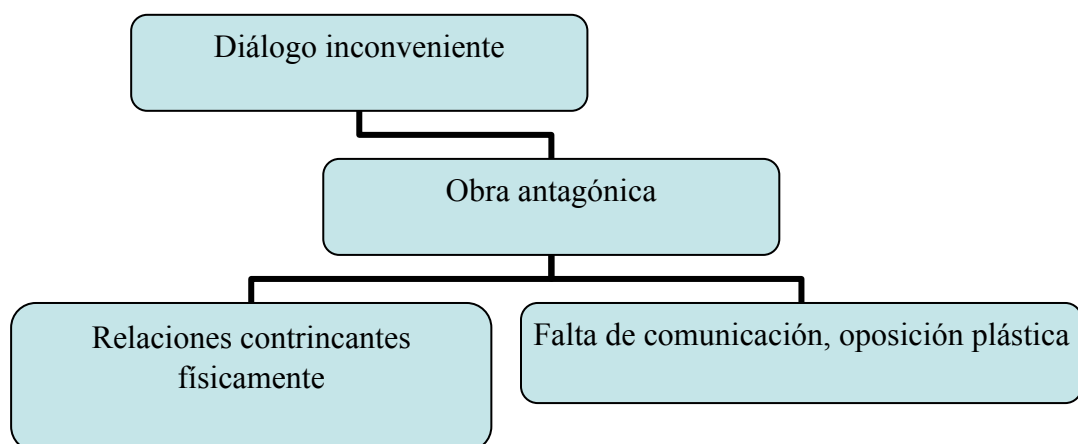
197. Jochen Gerz, *Fundamental Rights Square*, 2002-05.



Esquema 63.



Esquema 64.



Esquema 65.

- a) A causa de su naturaleza física (es decir, físicamente puede alcanzarse un grado elevado de interactividad); o
- b) A causa de su plasticidad (comunica con él plásticamente).

V. 4.3. Diálogo pseudo-comunicativo - obra multi-compatible

Una obra es denominada **multi-compatible**, estableciendo una relación de **diálogo pseudo-comunicativo** entre el *territorio urbano* y ella (Esq.64):

- a) Por su naturaleza física (es decir, físicamente puede que se establezca cierto grado de convivencia pero insuficiente en términos conceptuales y creativos); o
- b) Por comunicar con él plásticamente pero de forma exigua, ambigua, o inadecuada.

V. 4.4. Diálogo inconveniente - obra antagónica

Finalmente, cuando una obra resulta **antagónica**, establece una relación de **diálogo inconveniente** entre el sitio *urbano* que la atiende y ella (Esq.65):

- a) Por su naturaleza física (es decir, físicamente no se establece relación entre ambos o se produce de forma poco intensa e insuficiente); o
- b) Por su plasticidad (la obra no comunica con el territorio plásticamente, es decir sus texturas, colores, líneas, etc. no concuerdan con el territorio circundante).

V. 4.5. Territorio diáfano - obra. Casos

Ejemplo de obra **integrada** nos lo proporcionan los artistas Peter Fischli⁴⁰⁸ y David Weiss⁴⁰⁹ cuando en el año 1987, conciben su obra: *Haus* que posee la forma exacta de un edificio pero a escala reducida, a modo de maqueta (de dos metros de altura) de un edificio real (ver fig.198). La obra está construida en el centro de un solar en la ciudad de Münster y dialoga de manera simétrica con los edificios circundantes. Podemos percibir que guarda las mismas analogías con el terreno que la hospeda que los edificios circundantes mantienen con el espacio que les rodea y la forma en que lo tratan. Es una maqueta que tiene las mismas formas, colores, y materiales que un edificio real pero en micrografía y crea un diálogo altamente **comunicativo** como consecuencia de todas estas analogías que surgen de la interacción entre ambos.

El artista Rogelio López Cuenca⁴¹⁰ es un ejemplo de creador que explora el *territorio urbano* y con sus obras ocupa muchas partes y/o soportes de este último. En 2003 y para la 8ª Bienal de Estambul elige varios emplazamientos de la emblemática ciudad turca e introduce en ellos sus obras (ver fig.199), las cuales adoptan formas de señales-carteles a la manera de indicadores de ruta que penden de unas columnas. Gracias a esta similitud formal las obras se llegan a integrar tanto, que (aunque tienen colores muy llamativos) a primera vista parecen formar parte del *territorio urbano*. Un caso muy claro de una obra **integrada**.

⁴⁰⁸ Nacido en 1952 en Zurich.

⁴⁰⁹ Nacido en 1946 en Zurich.

⁴¹⁰ Nacido en 1959 en Nerja.



198. Peter Fischli y David Weiss, *Haus*, 1987.



199. Rogelio López Cuenca, *Señales*, 2003.

A finales de los años setenta, más de 400 artistas de la comunidad chicana de Los Ángeles, "...se reunieron para crear el *Great Wall of Los Angeles* (1976-1983) un inmenso mural que se extiende a lo largo del canal de irrigación Tujungo en San Fernando Valley"⁴¹¹. Este muro, es uno de los más grandes monumentos de los EE. UU. y a la vez valedor de la temática histórica y social. Es la primera obra destinada a un espacio público, y fue realizada por SPARC⁴¹². Se trata del mural más largo del mundo y su hilo argumental repasa desde la Prehistoria, la historia de los indios de California, pasándolo por la hispanidad y desembocando en los problemas sociales actuales, incluyendo imágenes de mujeres, inmigrantes, etc. (ver figs.200-201). Esta larga pintura mural, no podría encontrar un mejor sitio de exposición. Físicamente ocupa uno de las dos paredes que soportan el canal con una longitud de 2754 pies (840 metros). Plásticamente, comunica con el Valle de una manera intensa, gracias a toda esa diversidad de colores densos e intensos que se encuentran con las tonalidades de esta llanura californiano. De igual manera, muchas de las formas representadas se repiten en los edificios del valle. Además, la fría estructura de volúmenes largos, estrechos, rectos, metálicos y verticales que adoptan las vallas protectoras justo por encima del muro, concuerda con las antenas. Así, la obra la consideramos como **integrada** y el dialogo que se produce será de tipo **comunicativo**. Además se dan otros nexos de carácter conceptual, histórico, temático, étnico, etc. entre la obra y el territorio cuyo estudio no compete a esta investigación.

⁴¹¹ Deitcher David en VV. AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Anna María Guasch y ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 264.

⁴¹² Fundado en 1976 por la muralista Judith F. Baca, la pintora Christina Schlesinger y la realizadora Donna Deitch. The Social and Public Art Resource Center (SPARC) produce programas educativos sobre las comunidades de inmigrantes, los problemas sociales y raciales, la pobreza, etc. y producen obras de dimensiones monumentales, sobre todo en muros, pero también otras formas de arte público; y todo esto, para presentar su problemática en un entorno público. Los trabajos se hacen conjuntamente entre artistas y personas de una determinada situación problemática.



200. Sparc, *The great wall of Los Angeles*, 1983.



201. La misma obra desde otro ángulo de vista.

En abril de 2006, el artista Cuco Suárez⁴¹³ realizó una *performance* en el recinto del campus de la Facultad de Humanidades de Oviedo, un territorio *urbano despejado* (ver fig.202). Se trata de una sátira sobre la guerra, (una parodia de dos alienados que arrasan una ciudad con bombas) que incluye un baño del artista al desnudo. Este artista asturiano, termina la *performance* ataviado con un traje sobrio, asiendo con la mano una regadera (uno de los objetos que utilizó) y rociando con ella unos periódicos que están tendidos sobre un alambre. Las páginas se llenan de sangre de vaca. *Las noticias se escriben con sangre* es el título de esta *performance*, una obra **multi-compatible**, porque podría entrar en cualquier territorio *urbano*; aunque si es cierto que elige un sitio que frecuentan personas *a priori* más *sensibilizadas*. Es decir, en su concepto necesita del ámbito universitario, pero en realidad la obra podría desarrollarse con el mismo éxito en cualquier espacio *despejado*, ya que es la obra en sí la que soporta toda la carga creativa que se va desarrollando en ese sitio público. Es otro ejemplo de diálogo **pseudo-comunicativo**.

Obra **multi-compatible** es la escultura (ver fig.203) *Bananisierung* (1993), expuesta en la ciudad de Colonia por Wolf Vostell. Gracias a esta especie de coche (una forma tan habitual en un espacio *urbano* que el artista ha utilizado de manera recurrente para otras de sus creaciones), consigue integrarse en este lugar público (ver fig.204). Aunque el amarillo de los plátanos pintados sobre su coche-escultura (cuyo material es también de cemento) se contrapone con el gris del cemento (del *territorio urbano* circundante) y del coche; la escultura gracias a su forma “urbanizada”⁴¹⁴ podría entrar en cualquier espacio *urbano*. Le interesa el espacio público como contenedor expositivo pero dentro de él no requiere de una ubicación en particular. Por todo lo expuesto, el diálogo producido es un diálogo **pseudo-comunicativo**.

⁴¹³ Nacido en 1961 en Pola de Laviana.

⁴¹⁴ Forma que imita un ornamento urbano.



202. Cuco Suarez, *Las noticias se escriben con sangre*, 2006.



203. Wolf Vostell, *Bananisierung*, 1993.



204. Wolf Vostell, *Tráfico quieto*, 1969.

El conocido grupo *Fura dels Baus*⁴¹⁵ escoge en numerosas ocasiones emplazamientos que caracterizamos como *diáfano* (debido principalmente a su vasta extensión). Un territorio de estas características constituyó la sede del *SummerTyne Festival* de Newcastle, en cuyos muelles desarrolló su performance *Nauman* al lado de su homónimo barco. Este grupo artístico, formado por varios miembros, cuenta con la presencia de dos colosales títeres que realizan todo tipo de complejas acciones-acrobacias (ver fig.205) y se sirve de la colaboración de decenas de personas (ver fig.206) por lo que en términos generales no tiene en cuenta el territorio circundante. Simplemente eligen espacios grandes para desplegar sus famosos espectáculos que combinan elementos escenográficos de grandes dimensiones, gran número de actores, textos, videos, sonido y luz. Sin duda la obra se desenvuelve durante la noche para que luzcan mejor las cualidades fotogénicas de la misma. Pero en todo caso, la misma performance podría desarrollarse en cualquier *territorio diáfano urbano*, lo que provoca un diálogo **pseudo-comunicativo**.

Puede darse la circunstancia de que una obra de arte se exponga en un *territorio urbano* que cohabita con un *entorno natural*. Un ejemplo es la obra *Puppy* (1992) de Jeff Koons (ver fig.207), la cual se exhibe en un espacio *urbano diáfano*, frente al bilbaíno museo Guggenheim. La obra conversa con el frondoso *entorno natural* que se contempla muy por detrás de este resplandeciente edificio. En efecto, la obra evoca los estructurados jardines y los árboles del bosque situado detrás del museo. La escultura floral instalada en los exteriores del museo, en el año 1997, dialoga con el verde y la granulación del bosque, trasmitiéndonos sensaciones parecidas. Las flores que cubren la escultura, cambian de color según la época. Así, con el cambio de colores se establece una relación dialogante, pero sólo con el *entorno natural*.

⁴¹⁵ Fundado en 1979.



205. La Fura dels Baus, *Nauman*, 2007.



206. Detalle.



207. Jeff Koons, *Puppy*, 1992.



208. Claes Oldenburg, *Pinza de ropa*, 1976.

Por el contrario, se establece una relación contradictoria con el *territorio urbano* que es el que predomina y el que nos interesa en este momento. La acusada arquitectura del barrio bilbaíno y sobre todo, la inoportuna brillantez del museo Guggenheim establecen un **diálogo inconveniente** con esta obra **antagónica**, que sólo sobrevive gracias al entorno verde que se encuentra relativamente alejado y por detrás del museo. Así, la obra queda consumida por las cualidades reflectantes y metálicas de la estructura del museo, sus peculiares curvaturas, y las tonalidades frías y grises del mismo. El trabajo del estadounidense en este lugar adquiere la forma de una ornamentación floral, práctica sobre la cual el psicólogo Sigmund Freud comenta: “La ornamentación floral de los espacios libres urbanos parece carecer de la menor utilidad”.⁴¹⁶

El último ejemplo de obra **antagónica** nos viene gracias al artista Claes Oldenburg⁴¹⁷, un creador que muchas veces cambia la escala de los objetos cotidianos, transformándolos en obras de arte. Su obra *Pinza de ropa* (ver fig. 208) parece atrapada y asfixiada en la plaza ubicada en 15ª y Market Street, cercada por los edificios de la ciudad estadounidense de Filadelfia. Su color cálido y marrón se opone a los matices fríos de los rascacielos periféricos. Su forma alargada y triangular se enfrenta con el diseño cuadrado de las construcciones arquitectónicas circundantes. Por todo lo expuesto el diálogo es claramente **inconveniente**.

V. 4.6. *Territorio atravesado* - obra. Casos

La obra que veremos a continuación, se ubica en un espacio *urbano* delimitado, gracias al proyecto *Trentino art 2003*. El proyecto consiste en una exposición de obras de arte público que se han hecho *site specific*⁴¹⁸, y fue organizada por la Galleria Civica di Arte Contemporánea en Trento (Italia). Uno de los cinco artistas participantes fue Giuliano Orsingher⁴¹⁹, y lo hace con una

⁴¹⁶ FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*. Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984, pág. 36.

⁴¹⁷ Nacido en 1929 en Estocolmo.

⁴¹⁸ Obra de arte, hecha especialmente por el sitio en el cual esté expuesta.

⁴¹⁹ Nacido en 1961 en Canal San Bovo, Italia.

obra de arte **integrada**, con la que experimenta con materiales extraídos de la naturaleza, como piedras o madera, y para la cual elige la ciudad de Trento (donde además vive y trabaja) como espacio expositivo. Invade el pórtico del Palazzo della Regione con la obra titulada: *Pietre quadrupedi* (2003). Como se aprecia en la foto, docenas de piedras de río sostenidas por retorcidos tubos de hierro funcionan como potenciales extremidades, confiriendo a estas extrañas construcciones una apariencia entre bicho terrestre, intergaláctico y célula orgánica (véase Fig.196 en la pág.352). El escenario circundante se compone de varios elementos: la arquitectura del Palacio de la Región y sus grises volúmenes, un sencillo mosaico que cubre partes del suelo y los árboles. Así, estas figuras aracnoides invaden gran parte del suelo del pórtico. Gracias al tono metalífero de las “patas” de hierro de cada uno de estos objetos, éstas dialogan con éxito con las tonalidades circundantes, muchas de ellas, igualmente metálicas. La piedra-centro de cada una de esas criaturas consigue dialogar con el mosaico que la hospeda. Las piedras cortadas en el suelo que conforman el mosaico, encuentran sus formas gemelas, aunque más grandes, en las piedras de río (de cada una de las esculturas). Además, todas estas construcciones crean otro tipo de mosaico más grande que el original del suelo, de modo que sobre éste, se crea otro mosaico (compuesto por las piedras), flotando en el aire (sobre las patas metálicas). Y el hecho de que las piedras sean elementos naturales, al igual que los árboles (también elementos naturales) presentes a unos pocos metros de distancia, consigue incrementar el diálogo con ese emplazamiento urbano. El diálogo que se produce es de tipo **comunicativo**.

Un primer ejemplo de expresión artística urbana que utiliza como soporte el muro dentro de la ciudad es el *Graffiti*. El concepto de un trabajo de Graffiti es principalmente que éste marca su propio *territorio urbano* sobre todo lo que se puede pintar, en su mayoría muros o soportes verticales. Por norma, los Graffitis son obras multi-comunicativas: el muro, el metro, el tren, etc. sobre el que se apoyan se utiliza como un simple soporte, sin tener en cuenta las particularidades del mismo.

El artista anglosajón que trabaja bajo el pseudónimo Banksy, se mueve habitualmente en esta disciplina y nos deja sus huellas en diferentes sitios que transforma con su obra, generalmente de marcado carácter sarcástico. En multitud de ocasiones trabaja en función de las particularidades del espacio elegido y a la vez, su obra desempeña un papel humorístico en los distintos enclaves *urbanos* que aprovecha, sobre todo los *atravesados*. Por ello su obra muy a menudo se integra plásticamente, y establece un diálogo **comunicativo** gracias a las figuras que según el caso se desarrollan (ilusoriamente ya que son bidimensionales) en una ubicación o en una posición distinta, intentando comunicar con los elementos circundantes particulares de cada *territorio urbano*. Sus protagonistas generalmente son ratas pintadas con spray pero aplicándolo con la técnica de *esténcil*. Tal y como sucede en el caso que exponemos a continuación la obra que aparece en la imagen adjunta, titulada: *Warning anti climp paint*⁴²⁰ (ver fig.209) es en realidad un cartel con un mensaje de advertencia a los posibles incautos que pretendiesen entrar en este sitio. Banksy haciendo escalar a sus ratas pintadas, consigue cambiar el contexto del cartel e integrar a sus animalitos callejeros al paisaje urbano.

Obra **integrada** resulta la obra *Blut im munde* del artista callejero que se identifica bajo el pseudónimo ECB⁴²¹. Ocupa un muro exterior de la pequeña ciudad alemana Landau, en la región de Rhineland-Palatinat. La obra nos muestra el rostro de una anciana de características fuertemente sajonas (ver fig.210) en la que predomina un color rojo cadmio distorsionado (por el negro que ha bombeado para sacar los volúmenes). El rojo del rostro tiene una intensidad que oscila desde el rojo que se percibe en el obstáculo metálico justo al lado de la esquina hasta el rojo que se percibe justo por arriba del muro, el de la alcantarilla de un color burdeos. La línea blanca y recta que ha aplicado se acopla casi perfectamente puesta así, paralela a la esquina y al tubo vertical del obstáculo.

⁴²⁰ *Cuidado pintura anti-escalada.*

⁴²¹ Hendrick Beikirch nació en 1974 en Kassel.



209. Banksy, *Anti-climb paint*.



210. ECB, *Blut im Munde*, 2001.

El color negro de los contornos de la cabeza de la anciana asemeja a las tonalidades oscuras de las líneas entre los azulejos del suelo. El blanco de la línea es casi el mismo blanco que se encuentra en la parte superior del muro y en las tuberías ubicadas a la derecha del muro. Y el título de la obra, rotulado con la técnica del esténcil tiene las mismas proporciones que el largo de los trazos blancos del obstáculo. Además, la línea blanca y vertical armoniza con la verticalidad del muro (pictóricamente) y con la del obstáculo físico y real justo al lado del muro y del rostro. Y este último, que está situado muy cerca de la esquina comunica cromáticamente con el obstáculo tridimensional y con el color burdeos justo por encima de la pared. Por todo lo anterior el diálogo producido es de tipo **comunicativo**.

Consideramos como entorno *atravesado*, el pequeño Parc de Carles I, en la ciudad de Barcelona. Una pareja de árboles delimitan parte del territorio, se sitúan periféricamente muy cerca de la obra y generan un espacio *atravesado*. La relación que se establece entre la escultura producida en el año 1993 por el artista Eduardo Úrculo⁴²² y este espacio⁴²³ da lugar a un **diálogo comunicativo**, ya que la obra físicamente adopta la misma forma alargada de los árboles que parcialmente invaden este verde lugar (ver fig.211). La escultura entra como otro árbol más, que casi desaparece entre el conjunto arbóreo. De este modo, gracias a esta similitud física (sobre todo formal), consigue integrarse dentro del territorio, por lo que la obra se convierte en una obra **integrada**.

Igualmente se obtiene un diálogo **pseudo-comunicativo** gracias a una obra que nos viene del otro lado del atlántico y más concretamente desde la ciudad de Los Ángeles, aunque su mensaje es eminentemente político. La obra se encuentra pegada sobre un panel de prohibición de forma octagonal y color rojo con la conocida advertencia de STOP en letras blancas (ver fig.212). El autor a modo de crítica social adhiere una pegatina con letras de color blanco

⁴²² Nacido en 1938 en Santurce, en Vizcaya; fallecido en 2003, en Madrid.

⁴²³ Aunque se trata de un parque podemos considerarlo como ejemplo de un *territorio urbano* ya que está dentro de la ciudad, constituye un elemento más de la misma y sobre todo porque periféricamente se perciben y predominan estructuras claramente urbanas.

(exactamente como el tipo de las letras del STOP) escribiendo la palabra BUSH. Esta obra “política” (la pegatina) elige un sitio determinado y gracias a este panel de tráfico consigue relacionarse con pleno éxito, comunicando el mensaje que desea difundir: Stop Bush. La pegatina funciona perfectamente con la advertencia prohibitiva del tráfico, le cambia el significado y no utiliza dicho panel únicamente como soporte sino como parte de su concepto. No necesita el espacio circundante (considerado como **atravesado**, por el cercano contacto con la hoja de la palmera) pero si este panel. La pegatina gracias a su color blanco casi pasa desapercibida. Deslumbran las letras en blanco que a pesar de que podrían ser más grandes (para tener exactamente el mismo tamaño de las letras que expresan la prohibición) parecen que forman parte del *territorio urbano* (en este caso del panel de Stop). La obra se caracteriza como **multi-compatible** por la simple razón que ocupa un elemento público instalado y disperso por todos los rincones urbanos.

El artista francés François Moret⁴²⁴, principalmente a mediados de los años 90, utiliza el entorno urbano para exponer su obra. Su temática tiene que ver con la problemática social y el poder; y qué mejor soporte para su exhibición que un ámbito público en el cual su obra puede ser contemplada de manera permanente y por mucha gente (ventajas del territorio público). En general, se dedica a cambiar el contexto de algunos anuncios publicitarios o frases que se encuentran en lugares públicos (parking, metro, etc.) cambiando así su significado. A veces sus obras tienen que hacerse en un escenario público en concreto, integrándose en él; y otras, como es el caso de nuestro ejemplo, pueden entrar en todos los espacios urbanos, aunque en su mayoría utiliza los *territorios urbanos atravesados* (véase Fig.35; pág.50). La obra está concebida para ocupar la marquesina dedicada originalmente a un anuncio gigante. Su obra podría contemplarse en cualquier otra marquesina publicitaria. Lo único que importa son los límites cuadriformes del anuncio y por supuesto, el hecho de que ocupa un sitio “reservado” para mensajes consumistas. La obra funciona físicamente como un cuadro dentro de un espacio tradicional. Se queda en los límites del marco (sólo que está en un sitio público y al aire libre).

⁴²⁴ Nacido en 1974 en Paris.



211. Eduardo Úrculo, *La ciutat de Barcelona- Monument a Santiago Roldan*, 1989-93.



212. Burn, *Sin titulo*, 2005.



213. Walter de Maria, *Vertical earth kilometer*, 1977.

Plásticamente no necesita un *territorio urbano* en concreto. Puede funcionar de la misma manera en cualquier superficie urbana parecida. Por esta razón, el diálogo producido es un diálogo **pseudo-comunicativo** y la obra **multi-compatible**.

En la ciudad de Kassel, en la VI edición de *Documenta*, el año 1977, una barra dorada enterrada por Walter de Maria penetra verticalmente en el suelo; y lo hace entrando en el interior de la tierra hasta una distancia de un kilómetro de largo, atravesando 6 capas geológicas bajo el suelo (por lo que el espacio es un *territorio urbano atravesado*). La obra *Kilómetro encerrado* (1976) está expuesta allí de manera permanente desde el año 1979 y es literalmente invisible: la varilla metálica está colocada en la plaza frente al museo Fredericiano. Lo único que queda a la vista (ver fig.213), es una marca metálica (el extremo superior de la barra) con forma cilíndrica y de casi 6 centímetros de diámetro, que aparece por el suelo de hormigón de la plaza y sobre una placa de arenisca. El diálogo es de tipo **pseudo-comunicativo** por la sola razón de que no modifica de modo evidente el ámbito de la plaza, a pesar de que literalmente atraviesa el espacio subterráneo bajo la misma. Si no se sabe que hay una obra allí no se puede percibir. Se trata de otra obra **multi-compatible**.

La obra *Bus poster* realizada por Workshop⁴²⁵ en el año 1988, elige el espacio *urbano* de la ciudad de San Diego (California)⁴²⁶ como su contenedor. Utiliza la parte trasera de un autobús (un sitio habitualmente reservado para publicidad) como soporte. Así, esta obra de arte móvil va siempre donde va el autobús, cuya condición de transporte urbano permite a la obra pasearse por muchos sitios diferentes: plazas, calles rectas grandes y estrechas, puentes, rotondas, etc. En definitiva, pasa por las dos categorías de espacios *urbanos*, tanto *diáfanos* como *atravesados*.

⁴²⁵ Conjunto artístico que realiza obras públicas (desde 1984). Formado por varios artistas, entre ellos Gómez-Peña, David Ávalos, Elizabeth Sisco, Louis Hoch, etc., bajo el nombre BAW/TAF (Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo). Grupo dedicado al arte de temática tanto social como política. Abordan los problemas de identidad cultural y marginalidad social en las singulares circunstancias de la región de San Diego y expresan la ambigua situación de aquéllos que viven en la zona fronteriza de San Diego (EE.UU) y Tijuana (Mexico).

⁴²⁶ Deitcher David en VV. AA.: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Anna Maria Guasch y ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000, pág. 265.



214. Workshop, *Bus poster*, 1988.



215. Detalle.

Sin embargo, lo consideramos de tipo *atravesado*, por la simple razón de que el autobús utiliza las superficies verticales de su armazón metálico para hospedar la obra. Y además la estructura está repleta de distintos elementos como letras de varios tamaños con sus cualidades lineales y sus colores oscuros, fuentes luminosas de distinta proporción circular y de tonalidades rojizas, las tres líneas pintadas de colores fríos (el blanco del centro y los dos azules; el de arriba y el del abajo) que envuelven la carrocería del autobús estadounidense. Este póster, fijado por debajo de la mitad horizontal de los autobuses públicos de San Diego (ver figs.214-215), recorrió durante el mes de enero de 1989 y gracias a su soporte público y móvil, numerosas zonas de esta ciudad fronteriza. Al grupo artístico *Workshop*, lo que le interesa de estos pósteres, es su mensaje social, no tan aparente a primera vista pues casi se pierde bajo la presión que le impone un texto (ubicado por debajo de la obra) relacionado con la seguridad vial. El objetivo de la obra es sensibilizar a la población sobre los problemas de la inmigración y para ello se propone hacer circular su crítica sobre la actitud del Estado con respecto a la inmigración. Así, esta obra fue conducida por todos los rincones de la ciudad (aprovechando las rutas de los autobuses urbanos⁴²⁷) sin preocuparse ni verse alterada por el espacio, siempre cambiante. Funciona igualmente en todos los sitios que recorre, llevando a todos ellos su mensaje irónico. Esta obra **multi-compatible** produce un diálogo **pseudo-comunicativo**, pues en realidad el espacio circundante le es completamente indiferente.

A propósito de sus obras, Thomas Schütte⁴²⁸ expresa que:

⁴²⁷ Durante el mes de mayo de 2008 y a propósito del Festival Internacional de Poesía de Granada, una de las estrategias de difusión del evento consistió en pegar en cada una de las seis ventanas de los autobuses urbanos carteles representando distintas letras para ser contempladas desde el exterior. Juntando las letras –carteles- una al lado de la otra se puede leer la palabra poesía. En la parte del papel que está dentro del autobús hay poemas de varios autores (en cada uno de los carteles hay un poema diferente). Así, la obra se aprecia a ambos lados del autobús, desde fuera se percibe la palabra poesía compuesta por 6 letras, cada una de color diferente. Y para leer los poemas uno tiene que entrar dentro del autobús.

⁴²⁸ Nacido en 1954 en Oldenburg.

...deben ser exhibidas como grupo; deben ocupar un espacio exterior, y tienen que estar en un sitio donde las pueda ver el sol, de lo contrario, el uso de la cerámica no le aporta ningún valor añadido⁴²⁹.

En el caso de su obra *Die Fremden*⁴³⁰ (1992), es el crítico de arte Julian Heynen, quien nos proporciona las claves para entenderla: “se ha creado originalmente para estar puesto en el techo de un pórtico...hecho especialmente para ser visto de lejos”⁴³¹.

La obra, presentada en la IX edición de *Documenta*, ocupó la esquina exterior de la terraza ubicada sobre el techo de Rotes Palais un edificio que da a la impresionante Friedrichsplatz de Kassel (véase Fig.36 en la pág.50). Esta creación de figuras humanas realizadas en cerámica brilla gracias al esmalte y sus colores destacan y resaltan en la lejana esquina del techo del edificio. La obra es de tipo **antagónico**, principalmente por la contradicción material que se produce entre las resplandecientes esculturas y el gris del edificio. Con ello su pretensión no es la de perderse sino todo lo contrario, la obra necesita deslumbrar en un sitio elevado donde se encuentre aislada y fuera de miradas indiscretas, por ello utiliza materiales tan llamativos. Esto la lleva a crear un diálogo **inconveniente** con ese espacio público germano.

Como parte de su proyecto artístico titulado *Del rojo del Trevi a la cuatricromía*⁴³², el controvertido Graziano Cecchini⁴³³ lleva a cabo a principios de 2008⁴³⁴ una acción consistente en esparcir clandestinamente 500.000 pequeñas bolas de plástico de varios colores (ver figs.216-218) cubriendo completamente la superficie de la Plaza de España situada en la capital italiana. La obra, que llama: *I fratelli d' Italia si son rotti le Palle*, invade todo lo

⁴²⁹ VV. AA.: *Thomas Schütte*. Phaidon Press Limited, Hong Kong, 1998, pág. 14.

⁴³⁰ *Los extranjeros*.

⁴³¹ En VV. AA.: *Thomas Schütte*. Phaidon Press Limited, Hong Kong, 1998, pág. 101.

⁴³² Cuando la policía le detuvo en su primera actuación (tiñendo de rojo la fuente de la plaza) en un principio negó la autoría de los hechos, pero finalmente confesó su acto.

⁴³³ Nacido en 1954.

⁴³⁴ Citado en la página de Internet del BBC. Domingo, 17 de febrero de 2008.

que puede abarcar; las bolas se encuentran hasta dentro de la fuente de La Barcaza de Bernini, sobre la acera, en las escaleras, etc. pues gracias a sus propiedades rotativas se amoldan a todos los contornos del transitado espacio monumental romano y consiguen entremeterse por todos los lados. Las pequeñas esferas de color, entran en un territorio *atravesado* y establecen un diálogo **inconveniente**, resultado de la intensa contraposición de los colores⁴³⁵ de las bolas al gris de la ciudad.

V. 5. Categorías básicas de obras de arte dentro del territorio urbano

Como hicimos para el espacio *tradicional* y para el *natural* a continuación desglosaremos ciertas categorías de obras de arte en función de las distintas interrelaciones producidas cuando las obras se vinculan a un *territorio urbano*.

V. 5.1. Obras estáticas

Las obras calificadas como estáticas no se mueven. Permanecen expuestas con una quietud absoluta y su inmovilidad es inducida por cualquiera de sus posibles soportes.

V. 5.2. Obras cinéticas

Dichas obras convergen sobre determinados soportes como el exterior de un autobús, de un tren, de un metro, etc. y se mueven siempre junto con el medio que las hospeda. Unas veces se mueven respetando ciertos límites (raíles) y otras disfrutan de más libertad de movimientos. A este tipo de obras hay que sumar las performance celebradas dentro del territorio *urbano*, que adoptan también la calificación de cinéticas aunque en este caso su dinamismo no es debido al soporte de exhibición escogido sino al funcionamiento y desarrollo de la propia obra.

⁴³⁵ Que es lo que el artista pretende.



216. Graziano Cecchini, *I fratelli d' Italia si son rotti le Palle*, 2008.



217. Detalle.



218. Detalle.

V. 5.3. Obras enclaustradas

Las obras de este tipo van encerradas, permanecen cercadas en recintos urbanísticos estrechos como escaparates (ver fig.219), o enterradas bajo tierra, etc.

V. 5.4. Obras viajeras o transportables

Las obras viajeras circulan por el *territorio urbano* sin tener en cuenta el ámbito urbanístico. Esta tipología se corresponde con obras tridimensionales escultóricas y autónomas (ver fig.220); pero también podemos incluir en ella innumerables obras de graffiti y en general, todas los trabajos artísticos realizados mediante técnicas callejeras que se apoderan del armazón de un vehículo (vagón), y algunas obras pertenecientes a la modalidad de performance⁴³⁶ (ver fig.221) que básicamente se interesan por el espectador y el territorio *urbano* les sirve política, antropológica, social, conceptualmente, etc. Estas últimas llegan a ocupar tanto *territorios diáfanos* como *atravesados* y plásticamente resultan apáticas con el entorno.

V. 5.5. Obras panfletos

Las obras *panfletos*⁴³⁷ no tienen ninguna intención de interactuar con el *territorio urbano* (ver fig.222-224). Al dispersarse por el suelo pueden llenar emplazamientos urbanos enteros ensuciándolos y contaminándolos físicamente, pero plásticamente no pretenden establecer relaciones ya que funcionan sobre todo comunicando su concepto-mensaje político, revolucionario, crítico, etc.

⁴³⁶ En el año 2004 en la Concordia University de Montréal, para su tesis doctoral en Filosofía, Kinga Araya desarrolla una investigación muy interesante acerca del acto de andar en la ciudad y más concretamente sobre las performances de los artistas Krzysztof Wodiczko y Adrian Piper.

⁴³⁷ Bozal Valeriano esclarece en su prólogo, que en el campo literario: "...las obras populares son, en el siglo XIX, los folletines. El folletín es una creación propia del ochocientos...". En ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estético*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 29-30.



219. Peter Kennard, *Sin título*, 2006.



220. Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*, 1988-1989.



221. Vito Acconci, *Following piece*, 1969.



222. Grupo Arte Callejero, *Siga participando*, 2006.



223. Detalle



224. Detalle

V. 5.6. Obras *textos*

Son las reinas del *territorio urbano*. Casi siempre ocupan soportes planos y verticales (reservados para la publicidad o noticias; ver fig.225); o superficies inadecuadas de textura ruda e irregular; (ver fig.226), aunque también se pueden ubicar en soportes planos y horizontales (ver fig.227). El tamaño de estas obras oscila entre pocos centímetros hasta varios metros. Los caracteres pueden ser regulares o completamente desiguales y pueden ser monocromas o policromas. La forma de las obras *textos* es más o menos alargada y siguen la forma de la superficie sobre la que se instalan. Pueden estar pintadas, pegadas, estampadas, pulverizadas, proyectadas, etc. Las obras *textos* también pueden tener volúmenes tridimensionales (ver fig.228) pero su funcionamiento es bidimensional, limitándose al lado en que se puede asegurar la lectura de las letras que constituyen el texto. Ahora bien, la presencia del texto en las obras aumenta las posibilidades de que estas últimas entablen diálogos con formas periféricas.

V. 5.7. Obras *proyecciones*

Se proyectan sobre distintas superficies urbanas (ver fig.229), o se presentan en formato de video, condicionando su actuación según alcance de determinados soportes como pantallas de diversos tipos, calidades y tamaños. Por la noche se perciben muchísimo mejor (ver fig.230).

V. 5.8. Obras *edificios*

Aquí encajan las obras de arte cuyas características recuerdan o adoptan la forma de estructuras arquitectónicas (ver fig.231) aunque difieren de ellas principalmente en el tamaño, ya que son considerablemente más pequeñas, y en que no son habitables. Dichas obras son también conocidas por el término *Arch art*⁴³⁸.

⁴³⁸ Término compuesto por las palabras arquitectura y arte. Estas obras se caracterizan por la utilización de las técnicas de la construcción para su creación.



225. Anónimo, *¿Ha pensado en alistarse?*
Habla con alguien que ha perdido a su hijo en Irak, 2006.



226. SIGN (Till Heim), *Sin título, 2002.*



227. Anónimo, *Sin título*, 2005.



228. Robert Indiana, *Love*, 1976.



229. Jenny Holzer, Texto: *Laments*, 2004.



230. Krzysztof Wodiczko, Adam Whiton, Sung Ho Kim, *CECUT Project*, 2001.



231. Ibon Aranberri, *Pabellon-G*, 2002.

V. 5.9. Obras *contornos*

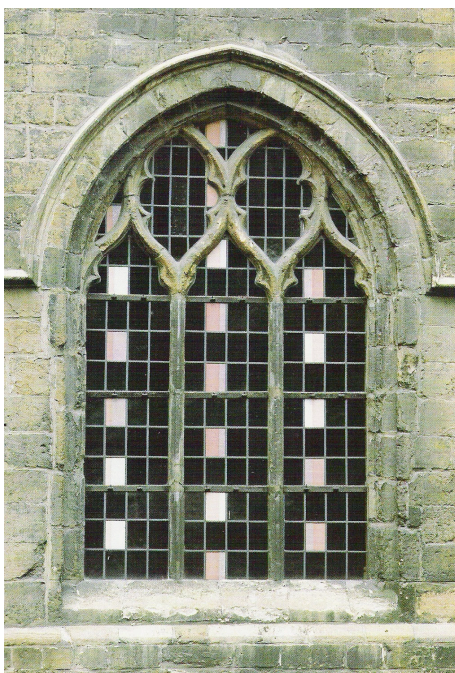
Dichas obras siguen los contornos de varias superficies-rincones-soportes urbanos, dentro del *territorio urbano*, como fachadas, ventanas (ver fig.232), aceras, letreros, puertas (ver fig.233), muros, (ver figs.234-235) etc. Cuando las obras se adaptan al contorno físico y formal del soporte, se vuelven relativamente semejantes a ese soporte. No dependen de él necesariamente, pero tienen más posibilidades de encontrar nexos con el soporte urbano en cuestión, aunque también las obras *contornos* pueden quedarse únicamente con esta relación física, y la plástica no tenerla en cuenta en absoluto. Las obras de esta categoría pueden adoptar todas las formas que proliferan en *territorio urbano* como el neón; textos que encajan en un muro a modo de *tableau*; o un cuerpo humano (caso de una performance) entregándose al dinamismo de una superficie urbana (ver fig.236).

V. 5.10. Obras *desajustadas*

Estas obras, tanto las de carácter bidimensional (ver fig.237) como las que se presentan en tres dimensiones no siguen al pie de la letra las estructuras urbanas con las que interactúan. Ignoran el territorio (en el grado que esto es posible) y básicamente quieren expresarse considerando prioritario estar en un *territorio urbano*, pero no imprescindible conversar con ciertas partes suyas (ver fig.238).

V. 5.11. Obras *topos*

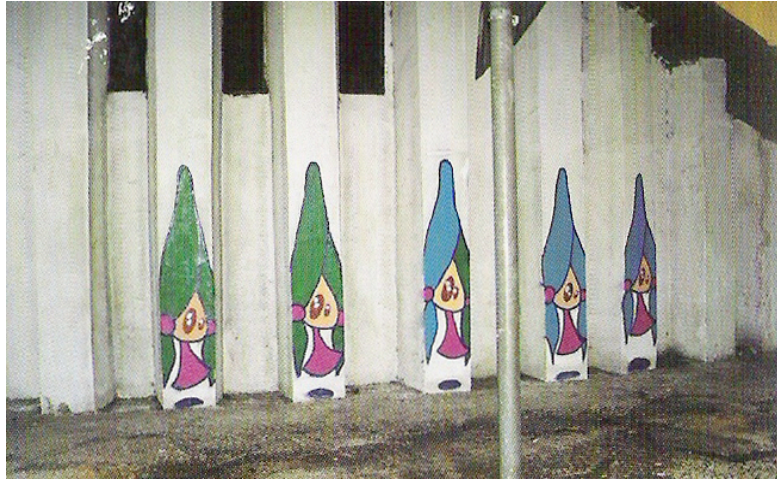
Las obras denominadas bajo este término perforan de algún modo el *territorio urbano* (ver fig.239). Los ejemplos de esta categoría no son muy habituales.



232. Daniel Buren, *Pasaje de luz: nueve colores*, 1980.



233. André, *Square Mr. A on iron curtain*, 1999.



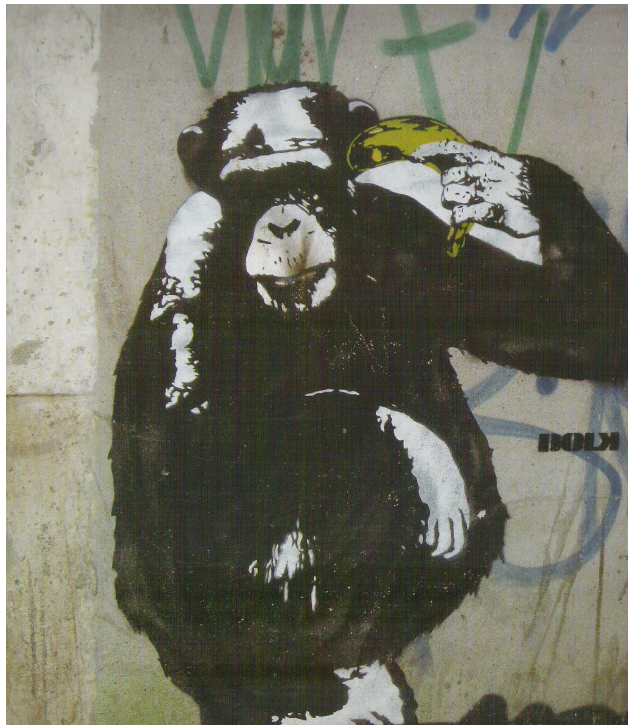
234. NINA, *Sin título*, 2001.



235. Doris Salcedo, *Sillas*, 2003.



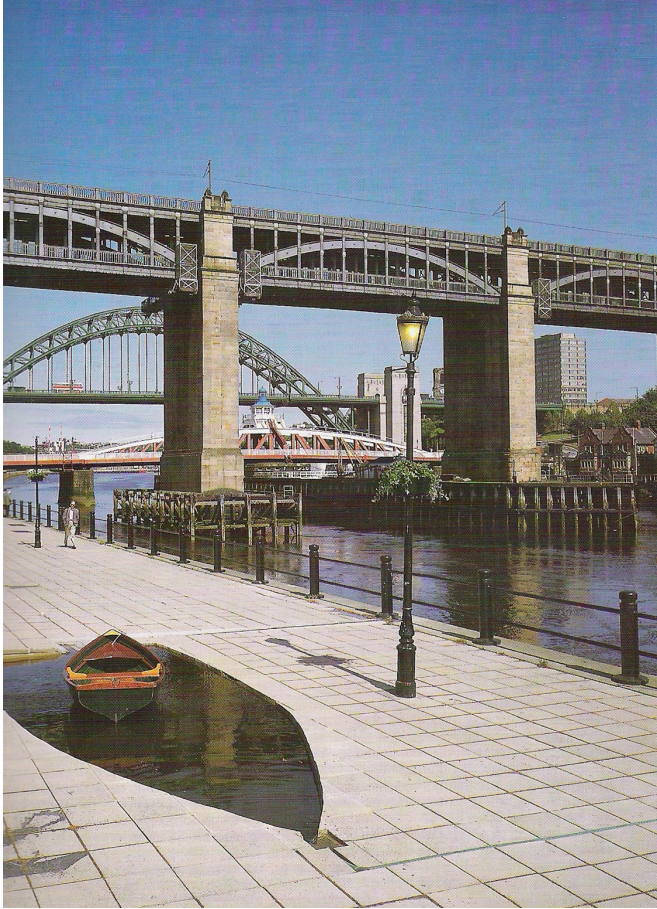
236. Orlan, *MesuRAGEs de institución*, 1977.



237. Dolk, *Sin título*, 2006.



238. Olivier Stak, *Sin título*, 2002.



239. Vito Acconsi, *Personal River, Boat, Pool and Water-pump*, 1993.



240. Hüseyin Alptekin, *Hostal Pasaia (Capacidad 7: Hospitalidad)*, 2004.



241. Anónimo, *Sin título*, 2005.

V. 5.12. Obras *señales*

Sin duda este tipo de obras encuentran en el *territorio urbano* a su compañero ideal gracias a la entidad que adquieren en este tipo de espacios. Se trata de obras que adoptan y/o imitan las formas de las indicaciones de tráfico (ver fig.240). Pero también podemos encontrar cómo obras *señales alternativas* realizadas mediante el empleo de diversas técnicas callejeras (pegatina, estencil, marcador, etc.) pasan a formar parte de una señal real (ver fig.241) cambiando en esencia el mensaje original de la misma.

V. 6. Conclusiones

Hemos dividido los espacios *urbanos* en función de su territorialidad en:

- a) *Territorio diáfano*; y
- b) *Territorio atravesado*.

Dentro de cada una de esas subcategorías espaciales urbanísticas entran obras:

- a) **Integradas**: que provocan diálogos **comunicativos** (los grados de interrelación son desde elevados hasta muy elevados). Obras tanto de dos como de tres dimensiones entablan física y plásticamente relaciones complementarias con el *territorio urbano*;
- b) **Multi-compatibles**: que crean diálogos **pseudo-comunicativos** porque aunque pueden alojarse en muchos espacios *urbanos*, sólo los utilizan como soporte, sin llegar a darse una relación consistente, para que se desarrolle un diálogo real. Una obra de dos dimensiones por ejemplo crea diálogos de esta denominación cuando funciona de la misma manera en muchos soportes (tratándoles antagónicamente o integrándose en ellos) y no necesariamente precisa del sitio de exposición. Por su parte, las obras de tres dimensiones (esculturas,

performances, instalaciones, etc.) pueden circular en muchos sitios urbanos sin interesarse plásticamente por ninguno, aunque no suelen ocupar soportes repetitivos (semáforos, postes de luz, etc.⁴³⁹);

c) **Antagónicas:** gracias a las cuales, conseguimos diálogos **inconvenientes** (los grados de interrelación con el territorio son mínimos o inexistentes). Las obras se oponen al territorio, debido a sus características plásticas y físicas. Hay veces que simplemente la obra se enfrenta con un entorno inadecuado.

A veces, el límite entre una obra *multi-compatible* y una obra *antagónica* es confuso. Por ejemplo una obra escultórica que se ha creado a propósito de su propia estructura, sin tener en cuenta el marco *urbano* en el cual va a ser mostrada puede ser obra *antagónica* (en el caso que no comunique con el espacio circundante). Pero también puede ser *multi-compatible* ya que no le importa el entorno, desarrolla su propia fuerza interna de manera hermética, del mismo modo en cualquier ámbito *urbano* análogo. Del mismo modo, podemos confundir los límites entre una obra *multi-compatible* y una obra *integrada*. Así, una obra *multi-compatible* que no interactúa con el sitio, ubicada por ejemplo sobre un soporte como una columna, al instalarse en otro soporte de igual naturaleza puede generar una escena diferente, en la que ésta consigue encontrar nexos físicos y/o plásticos, con este nuevo soporte y en este caso resultaría ser una obra *integrada*.

En función de su tamaño, una obra *integrada* encaja físicamente a la perfección con su espacio urbano de exposición. Una obra *multi-compatible* puede adecuarse físicamente de algún modo a diferentes *territorios urbanos*. Y en lo que respecta a la obra *antagónica*, puede que su tamaño la impida interrelacionarse con el ámbito público que la territorializa. Lo interesante de éstos espacios es que pueden contener elementos de todos los tamaños,

⁴³⁹ Sería muy original en el futuro encontrar obras de tres dimensiones que se involucraran plástica y físicamente con marquesinas, columnas y otros elementos tanto tridimensionales como bidimensionales. Así la obra tridimensional podría integrarse definitivamente en el *territorio urbano* formando una nueva parte creativa y necesaria en él, funcionando del mismo modo en que lo hace una pincelada en un espacio pictórico. Pero esta vez tendríamos pinceladas, trozos, formas, trazos, etc. tridimensionales superpuestos en un espacio no pictórico sino tridimensional tan diverso y complicado como el del *territorio urbano*.

desde los más pequeños hasta formatos más espléndidos, ofreciendo a las obras (posibles candidatos de interacción), una amplia selección de volúmenes urbanos, apta para alojar proporciones de todo tipo y complejidad.

La obra *integrada* encuentra elementos circundantes urbanos parecidos a sus materiales y/o colores. La obra *multi-compatible* se sirve de materia prima y/o tonalidades parecidos a los que construyen normalmente el sitio urbano que la acoge pero puede también no hacerlo. Y la obra *antagónica* en función de su color y/o material, no encuentra semejanzas con el *territorio urbano* que la circunda.

En cuanto a la forma, un diálogo **comunicativo** tiene más posibilidades de producirse cuando la obra sigue los elementos circundantes urbanos que la rodean. Un diálogo **pseudo-comunicativo** puede provocarse cuando la obra imita las formas circundantes del *territorio urbano* que la rodea, pero igualmente el mismo diálogo puede producirse también con ausencia de similitud entre las formas de la obra y el espacio urbanizado. Y al contrario, un diálogo **inconveniente** se produce cuando no hay semejanzas formales evidentes entre la obra y el *territorio urbano*.

Cuando la obra necesita soportes específicos o consigue interactuar con ciertos elementos urbanísticos determinados el diálogo que se produce será **comunicativo** pero también podría ser de tipo **pseudo-comunicativo**. Nos decantaremos por una u otra opción en función del soporte urbano que se escoja. Por ejemplo cuando una obra (bidimensional) ocupa ciertos paneles indicativos de prohibición, o columnas, -o cualquier otro tipo de mobiliario urbano semejante que se repita continuada y frecuentemente dentro de los límites de la ciudad o municipio- e interactúa con éstos, puede ser una obra *integrada* (ya que necesita indiscutiblemente el soporte) pero también *multi-comunicativa* (ya que funciona de la misma manera en todos estos elementos públicos análogos).

Las *performances* que se desarrollan en *territorios urbanos* tienen muchas posibilidades de ser obras *multi-compatibles* (el caso más común), cuando despliegan su teatralidad interiormente y no encuentran semejanzas plásticas o desprecian los elementos urbanísticos que las rodean en su concepto artístico.

Las instalaciones en el *territorio urbano* son sobre todo conjuntos escultóricos de varios tamaños, formas y/o colores que normalmente se asemejan entre ellas. En su mayoría las instalaciones ocupan *territorios diáfanos* debido a la necesidad de espacios más o menos abiertos.

Las obras fotográficas y obras de video arte, no suelen hospedarse en este tipo de ámbitos expositivos y cuando así sucede, es fácil que prescindan de ellos.

Las creaciones bidimensionales dentro del *territorio urbano* aparecen en forma de *tag*, mural, graffiti, estencil, pegatinas, etc. y ocupan tanto sitios estables (puertas, columnas, muros, vehículos abandonados, etc.) como movedizos (vagón de metro, vagón de tren, autobús, etc.). Acuden sobre todo a superficies verticales (pero también suelos y techos) más o menos planas y no comunican ni física ni plásticamente con este tipo de escenarios. Puede que les beneficien conceptualmente o que se utilicen para producir actos creativos en clandestinidad o apoyados por algún tipo de poder, pero sin considerar la posibilidad de establecer relaciones intensas con el *territorio urbano*.

Los pósteres o los carteles son aquellas obras que en el *territorio urbano* encuentran siempre un soporte adecuado a ellas (siendo válidas tanto las superficies planas y verticales como las columnas, como otros elementos urbanos), ya que conceptualmente lo *urbano* es su ámbito de exhibición por excelencia, es donde mejor se difunde su mensaje. Sin embargo plásticamente no consiguen compenetrar con él tan fácilmente.

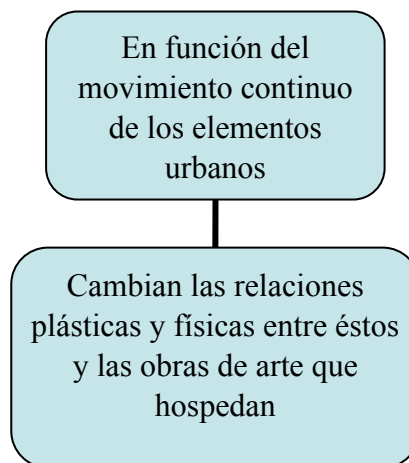
En cualquier caso, debemos destacar la interesante actitud que mantienen las obras de arte en el momento que entran en un *territorio urbano*. Las obras bidimensionales por ejemplo, debido al constante movimiento urbano (cubos de basura que se desplazan, coches estacionados que en cualquier momento pueden irse, etc.) cohabitan con formas cambiantes, lo que provoca un constante desplazamiento de las formas que rodean a la obra y en consecuencia, la aparición de diálogos evolutivos en función de esta capacidad de movimiento que caracteriza a muchos de los elementos urbanos. Por ejemplo una plantilla estampada en un muro puede encontrar un equilibrio plástico con la basura ubicadas a muy poca distancia de ella (ver fig.242). Pero en el momento que alguien quitase los dos contenedores o cambiase su posición (o el cartel con los textos por encima de la obra) no solamente cambiaría la connotación temática, conceptual, crítica, etc. sino que también cambiaría la relación plástica. La misma plantilla que antes estaba imbuida por los dos volúmenes urbanos de los contenedores (o las tipografías negras del cartel), ahora se enfrentaría sólo con el muro aparentemente más vacío, por tanto física, ya que los contenedores han desaparecido de la escena, como también plásticamente, pues sin los dos contenedores la obra se queda en desequilibrio, teniendo que hacer frente a una gran masa homogénea. Así que en función de los elementos urbanos pueden cambiar las relaciones plásticas entre el territorio y las obras de arte (Esq.66).

Un *territorio urbano atravesado*, cuanto más cerrado y limitado, más presiona a la obra. Esta última, en un territorio así se contrapone al gris de los edificios o a características muy particulares que cuanto más cercanas estén a la obra, más la intimidan y la aplastan.

Y al contrario un espacio *urbano diáfano*, al no estar dotado de elementos urbanísticos, confiere a la obra con la que va a relacionarse más libertad. En un *territorio diáfano* la obra estará más en contacto con el azul del cielo y menos rodeada por elementos diversos.



242. Noaz, *Sin título*, 2006.



Esquema 66.

Lo que parece claro, es que en un *territorio urbano* es muy difícil encontrar un sitio completamente despejado. Muchas veces los límites entre *urbano diáfano* y *urbano atravesado* pueden confluír ya que el *territorio urbano* está casi siempre repleto de elementos urbanos, por lo que la obra difícilmente podrá disfrutar una independencia total. La elección de caracterizar un espacio *urbano* como *diáfano* o como *atravesado* va sobre todo en función de la obra.

La posición de la obra, su tamaño y su interacción con los elementos circundantes del espacio *urbano* harán inclinar la balanza en uno u otro sentido según se dé el caso.

En un *territorio diáfano*, gracias a su vasta extensión, entran más a menudo obras tridimensionales. Un sitio *urbano atravesado* dificulta en exceso la exposición de una obra de tres dimensiones, hecho que se debe a la multitud de elementos que la rodean periféricamente. Pero cuando este tipo de obra entra en un *territorio atravesado*, de cualquier modo establece relaciones intensas con éste. Sin embargo, son las obras bidimensionales las que se encuentran como pez en el agua en un *territorio atravesado*. Pósteres, pegatinas, murales, etc. sólo tienen posibilidad de interactuar con un sitio *diáfano* cuando se desarrollan sobre el suelo o sobre superficies verticales relativamente alejadas de elementos urbanísticos.

En términos generales, las desventajas del *territorio urbano* son la falta de seguridad (ausencia de protección contra los destrozos de la mano del hombre), falta de condiciones de conservación y restauración, continuos ataques de polución y de climatología, etc. Y la gran ventaja, es que el *territorio urbano* se ofrece como un campo artificial abierto a cualquier artista⁴⁴⁰ sin necesidad de intervención de intermediarios y además con la posibilidad de ser visto de forma masiva por el público.

⁴⁴⁰ Hemos observado que los artistas que suelen trabajar en la clandestinidad acostumbran a utilizar medios bidimensionales (plantilla, pompa, graffiti, pegatina, póster, etc.), situación que quizás se debe a la rapidez e inmediatez que éstos les proporcionan. Sería muy interesante contemplar en un futuro, obras callejeras de tres dimensiones ocupando más a menudo sitios urbanos. Aunque existen ejemplos de estas características, todavía escasean.

Una obra en un entorno *urbano* tiene una mayor función social y/o política. Siempre influirá conceptualmente, formalmente, etc. al sitio que la rodea.

En un territorio urbano se encuentran tanto elementos naturales (árboles, césped, flores, arbustos, etc.); como artificiales aunque, son estos últimos los que predominan. Todo o casi todo (a excepción de zonas urbanas verdes conservadas ya preexistentes) ha sido colocado en este territorio urbano a propósito, y artificialmente, por la mano del hombre. Cerramos este capítulo con una frase de Fernard Leger: "...todo sucede en la calle, que es donde el creador debe estar"⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Citado por VERA CAÑIZARES, Santiago: *Proyecto artístico y territorio*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2004, pág. 37.

Capítulo VI.

El *Escenario Virtual*

CAPÍTULO VI. El *Escenario Virtual*

VI. 1. Introducción

Un *escenario virtual* es un lugar que en sentido material no tiene una relación física y/o plástica real con la obra que acoge y/o que habitualmente niega su propia presencia. Este hecho se refuerza aún más con la incorporación de las nuevas tecnologías en la creación artística: en esta era de la información, se empiezan a plantear con cierto éxito, nuevos retos artísticos que ocupan espacios inmateriales⁴⁴² gracias al avance tecnológico.

Materialmente un lugar *virtual* no existe. Aunque un *escenario virtual* puede estar ubicado en cualquier parte, real o irreal, carece de entidad física; es decir, nos enfrentamos a un lugar incorpóreo cuya existencia trasciende más allá de lo material, basándose en los fundamentos de la metafísica, la cibernética, la informática, etc.

Sin duda alguna, hoy en día el *escenario virtual* es el que presenta una naturaleza más compleja. Por ello, llegados a este punto, es necesario hacer un inciso para esclarecer el sentido de los conceptos real y virtual que nos conciernen, antes de seguir profundizando en la materia.

VI. 2. Lo real vs lo virtual

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, real es aquello “que tiene existencia verdadera y efectiva”⁴⁴³. Por su parte, lo virtual

⁴⁴² Virilio Paul comenta que: “...se necesita energía para deslocalizar, para perder el lugar”. E identifica a los artistas de la deslocalización como: “...gente que trabaja a partir del hecho de que el arte ya no tiene lugar, que se ha convertido en pura energía”. De la entrevista *Alles Fertig: se acabó (una conversación)* de Paul Virilio por Catherine David.

⁴⁴³ Del lat. *regālis*. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo II, vigésima primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1992, pág. 1732.

es aquello: “que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente...que tiene existencia aparente y no real...”⁴⁴⁴.

Pero si utilizáramos la definición de ambos conceptos en sentido estricto y literal, nos veríamos muy limitados a la hora de sacar conclusiones de índole artística. Así pues, además de definir la naturaleza de lo real y lo virtual, nos centraremos desde una perspectiva más amplia, en las reflexiones que sobre la materia nos han dejado algunos filósofos y/o artistas, en las que ambos conceptos se complementan y se entrecruzan, constituyendo la cara y la cruz de una misma moneda.

“¿Qué se piensa al decir real? En cuanto tal es para nosotros lo existente en verdad. Es verdadero lo que corresponde a lo real, y real es lo que es en verdad”.⁴⁴⁵

Esta definición de Heidegger pone de manifiesto la relatividad del término. Por ejemplo una obra tridimensional es considerada por la civilización occidental como claramente real. Los budistas conceden un grado superior a las esculturas, a las que elevan casi a categoría de seres vivos. Y según el concepto platónico, una imagen – obra escultórica o pictórica- es un ente irreal.⁴⁴⁶

Y Nietzsche considera que lo verdadero:

...es lo que es, en oposición a lo que no es. La primera convención es sobre lo que ha de ser considerado como *lo que es*...por verdadero se entiende en primer lugar sólo lo que es usual, la metáfora habitual; por tanto, sólo una ilusión que por el frecuente uso se ha hecho habitual y ya no se experimenta como ilusión.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Del lat. *virtus*, *Opt. cita*, pág. 2095.

⁴⁴⁵ HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999, pág. 82.

⁴⁴⁶ Citado por TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Ed. Akal S.A., Madrid, 1987.

⁴⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999, pág. 154.

El autor Eugenio Trías nos revela en su libro *El artista y la ciudad* que en la experiencia ontológica nietzscheana, tal como se produce, en su radical cumplimiento, y en los últimos escritos del filósofo: "...lo real se identifica, al parecer, con su alucinación"⁴⁴⁸.

Por su parte, Ortega y Gasset establece que: "Un mundo de alucinación no sería real, pero tampoco dejaría de ser un mundo, un universo objetivo, lleno de sentido y perfección"⁴⁴⁹.

Cerramos el capítulo de apreciaciones sobre lo real con una frase de Heidegger acerca de la dialéctica arte/realidad: "Lo único que es real en el arte: las obras y los artistas"⁴⁵⁰.

En lo que respecta al mundo virtual, el filósofo francés Jean Baudrillard nos introduce en la vertiente onírica del término al considerar que: "La virtualidad tiende a la ilusión perfecta"⁴⁵¹.

Por su parte, Agustín Ramos Irizar, con sus comentarios acerca del libro *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* de Leibniz, nos aproxima a su percepción del hecho virtual: "...se refiere a virtualidad como conservación en forma de pequeñas percepciones de las ideas que no son todavía percepciones conscientes"⁴⁵².

Así, en la línea de lo expuesto y por lo que concierne a esta investigación, es manifiesto que tanto la definición de lo real como la de lo

⁴⁴⁸ TRÍAS, Eugenio: *El artista y la ciudad*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1983, pág. 196.

⁴⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estético*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 194.

⁴⁵⁰ HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999, pág. 37.

⁴⁵¹ BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pág. 16.

⁴⁵² En VV. AA.: *Lo TECNOLÓGICO en el ARTE, de la cultura video a la cultura ciborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997, pág. 53.

virtual son en realidad nociones tan complejas que no pueden entenderse en términos absolutos ni de forma aislada, siendo un factor determinante para su comprensión el contexto en el que se emplean. Todas estas reflexiones sobre lo real y la realidad, y sobre lo virtual y la virtualidad, demuestran la relatividad y el cruce de opiniones tan dispares que hemos de manejar y tener en cuenta en esta fase de la investigación.

En definitiva, lo real y lo virtual son dos naturalezas que pueden llegar a confundirse y/o coexistir tanto en su concepción esencial como en su función de realidades dentro del espacio virtual que en estos momentos nos compete.

VI. 3. El escenario virtual. Tipología.

VI. 3.1. El escenario virtual desde un punto de vista funcional

El primer precedente de un espacio virtual lo constituyen los *Wunderkammer*⁴⁵³, de moda en los siglos XVI y XVII (ver fig.243). Se trata de estructuras que se dividían en gabinetes, a modo de compartimentos o de pequeñas habitaciones en las que se alojaban colecciones de objetos de diversa índole y procedencia. Y no hay que olvidar que en el momento que las obras teatrales empezaron (con el barroco en el siglo XVII) a percibirse a través de la *embocadura*⁴⁵⁴ (que podría ser lo que es la pantalla para un espacio virtual) se intensificó la delimitación del espacio escénico (ver fig.244) más o menos transformado y éste seguramente podría ser otro antecedente de un espacio de una *comunidad virtual*⁴⁵⁵. Más adelante, en el siglo XVIII se produce el siguiente avance en la materia, con la aparición de las casas de muñecas (ver fig.245); y ya bien entrado el Siglo XX, en la década de los años 40 el

⁴⁵³ Los *Cuartos de Maravillas* eran pequeños museos privados en los que, durante los siglos XVI y XVII, nobles y burgueses europeos mostraban una multitud de objetos raros o extraños recogidos en los frecuentes viajes de exploración de la época.

⁴⁵⁴ *Arco de embocadura, boca del escenario o Bocaescena* es la abertura que se vea a través de ella y que es la división entre espacio de público y actores.

⁴⁵⁵ Hacemos mención a las comunidades virtuales *Habbo Hotel, Supercity, Hábitat, World of Warcraft, The Sims*, etc.

genuino Marcel Duchamp crea su propio museo virtual (ver fig.246) una entidad que según nuestra opinión sienta las bases de lo que hoy entendemos por escenarios virtuales.

Estos cuatro ejemplos constituyen una suerte de preámbulo para esta joven disciplina y consideramos que han podido influenciar en la concepción actual de atmósferas *virtuales*, sobre todo en lo que respecta a la simulación de espacios reales de estructura cuadrada como los museos virtuales tan en boga en nuestros días.

Hoy día los escenarios *virtuales* pueden presentar características formales de las tres categorías establecidas previamente (*recintos tradicionales, entornos naturales y territorios urbanos*) pero en su versión virtual; también pueden constituir espacios más abstractos.

Los lugares *virtuales* están constituidos por numerosas subcategorías que de distinto modo niegan la presencia física y/o plástica de la obra que hospedan. Así, hay escenarios *virtuales* que son simulaciones, reproducciones, imitaciones de espacios reales o de acontecimientos reales...

Y hay también ámbitos que niegan físicamente tanto el lugar donde se expone la obra como la propia obra, ya que ni lo uno ni lo otro existen materialmente; es decir, durante el momento de la producción, representación o explicación de la obra el espacio existe, pero virtualmente, oníricamente, mentalmente, metafísicamente, etc. En el tiempo de la exposición de la obra, ésta última es representada acústica y/o visualmente en forma de palabras, sonidos, imágenes o puede quedar impresa sólo en la mente del creador.



243. Wunderkammer.



244. Bocaescena del teatro José Peón Contreras, Yucatán.



245. Casa de muñecas.



246. Marcel Duchamp, *Boîte en valise* o *museo portátil*, 1941.

La visualización de un *escenario virtual* está condicionada a la mediación de un soporte sin el cual ésta no puede concretarse. Esta dependencia es exclusivamente funcional, sin que ello suponga una vinculación físico-plástica con el propio soporte o con el espacio (real) en el que se encuentra el mismo. Por ello, es muy probable que la obra ubicada en el área virtual tampoco necesite en términos artísticos ni el soporte ni el ámbito expositivo.

En efecto, cuando percibimos una obra de arte en un *escenario virtual* a través de soportes reales ubicados en un ámbito real cualquiera, la obra niega el espacio fuera de ella plástica y físicamente, y en todo caso lo que destaca es la forma del soporte que la hospeda. Los soportes más relevantes en el medio virtual son los siguientes:

- a. La pantalla. Soporte audiovisual por excelencia, se encuentra disponible en multitud de formatos, tamaños y características. Ha ido evolucionando y perfeccionándose desde la aparición, a principios del siglo XX, de las primeras televisiones analógicas de tubo catódico (pantalla luminosa de CRT-Tubo de Rayos Catódicos), sin sonido y en blanco y negro, hasta las ultramodernas pantallas planas⁴⁵⁶ de plasma o LCD que emiten en alta definición digital⁴⁵⁷ (HDD), con sonido envolvente (*Dolby Surround*) y percepción tridimensional que proliferan actualmente en nuestra cotidianidad. Otra característica de la pantalla y por lo que respecta a su apariencia es su versatilidad estructural: puede ser táctil⁴⁵⁸ y funcionar con el contacto humano, puede aparecer en forma de una videocámara que gracias al *feedback* consigue retrasar a la obra en el tiempo; puede tratarse de un televisor retransmitiendo en

⁴⁵⁶ Hoy día hay pantallas con menos de 2 cm de grosor.

⁴⁵⁷ Baudrillard Jean entiende que: "...vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen. Que entonces ya no es una imagen, a fuerza de producirse en tiempo real. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde la potencia de ilusión". En BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pág. 14.

⁴⁵⁸ La artista multimedia Lourdes Cilleruelo Gutiérrez afirma que: "A través del tacto podemos sentir la pantalla, la tocamos, su textura, incluso, es cálida y suave: al acariciarla interactuamos con la imagen y transformamos la pantalla en el propio interfaz con la imagen". En VV. AA.: *Lo TECNOLÓGICO en el ARTE, de la cultura video a la cultura ciborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997, pág. 28.

directo o en diferido, o de un ordenador, un teléfono móvil (un soporte muy prometedor como contenedor expositivo al que aún le queda mucho por decir) o una pantalla de cine. En cuanto a su utilización como soporte artístico, suele instalarse generalmente en *recintos tradicionales* (por razones técnicas y de mantenimiento), pero asimismo puede hacerlo en *territorio urbano* y quizá con menos frecuencia en un *entorno natural*. En cuanto a su posición en el espacio, la pantalla suele estar cerca de una pared, adosada a ella (funcionando como una ventana audiovisual), puede ocupar la pared entera⁴⁵⁹, estar en el suelo o en el techo, pender de distintas estructuras, formar parte de conjuntos esculturales⁴⁶⁰, aproximarse a las esquinas, o encontrarse en el centro de un espacio. En definitiva puede ocupar distintas ubicaciones dentro del ámbito expositivo; pero en cualquiera de los casos la pantalla funciona siempre de manera independiente y las obras que contiene se desarrollan por lo general sin ningún interés por el lugar en el que se ubica la pantalla, que en sí es otro tipo de espacio.⁴⁶¹ Además, será el principal soporte en el que se base nuestra investigación: nos centraremos en el lugar *virtual* que se desenvuelve principalmente en los límites cuadrados⁴⁶² de una pantalla; todo ello sin dejar de lado otros acontecimientos artísticos virtuales que se desarrollen en el resto de los soportes;

- b. La radio. Es el aparato con el cual se emiten sonidos -en directo o en diferido -que se transmiten a todo el espacio real expositivo;

⁴⁵⁹ En este caso la obra gana terreno, territorializando con más intensidad el espacio expositivo. Pero lo más habitual es que lo ocupe bidimensionalmente a gran escala, pero que a pesar del gran tamaño de la pantalla no se produzcan interrelaciones concretas.

⁴⁶⁰ Nam Jum Paik a partir de varios aparatos televisivos construye sus esculturas. Utiliza la imagen dentro de cada una de ellas pero también sus estructuras exteriores. En su trabajo la pantalla se contempla en conjunto perdiendo así su impresión bidimensional y simulando figuras extraterrestres. Así la forma exterior de una pantalla (o mejor dicho de muchas conjuntas) y sus contenidos adoptan formas antropomorfas que anulan su forma cúbica. Aunque interactúan más con el lugar por la apariencia del conjunto escultórico, en realidad solo utilizan el *recinto* expositivo *tradicional* como soporte y no como parte imprescindible.

⁴⁶¹ Virilio Paul considera que la información en la pantalla de un ordenador es solo información y no sensación. En VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1998.

⁴⁶² El profesor de Historia del Arte Kuspit Donald escribe: "...la cuadrícula de la pantalla de ordenador es la versión posmoderna de la cuadrícula que tradicionalmente establecía la perspectiva y aislaba la figura en el espacio sagrado". En VV. AA.: *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Ed. Donald Kuspit, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pág. 36.

- c. El altavoz. Aparato gracias al que se difunden los sonidos. Puede estar integrado en los aparatos (móvil, ordenador, etc.) o funcionar libremente habitando *recintos tradicionales* (esquina), naturales (árbol) o urbanos (plazas). Su objetivo es colocarse estratégicamente en el espacio para distribuir de la mejor manera el sonido que emite;
- d. El teléfono. Un medio prácticamente inexplorado a pesar de su larga trayectoria;
- e. Los auriculares. Dirigen nuestra percepción auditiva y son utilizados por muchas obras de *arte sonoro*⁴⁶³ para canalizar sonidos grabados de distinta y variada procedencia. El sonido emitido por un auricular niega claramente el espacio expositivo (cualquier espacio en que se produce la escucha de la obra sonora) ya que en realidad se percibe acústicamente y el hecho artístico queda atrapado en ellos;
- f. Videocascos o cascos de datos (*Head-Mounted Screen, HMS o Data Helmet*);
- g. Trajes de datos (*data-suits*). Los *Trajes de datos* son trajes con sensores gracias a los cuales, el sujeto que los viste puede interactuar en una *real-time computer animation* (animación por ordenador en tiempo real) o para realidad virtual;
- h. Guantes de datos (*data-gloves*). Son unos guantes que tienen múltiples aplicaciones entre otras cosas controlan ordenadores; videoconsolas; máquinas, aparatos y equipamientos eléctricos y electrónicos etc.;
- i. Gafas 3D, gafas virtuales y por extensión, cualquier dispositivo prostético o *interfaz*⁴⁶⁴ que se interpone entre la obra y el espectador posibilitando el acceso a la misma (en el espacio expositivo) pues precisamente gracias a su intervención la obra es percibida visualmente (en ellos o en otro soporte);

⁴⁶³ Los primeros que emplearon el sonido con intención artística fueron los futuristas y los dadaístas al principio del siglo XX. Históricamente *arte sonoro* es aquel arte hecho por artistas no músicos. Conferencia: *Arte Sonoro*. Impartida por el compositor José Iges dentro del curso: *Estética y apreciación de la música contemporánea*. Organizada por la Universidad de Granada. 11 de Marzo de 2008.

⁴⁶⁴ En 1968 apareció el concepto de interfaz. Hay varios tipos de interfaces pero no consideramos necesario mencionarlas en nuestro caso ya que lo destacable aquí es que básicamente todos cambian la relación del espectador con la obra involucrándolo virtualmente y produciendo varios grados de interactividad auditiva, óptica y/o táctil entre él y la obra. Gracias a los interfaces se simula una realidad; esa realidad simulada emitida por los interfaces es percibida entonces por el espectador, Tomás Maldonado la conoce como "realidad virtual". En MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 101-102.

- j. Webcams: son el elemento interactivo por excelencia dentro del medio audiovisual. Gracias a ellas la videoconferencia se ha convertido en una herramienta de fácil acceso y con unas posibilidades de difusión hasta ahora desconocidas. Con el uso generalizado de la cámara web, el concepto "on-line" adquiere auténtico significado.

Por otro lado, existen otro tipo de soportes mediante los cuales se conserva la obra *virtual*. La principal aportación de estos soportes es su gran capacidad de almacenamiento, su perdurabilidad y el poco mantenimiento que necesitan para su óptima conservación. Entre ellos, destacamos:

- a. Cd, Cd-Rom, Dvd, Blu-ray, etc. y por extensión todo tipo de aparatos electrónicos en los cuales se almacenan obras de arte virtuales que se han creado y digitalizado con un programa informático determinado y convertido en un formato de archivo compatible con estos dispositivos. La obra tiene que introducirse en el aparato apropiado para ser percibida;
- b. Periódicos, revistas, o cualquier tipo de prensa cuando hospeda obras de arte⁴⁶⁵;
- c. Discos, camisetas, tazas, platos, etc.⁴⁶⁶

Josep Maria Montaner ejemplifica como un contenedor (museístico) puede desmaterializarse:

⁴⁶⁵ En este caso se percibe sólo la imagen de la obra, y no la misma ya que la obra solo existe para este soporte. Y esto incluye casos en los que se trata de una obra (de video, de pintura, de escultura, etc.) que existe físicamente pero que en la revista se percibe solo una reproducción de la misma. En los dos casos nos encontramos con una negación. En el primer ejemplo, la obra niega el espacio físico real ya que funciona dentro del soporte bidimensional y plegable de una revista. En el segundo ejemplo la obra remite al espacio real que la hospeda en verdad negando el soporte periodístico y por supuesto el espacio real que aloja este mismo soporte periodístico.

⁴⁶⁶ Estos cuatro ejemplos los proponemos más como una salida alternativa para alojar futuras obras de arte que como soportes artísticos actuales. En el caso de que una obra original se reproduzca sobre cualquiera de estas superficies tan dispares, la obra niega la condición física que tenía desde entonces (o que no ha tenido nunca si se hace directamente sobre la camiseta, plato, etc.) y básicamente se transforma en el mejor de los casos en una bonita ilustración-decoración. Sin embargo todas estas superficies podrían utilizarse más a menudo para alojar más que una simple ilustración-publicidad. Hay que tener en cuenta que sobre todo una camiseta como posible superficie expositiva alojando una obra podría circular en cualquier espacio (con la ayuda de la persona que la llevase). Un disco (con su portada) desfila en tiendas de música, casas, bares, restaurantes, etc. Tazas y platos recorren cocinas, restaurantes, bares, casas, cafés, o entornos que sirven como contenedores de celebraciones, eventos sociales, etc.

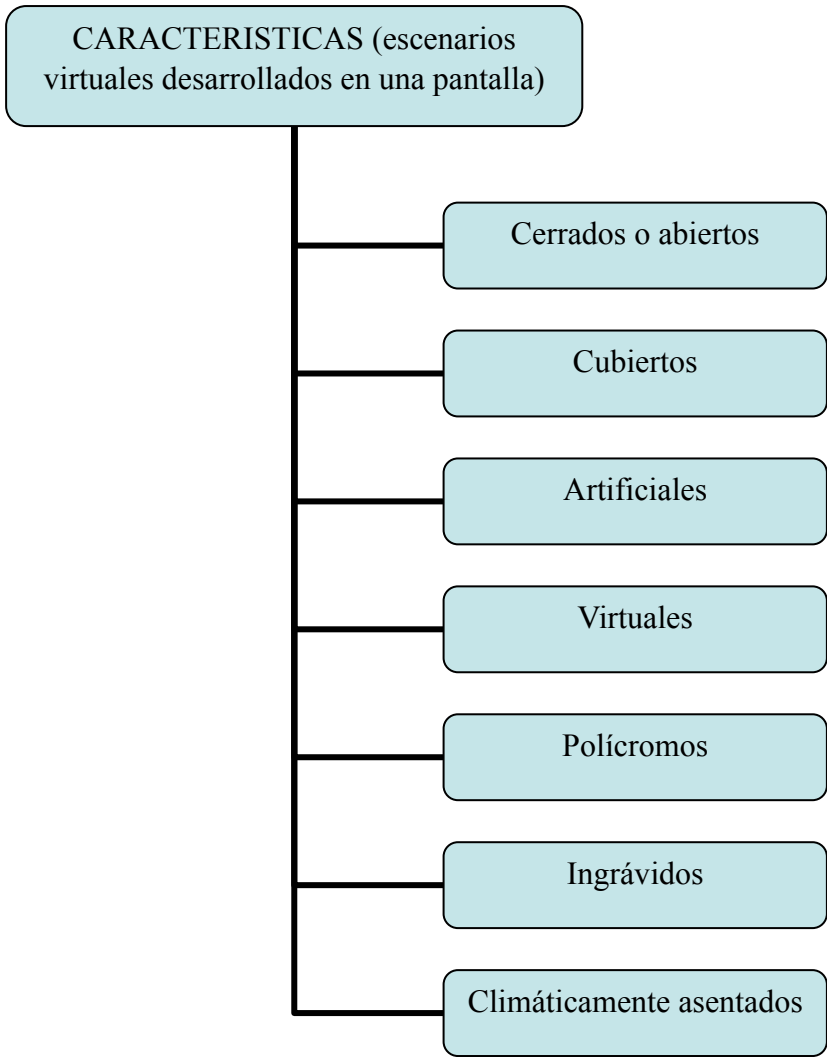
...ya sea realizando una museografía que prescindiera de los originales y se base en dioramas y proyecciones, transparencias y translucidas, réplicas y reproducciones; no coleccionando objetos sino obras de arte audiovisual o que escapen a cualquier soporte tradicional; o creando un museo virtual como base de datos.⁴⁶⁷

En cualquier caso, un *escenario virtual* puede presentar todas o algunas de las características de los tres entornos expositivos tangibles (*tradicional, natural y/o urbano*), pero también otras exclusivamente propias. Teniendo en cuenta esos parámetros apreciamos las siguientes características globales del *área virtual* dentro de la pantalla (Esq.67):

- a) Por su condición espacial y virtual puede asemejar espacios cerrados o abiertos;
- b) Por su condición estructural estamos ante un espacio cubierto (bajo techo virtual) que puede llegar a parecer un lugar encarcelado;
- c) Por su naturaleza lo consideramos un espacio artificial;
- d) Por su condición física, espacio virtual;
- e) Por su condición climática, espacio amparado, asentado, inalterable, imperturbable;
- f) Por sus propiedades cromáticas, espacio policromo;
- g) Espacio geoméricamente confuso ya que simula apariencia plana y/o de 3-D y desde luego que un *escenario virtual* puede ser “vacío” “plano” o “lleno” pero siempre en términos virtuales);
- h) Espacio estrictamente estable,⁴⁶⁸ por su condición luminosa;
- i) Perceptiblemente es un lugar visible, táctil y/o audible;
- j) Pueden ser espacios ingravidos, permaneciendo indiferentes a las fuerzas naturales (gravedad, levitación) y a las condiciones climáticas.

⁴⁶⁷ MONTANER, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003, pág. 130.

⁴⁶⁸ Los soportes que alojan la obra tienen que ser encendidos, cargados y/o enchufados para contener una. No hay que olvidar que la imagen electrónica según el profesor Arlindo Machado: “...es un flujo de corriente eléctrica...”. En VV. AA.: Coordinación: Claudia Giannetti. *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Ed. Associació de Cultura Contemporània L’ Angelot y Goethe-Institut Barcelona, Barcelona, 1997, pág. 32.



Esquema 67.

Por su parte, un *escenario virtual* que se presente en formato alternativo a la pantalla, puede presentar además las siguientes características:

- a) Perceptiblemente puede ser visible o invisible⁴⁶⁹;
- b) Puede ser percibido en forma de ondas;
- c) Puede carecer de cualquier elemento lumínico;
- d) Puede desarrollarse en cualquier sitio.

VI. 3.2. El *escenario virtual* en función de su personalidad

En función de su condición simuladora debemos considerar de nuevas tipologías (Esq.68):

- a) Espacios *tácitos simuladores* de espacios reales; y
- b) Espacios *virtuales originales o arquetipos*.

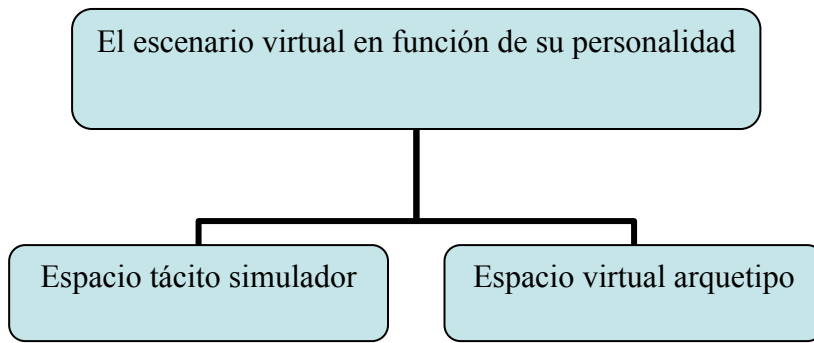
VI. 3.3. *Escenario tácito simulador*

Los *escenarios tácitos simuladores* hacen referencia a lugares reales (ver fig.247).

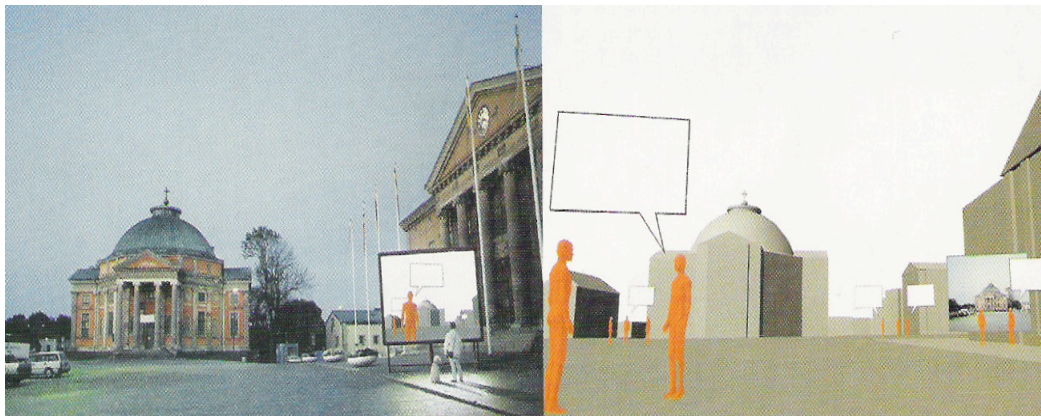
Cualquier ámbito, cuando se digitaliza⁴⁷⁰ con el programa informático adecuado, en el formato oportuno, etc., podrá transformarse en un espacio que niega su realidad física. De este modo los espacios pueden cambiar de forma y/o condición cuando el artista lo requiera.

⁴⁶⁹ Puede que no necesite para nada la luz.

⁴⁷⁰ Todo se digitaliza cada vez más. Las fotografías, el video, o el cine que utiliza la tecnología digital para grabar, distribuir y proyectar películas afecta a la calidad de la proyección. En resumen, el cine digital se graba utilizando una representación digital de brillo y color en cada píxel de la imagen en lugar de quedar fijada por emulsión química en el filme de celuloide tradicional.



Esquema 68.



247. Superflex, *Supercity (karlskrona2)*, 2005. *Escenario tácito simulador*.

¡De reales, pueden pasar a ser virtuales! Así, los escenarios *virtuales* pueden ser por ejemplo, clones de alguno de los marcos arquitectónicos, *naturales* o *urbanos* que acogen obras que niegan ese mismo lugar expositivo físicamente como consecuencia de su transformación virtual mediante programas informáticos.

Con otras palabras, los espacios *simuladores* pueden tener su alter ego en escenarios que hayan existido en algún momento y/o que sigan haciéndolo (una galería o un barrio dentro de una ciudad que se han digitalizado son reproducciones virtuales de esa galería o de ese barrio que son o han sido espacios reales). Lugares que puede que coincidan (pues imitan virtualmente) con alguna o con varias de las tres categorías expositivas de espacios con entidad real (*tradicionales, naturales y/o urbanos*). Por ejemplo, gracias a los juegos de video tenemos a nuestra disposición espacios *naturales* virtuales y espacios *urbanos* virtuales⁴⁷¹ que llegan a ser reproducciones absolutamente fidedignas de ciudades enteras. Además dentro de lo virtual, disponemos de todo tipo de espacios imaginables: mundos ficticios, oníricos, violentos, eróticos, y por supuesto artísticos.

En ese sentido, una subcategoría la compondrían lugares virtuales que niegan físicamente el espacio que encarnan, pero que existen o han existido físicamente (durante el momento de la producción de la obra existe el espacio realmente pero en el momento de la exposición de la obra es representado o simplemente está ausente). Entre ellos y como *escenarios simuladores*, nos encontramos con:

- a) Espacios *radiofónicos*. Son las ondas sonoras emitidas por la radio y que provienen de espacios físicos reales (el estudio) pero que son virtuales en el momento que difunden la obra sonora vía ondas radioeléctricas. El ámbito expositivo de los espacios *radiofónicos* no es otro que el emplazamiento acústico que contienen los auriculares, la radio, el ordenador o cualquier dispositivo que transmita en directo o en

⁴⁷¹ Los *Gamescapes* (provienen de la palabra *landscapes*) son los paisajes creados en un videojuego.

diferido actos sonoros producidos en el medio radiofónico o grabados en otro lugar y emitidos por la radio. De modo que el área expositiva de los espacios *radiofónicos* y consecuentemente de las obras que emite es cualquier sitio real que tiene conexión radiofónica con acceso a algún tipo de energía. La radio en una carnicería; el ordenador de un estudiante en su casa; el Mp3 que se escucha caminando por la calle; la radio de un pescador en plena naturaleza; de un camionero circulando por la carretera, la radio integrada en el teléfono móvil, etc.;

- b) Espacios *televisivos*. El espacio *televisivo* es el escenario que siempre se percibe a través de un aparato receptor de imágenes transmitidas a distancia mediante ondas hercianas, que crea su propia escenografía y que no da importancia al espacio expositivo real (un museo, una casa privada, una galería de arte, etc.). En 1952, Lucio Fontana escribe el *Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, mediante el cual reivindica la Televisión como herramienta para el arte. Algunos años más tarde, el productor alemán Gerry Schum fue pionero en la utilización de la televisión con fines artísticos: en 1969 presentó el producto televisivo *Land Art* cuya temática giraba en torno a los artistas especializados en esta disciplina de construcción del paisaje y a sus trabajos, los *earthworks*, realizados a propósito para la televisión y presentados en la misma. Además se aventuró a crear la *Televisión Gallery* precisamente para acometer la producción de proyectos artísticos orientados a este medio, pero desafortunadamente su empresa fracasó;
- c) Espacios telefónicos. Se despliegan en forma de voz, texto y/o imágenes vía línea auricular, SMS, MMS. Se trata de ámbitos aún inexplorados⁴⁷²

⁴⁷² El doctor en cine Peter Lunenfeld data los inicios del arte por teléfono, que según él se inició concretamente en 1920 cuando los dadaístas intentaron hacer un proyecto vía telefónica. Dos años más tarde, Moholy-Nagy afirma que gracias al teléfono encargó obras artísticas suyas. Y en 1969, el museo de arte contemporáneo de Chicago inaugura la exposición *Art by Telephone*. En VV. AA.: *Ars telemática*. ACC L' Angelot, Barcelona, 1998.

con muchas posibilidades, impulsadas en gran manera por el imparable avance tecnológico).⁴⁷³

Se dan además ejemplos de sitios reales concretos que de algún modo también pueden ser considerados negaciones, como es el caso de la percepción de Bachelard acerca de algunos sitios considerando la delimitación que producen: “El rincón es entonces una negación del universo...es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta”.⁴⁷⁴

Por su parte en su dialéctica *Site-Nonsite*, el artista Robert Smithson considera que se debería tratar lo opuesto del espacio, el *no-espacio*, o *no-lugar*⁴⁷⁵, que es definido por el creador norteamericano como: “...toda construcción humana carente de identidad propia que no guarde relación de dependencia con el lugar geográfico en el que se asienta”⁴⁷⁶.

En todo caso, los espacios *tácitos simuladores* presentan las siguientes características (Esq.69):

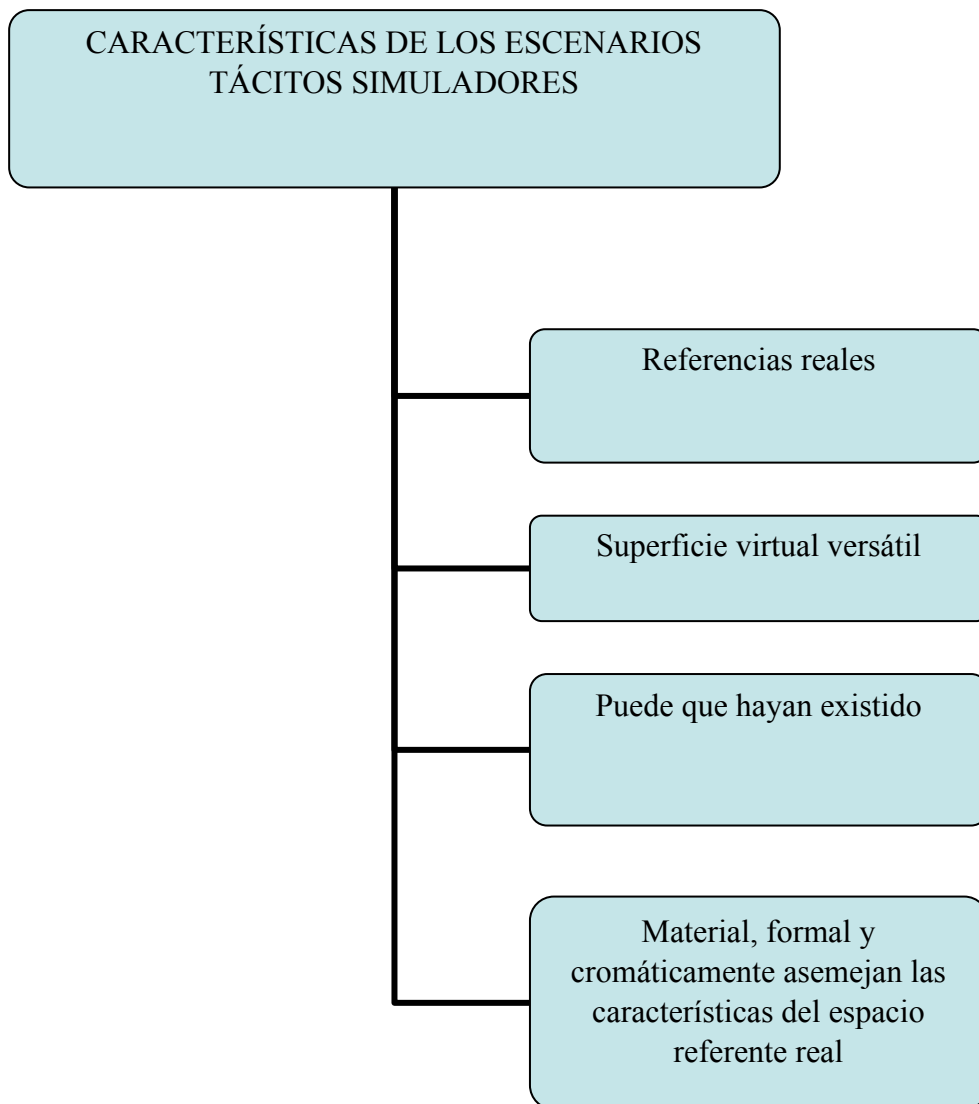
- a) Son espacios que tienen una base real, puesto que se trata de reproducciones que reconocen (aparentemente) el soporte real que los contiene, quedando encadenados virtualmente en los límites físicos de dicho soporte;
- b) Son ámbitos que pueden emplear desde muy poca superficie virtual hasta disfrutar un lugar virtualmente mucho más vasto;
- c) Puede que hayan existido realmente en algún momento;

⁴⁷³ El 11 de Abril de 2008 se lanzaron al mercado Europeo los nuevos móviles *iPhone 3G* (con conexión a Internet y pantalla táctil) que han ampliado enormemente las posibilidades de estos dispositivos como entornos para una obra de arte.

⁴⁷⁴ BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000, pág. 171-172.

⁴⁷⁵ Raquejo Tonia añade para el *no-lugar* de Smithson que: “El *no lugar* es la ausencia del lugar”. En RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 78.

⁴⁷⁶ Citado por MADERUELO, Javier: *El Espacio Raptado-Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990, pág. 172-173.



Esquema 69.

- d) Por su condición cromática son lugares que se asemejan (virtualmente) a las propiedades cromáticas de un entorno real;
- e) Por su condición material son emplazamientos referentes a estructuras reales.

De cualquier manera, un espacio *tácito simulador* está condicionado por las características del espacio que pretende simular.

VI. 3.4. Escenario virtual original o arquetipo

“Lo real para Descartes es el espacio”.⁴⁷⁷ Y para Donald Judd, según queda expuesto en su ensayo *Specific Objects*: “Tres dimensiones son un espacio real”.⁴⁷⁸

Los escenarios *virtuales originales* (ver fig.248) son sitios virtuales que no constan de tres dimensiones, así que si aplicáramos aquí la lógica de Judd tendríamos que considerarlos irreales⁴⁷⁹. Dichos lugares pueden hallarse dentro de cualquier ámbito, siempre ubicados en algún soporte real físico y el ejemplo más característico es la pantalla, aunque también pueden ser espacios totalmente carentes de materia.

En función de su naturaleza material los lugares *virtuales* son espacios que no existen realmente y tampoco existieron nunca (en caso de que el ambiente *virtual* sólo circule por el ciberespacio). Sin embargo los espacios *virtuales digitales* pueden adoptar formas materiales (como maquetas, fotografías, etc.) cuando el trabajo digitalizado se imprime y se fija a cualquier otro soporte real (metal, papel, tela, vidrio, etc.).

⁴⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 193.

⁴⁷⁸ Citado por LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007, pág. 13.

⁴⁷⁹ “Los espacios virtuales son espacios ilusorios que se organizan y auto-organizan sin salir nunca de la esfera de los rígidos lazos establecidos por el programa del elaborador electrónico”. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 80.



248. Eric Doeringer, Museum IDs, 2005. *Escenario virtual original.*

Entendemos como *escenario virtual arquetipo* el espacio que no sugiere emplazamientos o superficies expositivas reales, y las obras que en él se exhiben no lo hacen física sino virtualmente.

Un espacio de este tipo puede ser un sitio de Internet. Así, un lugar dentro del ciberespacio no existe materialmente hablando, pero aparece cada vez que el ordenador se conecta al enlace web determinado. Todo lo que compone un ordenador está hecho de materiales reales⁴⁸⁰, pero paradójicamente una imagen virtual dentro de un sitio virtual nos va a dar resultados virtuales. En conclusión, todo lo que entra en un espacio virtual automáticamente adquirirá identidad igualmente virtual.

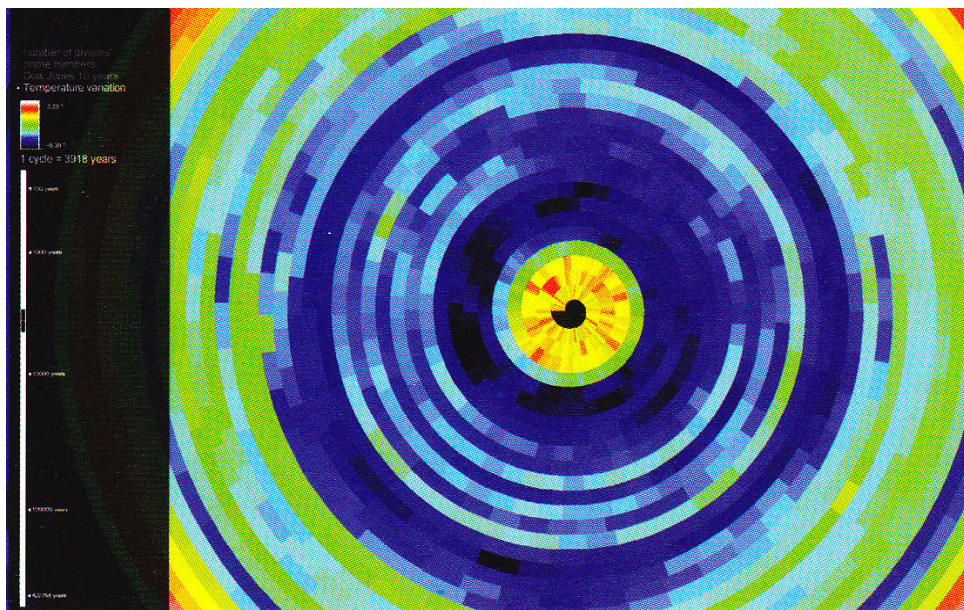
Podríamos decir que la *cibernet* es una percepción no solitaria ni encerrada, sino colectiva y abierta en todo el espacio de la red, lo que posiblemente, según los especialistas, aumente la capacidad del pensamiento y la conceptualización del individuo.⁴⁸¹

Asumir estas premisas implica asumir la existencia de una infinidad de emplazamientos virtuales. Aquí vamos a tratar los lugares más destacados, aunque conviene dejar claro que en la actualidad los lugares virtuales se reproducen constantemente y proliferan adoptando nuevas formas virtuales y/o imitando espacios reales ya existentes. Así, reconocemos como lugares virtuales entre otros:

- a) Espacios abstractos. Escenarios virtuales creados por el mismo artista y/o por el programador, que simulan espacios ficticios de varias formas (ver fig.249);

⁴⁸⁰ Maldonado Tomás advierte que: "Es discutible definir como inmaterial el software. Mirándolo bien, el software es una tecnología, es decir, un instrumento cognoscitivo que de manera directa o indirecta contribuye en definitiva a cambios sin duda de naturaleza material". En MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, pág. 16-17.

⁴⁸¹ RÍCO, Juan Carlos: *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex ediciones S.L., Madrid, 2002, pag. 155.



249. Santiago Ortiz, Spisi, 2008.

- b) Espacios *oníricos*⁴⁸²;
- c) Espacios *imaginarios* (el *museo imaginario*⁴⁸³ de André Malraux) o *mentales*⁴⁸⁴.

En los lugares *virtuales originales* incluimos el propio pensamiento, con la peculiaridad de que además de espacio virtual ha de ser considerado también como obra virtual. Aristóteles llegó a manifestar, contradiciendo a su maestro Platón – para quien el arte se modelaba “únicamente con las cosas reales y no con las ideas”⁴⁸⁵ –que: “También la forma artística preexiste en el espíritu del creador, incluso antes de que ésta penetre en la materia”.⁴⁸⁶

De la misma opinión es el filósofo Friedrich Nietzsche, aún más explícito: “El pensamiento cuenta...con capacidades artísticas”.⁴⁸⁷

Y el gran defensor en el S. XX del pensamiento como expresión artística es Joseph Beuys para quien éste constituye la primera acción plástica. Efectivamente el artista alemán opinaba que:

...el pensamiento ha de entenderse como una primera forma de escultura. Es decir, todo lo que es producto humano: ahí hay que buscar un comienzo, donde la cosa comienza. ¿Qué aspecto tiene el primer producto del ser humano, o sea, el primer resultado de su principio

⁴⁸² Son escasos pero se han dado casos de artistas que utilizan el ambiente onírico para sus creaciones. Una de ellos es la artista londinense Susan Hiller, que con sus obras *Ceremonias de sueños* y *Cartografía de sueños* (1974) organizaba seminarios de sueños reales. Los miembros de los seminarios cada noche soñaban juntos y luego el día siguiente al despertarse, comentaban e ilustraban sus sueños.

⁴⁸³ O un museo sin muros, sin piezas originales. En realidad es uno de los progenitores de los museos virtuales.

⁴⁸⁴ Robert Morris afirma en su libro *Continuous Project* que: “El espacio mental no se sitúa en ningún lugar del cuerpo...la experiencia del espacio mental figura dentro de la memoria, de la reflexión, del imaginar, de la fantasía –en cualquiera de los estados de conciencia salvo la experiencia inmediata”. Citado por RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998, pág. 99.

⁴⁸⁵ Citado por TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Ed. Akal S.A., Madrid, 1987, pág. 214.

⁴⁸⁶ Citado por PANOFSKY, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1998, pág. 26. En cualquier caso hay que tener en cuenta que Aristóteles consideraba que hasta que se involucra la materia no hay en realidad una forma artística completa.

⁴⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999, pág. 83.

creador? ¿Dónde empieza éste? Empieza en el pensamiento, en captar ideas.⁴⁸⁸

Se refería al punto de partida. De la misma manera, otros artistas como Dan Flavin han reivindicado el arte como pensamiento.⁴⁸⁹

Las utopías también podrían ser un potencial *escenario virtual original*. Según Foucault Michel: “Las utopías son sitios sin un lugar real...son espacios no reales...además el espejo es una utopía ya que es un sitio sin lugar”.⁴⁹⁰

Un mismo lugar virtual puede coincidir a la vez con varios de los tipos descritos, siendo abstracto pero también imaginario, por poner un ejemplo.

Los colores, formas, texturas, etc. de un *escenario virtual* dependen del creador y/o del programador, como todo dentro de un lugar virtual y solo existen como conceptos.

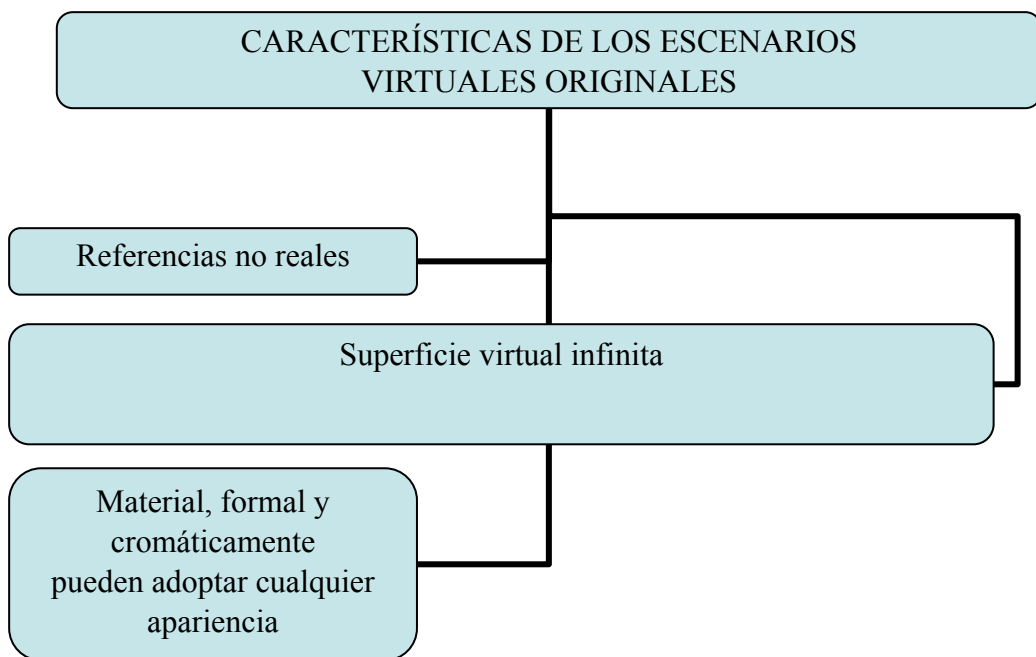
En cuanto al tamaño de un lugar *virtual*, tenemos que señalar que éste depende y se percibe dentro de los límites de los soportes reales que lo hospedan (pantalla de móvil, de tele, etc.) pero en esencia puede ser virtualmente infinito. En el espacio mental no existe la frontera real del soporte y los únicos límites los pone el propio pensamiento, por lo que este puede ser mentalmente infinito.

En conclusión esta segunda tipología, el lugar *virtual original* presenta las siguientes características (Esq.70):

⁴⁸⁸ En BODENMANN-RITTER, Clara: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Conversaciones en Documenta 5-1972, Ed. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995, pág. 92.

⁴⁸⁹ Citado en ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: *Minimalismos*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2000, pág. 27.

⁴⁹⁰ En el catálogo *Thessaloniki Biennale 1 of Contemporary Art*. Υπουργείο Πολιτισμού/ Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007. Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Salónica, pág. 23. *Traducción del autor*.



Esquema 70.

- a) Son espacios en ninguna parte que cuando dependen del soporte que les aloja quedan encerrados virtualmente en los límites físicos de este soporte. Pero pueden ser también espacios infinitos, sin ningún límite real;
- b) Son espacios que pueden comprender desde muy poca superficie virtual, hasta utilizar y/o generar emplazamientos mucho más amplios (virtualmente);
- c) No existen realmente ya que su condición física es virtual;
- d) Por su condición cromática pueden ser lo que su creador se proponga, su programador o su pensador pero hay que aclarar que (su impresión, su apariencia) el fondo virtual que predomina es el blanco o el negro;
- e) Por su apariencia física y/o estructural, en el caso de tenerla es tanto de carácter plano (asemeja la estructura lineal de los periódicos), como de personalidad voluminosa.

Los escenarios *virtuales originales* contienen obras virtuales que aparecen y se comunican a veces gracias al soporte que las trasmite, las presenta, etc.; y otras veces simplemente existen mentalmente.

Por último, se da un tipo de escenarios híbridos, que pueden entrar en ambas categorías tanto en entornos *tácitos simuladores* como en *virtuales originales*. A esta pertenecen:

- a) Espacios *audiovisuales*. Entornos acústicos y visuales que son *simuladores* de acontecimientos reales, montaje de imágenes reales o entornos *originales* cuyo resultado proviene de la manipulación exclusivamente virtual y que muy pronto serán únicamente digitales;
- b) Espacios *acústicos*. Espacios auditivos constituidos por sonidos que no provienen de la radio, que se transmiten vía auriculares y/ o vía altavoces y que suponen la ecografía de emplazamientos reales (grabaciones de situaciones reales) o de mezcla sonora de

varios sonidos (producidos en ámbitos reales y en emplazamientos virtuales);

c) Los espacios *cibernéticos*.⁴⁹¹

Dentro de estos últimos incluimos:

- Museos virtuales⁴⁹² que pueden ser o bien una emulación de las estructuras arquitectónicas *tradicionales* (*escenarios tácitos simuladores*) que se han digitalizado, o bien museos que sólo existen en y para un espacio cibernético (*escenarios virtuales originales*);
- Los videojuegos⁴⁹³. Que pueden ser de condición estrictamente cerrada y otras veces (según las opciones dejadas por el artista/programador) quedan expuestos para una posterior manipulación;
- Blogs, videoblogs, etc...Espacios que en principio adoptan apariencia plana y que aunque en ocasiones también son llamados museos, difieren de éstos en que las obras que contienen se presentan solas, como si fueran fotografías de un periódico o revista, o una al lado de otra(s);
- Páginas de Internet. La mayoría de las veces adoptan fondos virtualmente planos y monócromos.

VI. 4. La obra de arte en el escenario virtual

⁴⁹¹ El historiador del arte Donald Kuspit dice que las bases del término, aparecen cuando: "...en 1940, el científico americano Norbert Wiener acuñó el término *cibernética* a partir de un término griego que significa *patrón* o *timonel*". En VV.AA.: *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pág. 25.

⁴⁹² Que supuestamente dentro de éstos plantean: "...la disolución del espacio del museo y la ausencia de piezas originales". En MONTANER, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003, pág. 113. Con otras palabras, contenedores museísticos virtuales llenos de reproducciones. Otros simplemente reproducen-digitalizan obras reales y otros acogen obras digitales.

⁴⁹³ Los últimos y vertiginosos avances en tecnología de videojuegos ha permitido el desarrollo del amBX. Gracias a esta tecnología y al uso de dispositivos periféricos, se introducen en el espacio sonidos, luces, aire, etc. con la intención de sumergir al jugador aún más, en el entorno del juego.

Con la era digital, el *arte telemático*, *net art*⁴⁹⁴, *arte digital*, *ciberart*, *media art*, etc. comienzan su andadura (va avanzando paulatina y progresivamente a pesar de los caprichos del mercado, de la falta de apoyo económico, por la falta de espacios adecuados, rechazo a lo desconocido...). Hoy en día son frecuentes los sitios de exposiciones dedicados al arte virtual⁴⁹⁵ y evoluciona en marcos expositivos virtuales.

En lo que respecta al *Arte Sonoro* (*Fluxus* sostenía que el *Arte Sonoro* es todo aquello que no utiliza los criterios de la música, sino que lo hace a modo de narrativa, de performance, etc.), éste comprende varias especialidades como instalaciones sonoras (que proceden del mundo de la instalación y necesariamente dialogan con el espacio al mismo nivel que las instalaciones convencionales ya que se supone que se recrean cada vez por un sitio expositivo en concreto y son siempre efímeras), ambientes sonoros, esculturas sonoras⁴⁹⁶, poesía sonora, collages sonoros⁴⁹⁷, etc. y obviamente en todas ellas el sonido⁴⁹⁸ es el vehículo principal. En esta disciplina se pueden compaginar diversos objetos, proyecciones, acciones, esculturas, instalaciones, etc.

El *Arte Sonoro* crea espacios en forma de ondas tal y como explica el artista Steve Roden: “Las obras *sonoras* utilizan el sonido para crear un tipo de

⁴⁹⁴ Raúl Campos López enumera las denominaciones que han venido asentándose para referirse al *Net Art* desde los comienzos de esta disciplina: En la década de los 1940 se describía como *Arte Electrónico*, en los años 50 *Data Art*, en los 60 *Random Art*, en los 70 *Arte Gráfico Computerizado* y en los 80 *Arte de la Imagen Sintética*. VV. AA. (Coordinan: ESQUIVIAS, Javier y BORREGO, Victor): *Invisible-Mirable: Arte y ciencia de la imagen celular*. Hospital Universitario San Cecilio/Facultad de Medicina/Universidad de Granada, Granada, 2007.

⁴⁹⁵ El festival *art futura* que pasa entre otras ciudades por Granada; el festival ZEMOS98 de Sevilla; el Festival Internacional de Nuevas Tecnologías, Arte y Comunicación *Ciber@art Bilbao*; el Festival de Creación Audiovisual de Navarra; el *Banquete* organizado por el Centro Cultural Conde Duque en Madrid; el afamado Festival austriaco de creación multimedia *Ars Electronica*, etc. son algunos de estos programas gracias a los cuáles las obras *virtuales* pueden difundirse.

⁴⁹⁶ Los ambientes y las esculturas sonoras no se alimentan del espacio expositivo para poder ser, por lo que consideramos que en realidad podrían funcionar en muchos espacios con los pertinentes y necesarios arreglos.

⁴⁹⁷ La mezcla de sonidos es un invento del *Dada* y más concretamente de Kurt Switers.

⁴⁹⁸ Luigi Russolo en 1913 y en su Manifiesto *The Art of Noises* proclama que tenemos una amplia variedad de sonidos cuya cantidad oscila entre 20 o 30 mil sonidos diferentes.

un espacio arquitectónico sonoro o *posible lugar* – un sonido dentro del cual podemos circular”.⁴⁹⁹

A este sonido lo consideramos un *escenario virtual*.

Así, un lugar *virtual* ejerce otro tipo de fuerza sobre las obras de arte que exhibe, no necesariamente física. Ya no tenemos espacio real. La obra entra directamente en un vacío (¿o quizá en un plano?). Espacio pictórico y espacio circundante (dentro de la pantalla) son uno. La obra entra en un espacio que niega su espacialidad (de modo real). El *escenario virtual* (generado por medios informáticos) encierra en sus límites toda obra que acoge. Así, dentro de éste pueden crearse paisajes, redes de comunicación, otras entidades (virtuales) que no existen en la realidad, etc. Pero todo esto siempre se queda en el espacio pictórico de la pantalla, de las gafas 3D, etc., por lo que consideramos que al igual que las obras de pintura quedaban atrapadas en la dimensión del marco, las obras de *net art* también están limitadas en su caso por una frontera virtual (encerradas por los límites reales de la pantalla, etc.). Lourdes Cilleruelo Gutiérrez explica cómo:

...en el mundo digital se pierden las distinciones, la huella física del soporte físico en el cual ha sido realizado, o aún más, son capaces de simularlo. En el mundo digital no existe pintura, dibujo o escultura, vídeo o cine, sólo son datos procesados y *displayados* por último, en un soporte u otro. Por lo que a las videoculturas se refiere, sólo podemos hacer dos grandes distinciones: imagen estática e imagen en movimiento.⁵⁰⁰

O sea con la digitalización, la virtualidad se exprime aún más en un ambiente *procesado*. Un área digitalizada absorbe virtualmente todo lo que

⁴⁹⁹ Ο Μεγάλος Περίπατος. Επιμέλεια: Άννα Καφέτσι. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2006. *El Gran Paseo*. Coordinación: Anna Cafetsi. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Atenas, pág. 46. Traducción del autor.

⁵⁰⁰ En VV. AA.: *Lo TECNOLógico en el ARTE, de la cultura video a la cultura ciborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997, pág. 26.

acoge. Para que entre una obra en su interior, ésta debe digitalizarse si quiere interactuar con él.

En un lugar *virtual* la naturaleza material de la obra (que puede que haya sido real en algún momento), su tamaño, su forma y sus colores se configuran de diferentes modos, aunque este hecho adquiere poca relevancia a nivel físico-plástico ya que sólo se dan virtualmente.

Por lo tanto, debido a la naturaleza ficticia del *escenario virtual*, las relaciones entre éste y la obra se convierten automáticamente en virtuales valga la redundancia.

De igual modo, en un lugar *virtual* consideramos las obras de arte desde una perspectiva física únicamente como obras virtuales (aunque dentro de éstas hay diferentes modalidades que son presentadas a continuación).

VI. 4.1. Obra *virtual*

El artista Kirkeby Per confiesa que para él: “La única realidad es ésta que se ve en la pintura”.⁵⁰¹

A pesar de la realidad ilusoria de Kirkeby una obra real posiblemente se presenta y comunica con el espacio con su representativa presencia pero siempre hay un punto de conexión físico entre ambos, por lo que a una obra de pintura no podemos caracterizarla como obra *virtual*.

Por su parte, Ortega y Gasset decía que un objeto real no tiene porque ser distinto de un objeto fantástico ya que: “la diferencia entre ambos se reduce

⁵⁰¹ Citado por Valère Bertrand en su artículo sobre Per Kirkeby *Le Désespoir des Nébuleuses (Desesperanza Nebulosa)*. Revista trimestral *Cimaise*. 42e année, No 236, ADAGP, Paris, 1995, pág. 48.

a que una misma cosa nos la representamos como existente o como inexistente”.⁵⁰²

Nosotros consideraremos como obra *virtual* a la obra de arte confeccionada con medios electrónicos y/o digitales y que por lo tanto no existe físicamente (al menos no en el sentido estricto de la palabra) y que se representa ilusoriamente en el espacio (presencia representada virtual de otro espacio) o es reproducida mentalmente⁵⁰³.

Al contrario de la obra real, una virtual está aislada, como si procediera de otro universo o simplemente de ninguna parte, aunque esté dentro de algo físico como por ejemplo una pantalla. Esta pantalla por su parte, entra en un *recinto tradicional* (una casa, un museo, una tienda⁵⁰⁴), en un entorno *natural*, en un territorio *urbano* o en cualquier otro emplazamiento físico que haya sido habilitado para alojar la pantalla. "...el nítido rectángulo de la pantalla impone su esqueleto estructural a la acción retratada”⁵⁰⁵.

En cuanto a la originalidad, una obra *virtual* no puede ser considerada auténtica desde el momento en que entra en el ciberespacio y está al alcance de todo el mundo conectado, lo que choca con el concepto más ortodoxo sobre la obra de arte. En una obra *virtual*, podemos tener innumerables ejemplares virtuales clónicos. En la obra *virtual*, obra y reproducción es lo mismo; la obra no sólo no es única, sino que además funciona como reproducción, perdiendo el status de originalidad que venía manteniendo durante tantos años.

Aunque los grabados y las fotografías, los carteles en el espacio *urbano*, el cine, la televisión, el video, etc. eran también susceptibles de ser reproducidos, con una obra *virtual* se aumentan las posibilidades, pues

⁵⁰² ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estético*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004, pág. 149.

⁵⁰³ Cuando una forma se transfiera a prácticas mentales también nos referimos a una obra *virtual*.

⁵⁰⁴ Durante el VI Festival de videoarte del 6 al 18 Mayo 2008 y dentro del programa LOOP '08, obras de video ocupan escaparates y tiendas diversas Barcelonesas.

⁵⁰⁵ ARNHEIM, Rudolf: *EL PODER DEL CENTRO-Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión española de GÓMEZ DÍAZ Remigio, ed. cast. : Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, pág. 236.

poseemos todos esos procedimientos que nos permiten una “reproducción del mundo”⁵⁰⁶.

Otra de las peculiaridades de la obra *virtual* (que se desarrolla dentro de una pantalla) es que para ella, la energía eléctrica es imprescindible. También hay obras que no son virtuales y que necesitan la luz (de neón, con sensores, con autómatas, etc.). Pero en el caso del trabajo virtual, cuando la energía no llega a la obra ésta no solo se percibe mucho menos, ¡sino que desaparece! Ya no está en el espacio físico donde se expone, sino que está almacenada en algún sitio del ciberespacio, para el que fue creada y al que pertenece en origen. Una obra *virtual* no puede destruirse físicamente ya que no existe en este sentido (la única posibilidad sería eliminar nuestra pantalla, pero ésta sólo hospeda un programa informático que permite el acceso a la visualización de la obra, por lo que de este modo no destruimos el programa-obra). Una posible ventaja es su fácil mantenimiento pues hoy por hoy estas obras no necesitan condiciones especiales de humedad, de ventilación (al margen de los soportes físicos que la acogen, *cd*, *pen-driver*, *memory stick*, disco duro, etc. que si que necesitan unas mínimas condiciones de conservación).

También existe la posibilidad de que una obra virtual se desarrolle íntegramente dentro de un universo virtual. Esto podría conseguirse al reproducir (programar) de algún modo el proceso de concepción de una obra de arte por un personaje virtual. El hecho de poder pensar, un ejercicio de raciocinio, trasladado a una persona irreal⁵⁰⁷. Ello sería factible sirviéndose de una herramienta tan innovadora como el *Second Life*⁵⁰⁸ (aunque últimamente están viendo la luz otras iniciativas parecidas; véase pié de pág.455). Gracias a este tipo de programas se ha hecho posible la convivencia entre personajes ficticios. Entonces, como usuarios de esta aplicación, hipotéticamente

⁵⁰⁶ BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1999, pág. 31.

⁵⁰⁷ Un *Avatar*.

⁵⁰⁸ *Second Life* es un mundo virtual 3D de interacción social creado por *Linden Lab* y fundado por Philip Rosedale. Es un mundo que está distribuido en una amplia red de servidores y al que se puede acceder a través de Internet. Se trata de un lugar virtual que acoge desde instituciones como las universidades (la primera universidad española ha sido la U. Pública de Navarra), hasta galerías, casas, personajes virtuales, etc. En definitiva se trata de una sociedad virtual.

podríamos desarrollar como personaje un artista o cualquier persona que piensa en crear una obra de arte⁵⁰⁹, podríamos hablar de obra *virtual* ubicada en un espacio *bisvirtual* (entendiendo éste como la supuesta programación del “pensamiento” del personaje virtual dentro del programa informático y virtual). Este hipotético acto de pensar en la obra es llevado a término por un personaje virtual generado por un programa virtual, en un entorno virtual. Entonces, si este pensamiento contuviera metas artísticas ¿Sería obra de arte? La respuesta no interesa nuestra investigación. Por el momento los ordenadores no piensan, sólo se programan pero la tecnología sigue avanzando y progresan igualmente los estudios relativos a la inteligencia artificial. Así que imaginemos un espacio virtual inmenso y la posibilidad de utilizar un programa informático capaz de desarrollar personajes pensantes. Dentro de este mismo *escenario virtual* podríamos instalar (virtualmente) en una parte, un *entorno natural*, en otra parte, un *territorio urbano*, en otra, una esquina de *recinto tradicional*, y en el centro una obra. En este caso tendríamos todos los tipos de espacios propuestos y analizados en esta investigación juntos e interactuando con la misma obra: *recinto tradicional*, *entorno natural*, *territorio urbano* y *escenario virtual* (que clona o simula todos estos emplazamientos) y la obra en el mismo interior virtual. Todos los emplazamientos juntos conformarían un paisaje *virtual* con obra *virtual*. Acabamos de pensar *escenarios virtuales* y obras *virtuales* y este pensamiento virtual de obras y espacios virtuales podría probablemente ser una obra de arte y al mismo tiempo un lugar *virtual* que aloja obra *virtual*.

El tamaño de una obra *virtual* ya no es determinante para su exhibición. La mayoría de las obras virtuales pueden cambiar sus dimensiones dentro de la pantalla. Pueden llegar a conquistar toda la superficie de la pantalla o (con un sencillo arreglo) pueden disminuir su tamaño ocupando partes más discretas. Manipulando el archivo de la obra podremos poner más tarde el tamaño que más nos convenga si deseamos imprimir de algún modo la imagen de la obra en soportes como papel, cartel, aluminio, madera, etc. Además, hay que añadir el hecho de que una obra *virtual* podría percibirse tanto en la pantalla de un móvil con conexión a Internet hasta en una pantalla gigante

⁵⁰⁹ Según la lógica de Beuys.

(seleccionando simplemente en cada caso la resolución adecuada). Este hecho a su vez provoca que una obra *virtual* pierda la posibilidad de adoptar una única escala para el espectador (y para el espacio). En función del soporte físico real (pantalla más o menos grande, periódico, megáfono, etc.) cambia el tamaño de la obra.

En cualquier caso, lo más destacado en una obra *virtual* es que pierde completamente las relaciones tridimensionales que pudiera tener si fuera real cuando tuvo formas reales. Texturas, colores, volúmenes, etc. permanecen en el ámbito de la virtualidad.

El cuadro como forma (se ajusta como contorno para la mayoría de las obras *virtuales* desarrolladas en una pantalla) que envuelve las obras *virtuales* (dentro del recuadro de la pantalla) resulta la forma más popular y la más escogida por los artistas.

A continuación presentamos pues las diferentes tipologías de obras *virtuales* en función de la manera en que las mismas se desarrollan en el espacio expositivo.

En función del soporte que hospeda una obra hallamos (Esq.71):

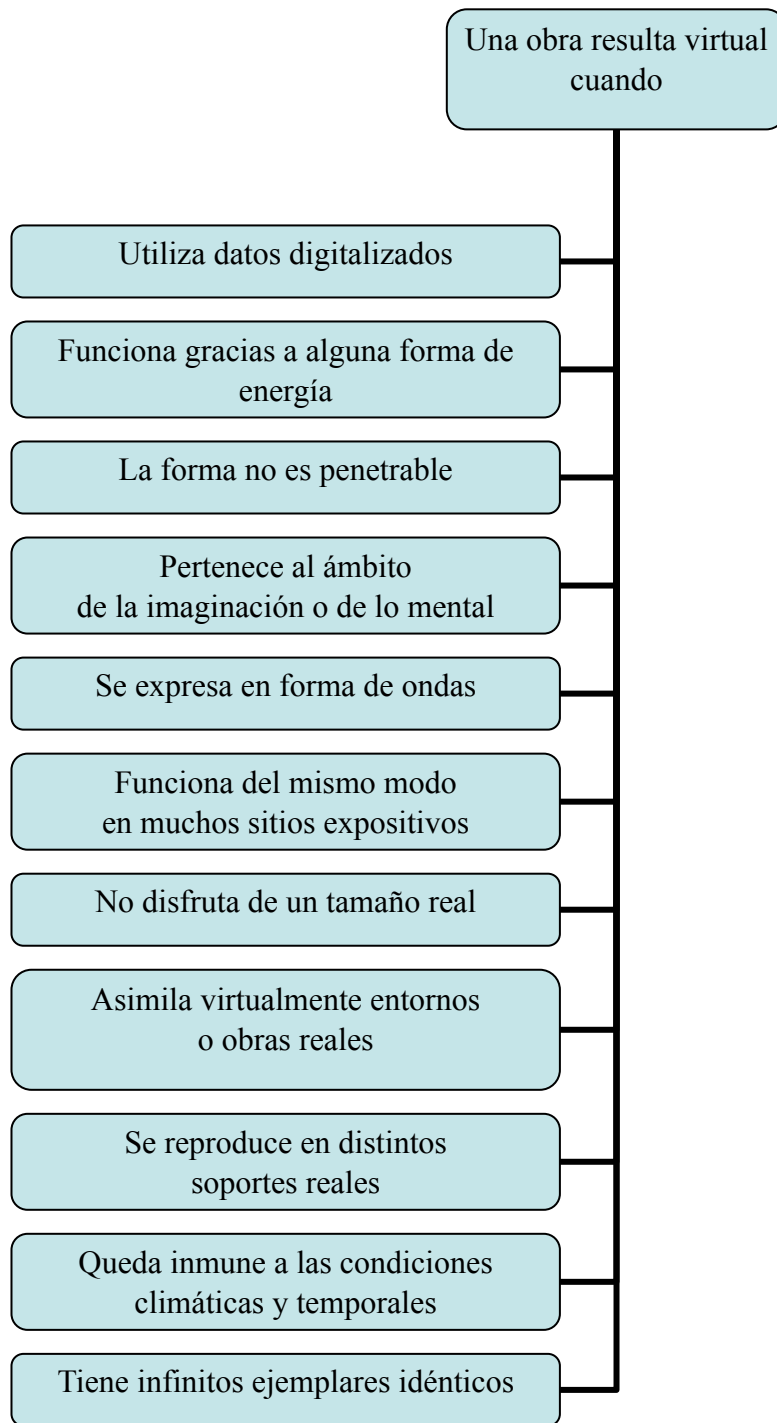
- a. Obras *monopantallas*.⁵¹⁰ Se despliegan en una única pantalla;⁵¹¹
- b. Obras *polipantallas*. Las obras de esta categoría ocupan desde dos hasta multitud de pantallas al mismo tiempo y son el conjunto de todas esas pantallas (y su contenido). Es frecuente ver este tipo de obras en instalaciones o video-instalaciones y tienen más presencia física en el espacio expositivo real.

⁵¹⁰ Que es la categoría que más se involucre en nuestra investigación.

⁵¹¹ Aunque en realidad una obra *virtual* raramente ocupa solo una pantalla (ocupara todas las pantallas en el momento que se percibe si la obra está en conexión; ocupará la pantalla que emite un CD-ROM o el archivo que contiene la obra de arte).



Esquema 71.



Esquema 72.

Algunas⁵¹² obras que interactúan con las dos categorías anteriores son:

- a)Obras *gráficas virtuales* o *Computer graphics*;⁵¹³
- b)*Motion graphics*;⁵¹⁴
- c)*Computer animation*;⁵¹⁵
- d)Animaciones interactivas;⁵¹⁶
- e)Obras audiovisuales (video arte);
- f)*VJing*;⁵¹⁷
- g)Obras *World Wide Web*.⁵¹⁸

Y por último nos quedamos con una categoría que no puede ser enclaustrada en ningún soporte artificial y que son las obras *mentales*.⁵¹⁹

Las razones por las que una obra resulta *virtual* en un *escenario virtual* determinado se dan cuando (Esq.72):

- a) Los materiales que utiliza son datos e informaciones carentes de materia física;
- b) Adopta apariencia, o funciona gracias a alguna forma de energía;
- c) La forma no es penetrable, sino simplemente visible y/o audible (arte digital);
- d) Puede pertenecer al ámbito de la imaginación;
- e) Puede expresarse en forma de ondas;

⁵¹² No vamos a citar todas las categorías.

⁵¹³ Imágenes creadas por ordenador. Término acuñado por William Fetter en la década de 1960.

⁵¹⁴ Piezas experimentales derivadas de la cultura del diseño gráfico.

⁵¹⁵ Animaciones digitales.

⁵¹⁶ Animaciones virtuales que necesitan la interacción del espectador.

⁵¹⁷ Piezas generadas con software de interacción audiovisual.

⁵¹⁸ Obras creadas en las redes telemáticas.

⁵¹⁹ Obras que se desarrollan en entornos mentales. En el momento que concebimos mentalmente una nueva obra de arte nos hallamos con obras de este tipo, opinión que sostenía Beuys entre otros.

- f) Puede ser simplemente una imagen virtual, acústica, mental intangible. Puede que no haya en ella nada táctil (solo la pantalla, los botones, o algún dispositivo, elementos en cualquier caso ajenos a la obra);
- g) Puede funcionar de la misma manera en muchos sitios expositivos (obras de arte digital, o de videoarte);
- h) No goza de un tamaño real sino uno virtual, mental, o inmaterial;
- i) Puede asimilar virtualmente entornos (u obras) reales digitalizándolos, describiéndolos, etc.;
- j) Puede reproducirse en distintos soportes reales;
- k) Queda inmune a las condiciones climáticas y temporales. Aún así, un meteorito, acontecimientos cosmogónicos, errores humanos, etc. podrían estropear satélites, torres de alta tensión, etc. con la consecuencia de que todas las obras que requieren energía no funcionarían;
- l) Puede tener infinitos ejemplares idénticos (clonación virtual).

VI. 5. Diálogo escenario virtual - obra

¿Cómo se involucra una obra de arte contemporánea dentro de un escenario *virtual*?

Una obra de arte se involucra virtualmente dentro de los límites territoriales virtuales principalmente de los siguientes modos (Esq.73):

- a) Obra que se adueña de partes (ver fig.250) del sitio virtual donde está alojada⁵²⁰;
- b) Obra que ocupa todo el área virtual o es el área virtual propiamente dicho (ver fig.251);

⁵²⁰ http://www.cacocu.es/visor_netart.php?id=248 En el portal de cultura contemporánea de las universidades andaluzas, CaCoCu se puede contemplar la obra de Net art *Identidade(s)* creada en 2007 por Rui Torres; coordinador. Esta obra compaginando textos e imágenes, se desarrolla dentro de unos contornos cuadrados cuyo emplazamiento queda cercano a la parte izquierda y superior de la pantalla.

- c) Obra que circula, se mueve por el espacio virtual (ver fig.252).

Así que, aunque los diálogos entre una obra de arte en un *escenario virtual* pueden ser diversos, nosotros vamos a centrarnos en los diálogos o situaciones que se producen entre (Esq.74):

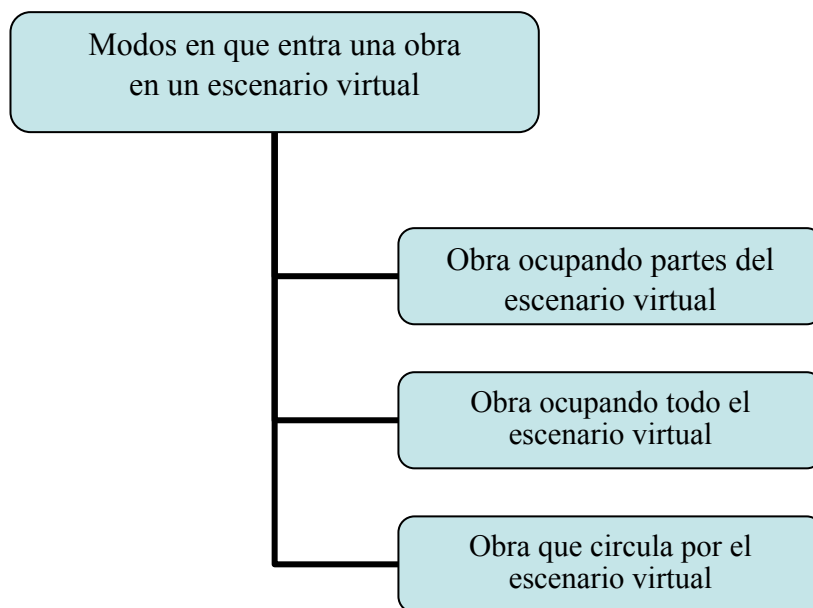
a) Obra real y *escenario virtual* (cualquier obra que se digitaliza y entra en un entorno virtual). En este caso el espacio *virtual* absorbe cualquier obra que “entra” en su universo virtual (por lo menos la imagen digitalizada de la obra). El resultado consiste en un diálogo *virtual*;

b) Obra virtual y *escenario virtual*. Es el caso del *Net art* y los videojuegos. La obra funciona sólo en el entorno virtual y el entorno fuera de ella simplemente está ahí. También se obtiene un diálogo *virtual* ya que todo es indiscutiblemente virtual. No hay materia en la obra, a excepción del soporte real que la hospeda.

VI. 5.1. Naturalización en el *escenario virtual*

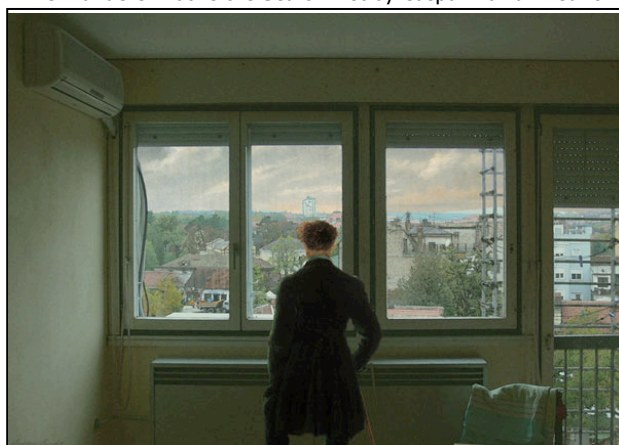
El proceso artístico de una obra en un área *virtual* sigue alguna de las cuatro vías siguientes (Esq.75):

- a) Cuando hablamos de obra virtual, esta última básicamente desarrolla todo el concepto virtualmente. En el área virtual la obra se hace *in situ virtualis*;
- b) Cuando se maneja una obra que ha sido real, ésta generalmente se ha realizado previamente a la elección del sitio, -no está en ningún caso producida para este espacio virtual- y no reúne fuertes características físico-plásticas concordantes (por lo menos no lo intenta) con él, lo que consecuentemente no genera relaciones dialogantes con un fondo *virtual* con apariencia plana. Cualquier relación que tuviera cuando era real en el espacio real ya no la tiene. Cuando el caso se da con una obra *virtual*, ésta se desarrolla



Esquema 73.

Reproductions of Nonexistent Paintings
Vladimir Rankovic
The Wanderer Above the Sea of Mist by Caspar David Friedrich



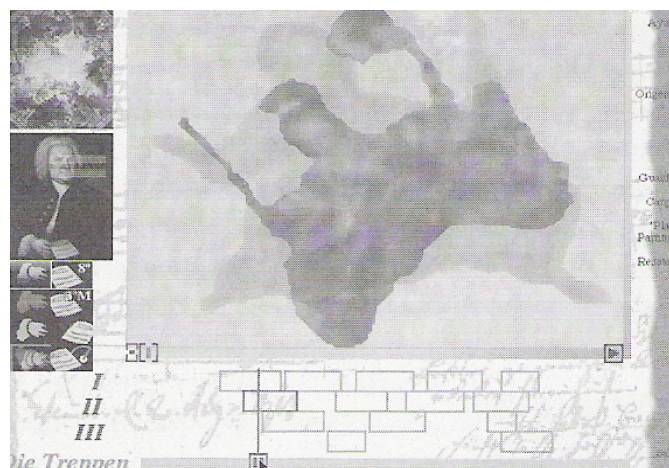
M O C A Museum of Computer Art next ▶ (1 of 8)

Creative Abolition of Time: a Brief Essay on Vladimir Rankovic by Andrej Tisma

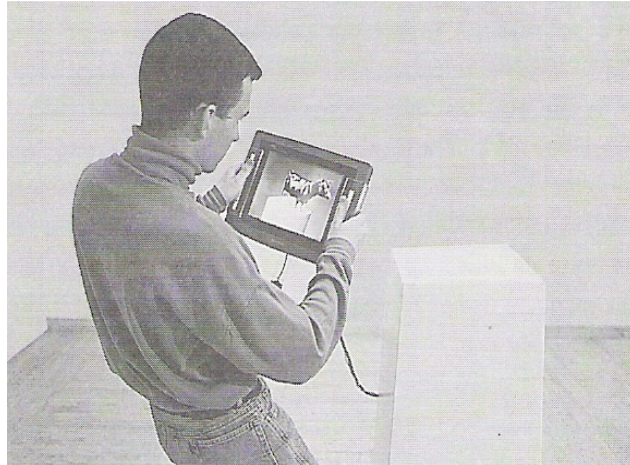
Thanks to quality high-resolution digital photography and photomontage software, that is, by skillfully merging human figures from historical paintings with contemporary interiors, the author succeeds in producing a puzzling effect with his audience, who are unable to discern the original from the reproduction, and finally asks a question of the value of the reproduction (art and reality) as a work of art.

Vladimir Rankovic, born in 1973 in Kragujevac, Serbia. Graduated from the Faculty of Applied Arts in Belgrade in the class of professor Milica Vuckovic at the Department of Graphic Art. Works at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac.

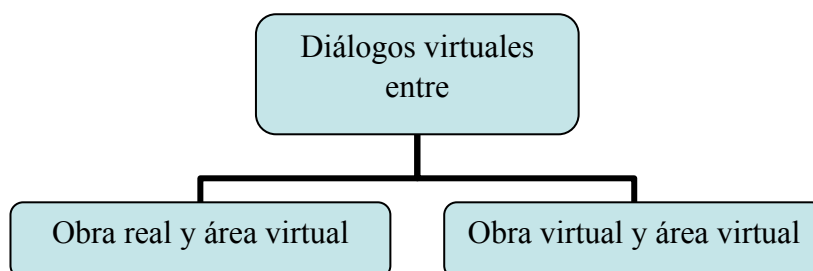
250. Vladimir Rankovic, *Reproductions of Nonexistent Paintings*, 2008.



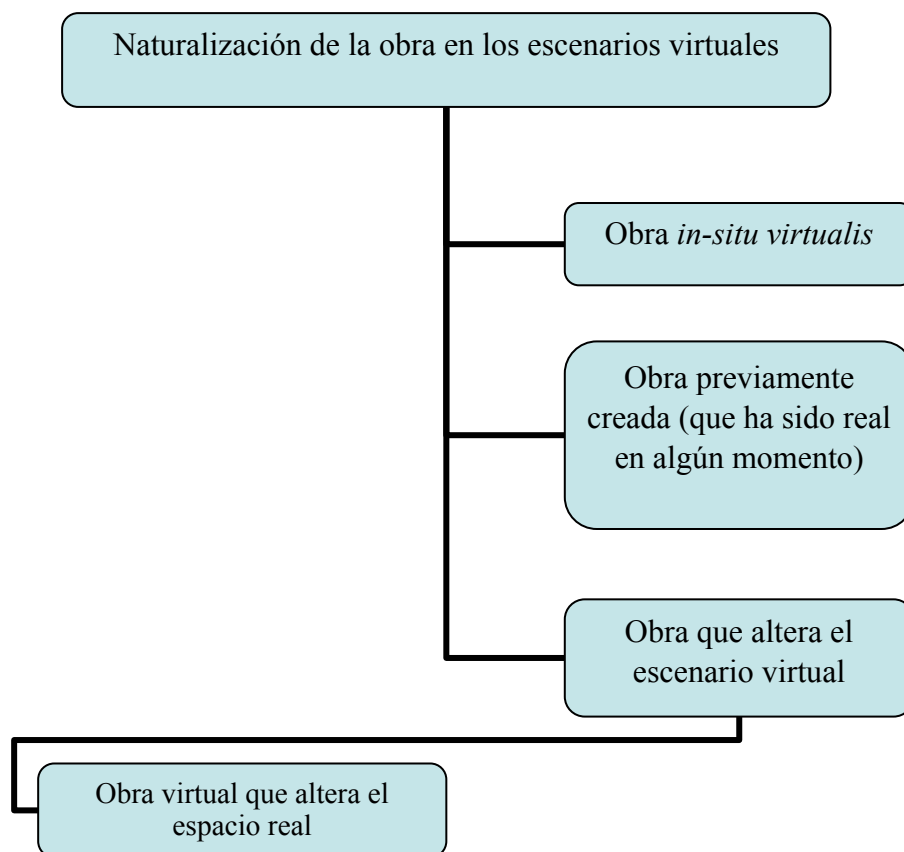
251. Sylvia Molina, *Fuge/Lemoine*, 1997.



252. Jeffrey Shaw, *The Golden Calf*, 1994.



Esquema 74.



Esquema 75.

virtualmente sin tener en cuenta el espacio expositivo real que la va a hospedar. El concepto queda atrapado en los límites de la pantalla, o de cualquier otro dispositivo o superficie;

- c) La obra *virtual* puede que transforme el *escenario* expositivo *virtual* (es la opción menos habitual);
- d) Una obra *virtual*, puede que transforme el entorno expositivo real (con la llegada de amplificadores, pantallas, aparatos electrónicos, etc.) pero generalmente desarrolla todo su concepto dentro o a través de dispositivos electrónicos, eléctricos, etc. Las obras mentales y algunas obras sonoras dejan intacto el entorno expositivo.

VI. 5.2. Diálogo en el *escenario virtual*

En el *escenario virtual* las obras están envueltas por una pantalla (sea televisiva, de ordenador, de móvil, etc.). El espacio *virtual* es (se percibe como) el interior de esta pantalla, en esa misma caja y el espacio real periféricamente le es indiferente. Hay veces que un *escenario virtual* (y la obra que contiene) simplemente circula inmaterialmente (las ondas sonoras) en un marco real.

En el *escenario virtual* una obra *virtual* origina un diálogo *virtual* cuando física y plásticamente se crean interrelaciones virtuales entre ambas.

De todos modos, las interrelaciones virtuales en función del soporte que las genera adaptan varios nombres (Esq.76):

- a) Diálogos *telefónicos* (cuyo escenario se recrea acústica o visualmente en un aparato telefónico);
- b) Diálogos *mentales* u *oníricos* (cuya ubicación es la mente y/o lo onírico);
- c) Diálogos *radiofónicos* (proviene de la radio);
- d) Diálogos *publicados* (se elaboran cuando obras artísticas quedan impresas en cualquier tipo de prensa);

- e) Diálogos *televisivos* (cuyo ámbito es el espacio televisivo);
- f) Diálogos *museísticos virtuales*. Se originan cuando obras virtuales intentan imitar diálogos reales elaborados en cualquiera de las tres categorías espaciales (*tradicionales, naturales o urbanos*);
- g) Diálogos *cibernéticos* (se desarrollan en entornos cibernéticos);
- h) Diálogos *acústicos* (resultado de los sonidos);
- i) Diálogos *táctiles* (se producen por la intervención del tacto).

Todos estos diálogos los englobamos bajo la denominación común de diálogos *virtuales*.

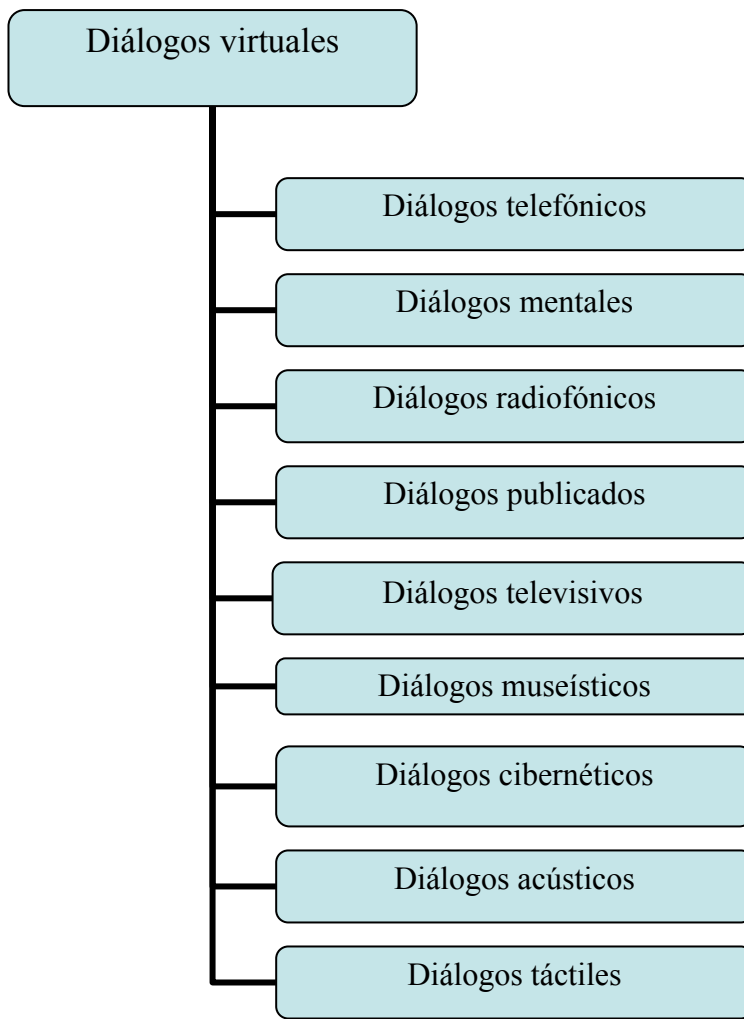
VI. 5.3. Escenario *tácito disimulador* – obra. Casos

Yves Klein⁵²¹ realiza una performance fantástica precipitándose⁵²² al vacío por la ventana (ver figs.253 y 254), que recrea una caída falsa y exhibe una instantánea del suceso en su propio periódico⁵²³. Este acto ficticio en el territorio *urbano* no es nada más que un perfecto montaje que se presenta en formato fotográfico y cuyo lugar de exposición es un medio en prensa escrita y no el entorno urbanístico protagonista de la acción, lo que provoca un diálogo *virtual*.

⁵²¹ Nacido en 1928 en Niza; fallecido en 1962 en París.

⁵²² Junto con este artista podríamos citar muchos más ejemplos de artistas que se lanzan al vacío pero de verdad, lo hacen desde un sitio determinado para caer en otro rincón del mismo territorio. Dennis Oppenheim por ejemplo en plena naturaleza se tira por la pendiente de una colina. Y lo que verdaderamente le interesa es la connotación erótica de este acto por lo que rectifica el nombre de la acción que pasa a ser denominada *Test preliminar para una penetración vertical*; o el cuerpo de Marcell Antúnez cuando vuela en un recinto *tradicional* ruso al que previamente se le ha anulado la gravedad; también Bas Jan Ader se deja caer hasta rodar por árboles, puentes, etc.). Los ejemplos son tan prolíficos y dispares que el tema de la caída física y/o conceptual de los artistas plásticos constituye un campo en sí mismo. Efectivamente, Mircea Eliade aprecia que en los mitos relativos a los rituales iniciativos (tanto de los primitivos como de los indios) que comportan un retorno a la matriz (*regressus ad uterum*) destacan entre otros: “la travesía iniciativa de una *vagina dentada* o el peligroso descenso a una gruta o a una hendidura asimiladas a la boca o al útero de la Tierra Madre. Todas estas aventuras constituyen de hecho pruebas iniciativas, a consecuencia de las cuales el héroe victorioso adquiere un nuevo modo de ser”. ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Ed. esp. Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1981, pág. 87.

⁵²³ La obra se publica en su periódico de cuatro páginas: *Le journal d'un seul jour* (Domingo 27 de noviembre de 1960).



Esquema 76.



253. Yves Klein, *Théâtre du vide*, 1960.



254. La misma obra de Yves Klein, en el periódico.

Jenny Holzer⁵²⁴ y Tibor Kalman⁵²⁵ producen en 1993 una serie de imágenes (ver fig.255), tituladas *Lustmord*, para una sección de la publicación germana *Süddeutsche Zeitung Magazin*.⁵²⁶ Las imágenes son textos escritos sobre piel humana real, describiendo situaciones violentas que han sufrido mujeres durante el transcurso de la guerra en la antigua Yugoslavia. La obra existe claramente solo por ser percibida, presentada en el soporte del periódico alemán y niega física y plásticamente el espacio real por lo que produce un diálogo *virtual*.

Un proyecto de Fuchs y Eckermann⁵²⁷ llamado *Expositur (Virtual Knowledge Space)* realizado en el año 2001 coge objetos reales de colecciones de museos reales y los reúne en un entorno tridimensional virtual (ver fig.256) denominado *Unreal Engine*.⁵²⁸

El artista especializado en *Hybrid Media*⁵²⁹ Paul Catanese utiliza desde el año 2000 un *Game Boy Advance* (GBA) como soporte real para expresarse artísticamente. Tres años después de esta fecha de inicio, su obra *Super Ichthyologist Advance* consiste en realidad en la creación de unos *fish tanks*⁵³⁰ virtuales cuyos contornos no son los propios del tanque de vidrio, sino los contornos del dispositivo GBA (ver fig.257); cuya agua se convierte en agua digital; cuyo pez real captado por la cámara se digitaliza, se inmaterializa y queda atrapado virtualmente en su nueva casa acuática y virtual.

⁵²⁴ Nacida en 1950 en Gallipolis; Ohio.

⁵²⁵ Nacido en 1949 en Budapest; fallecido en 1999 en Nueva York.

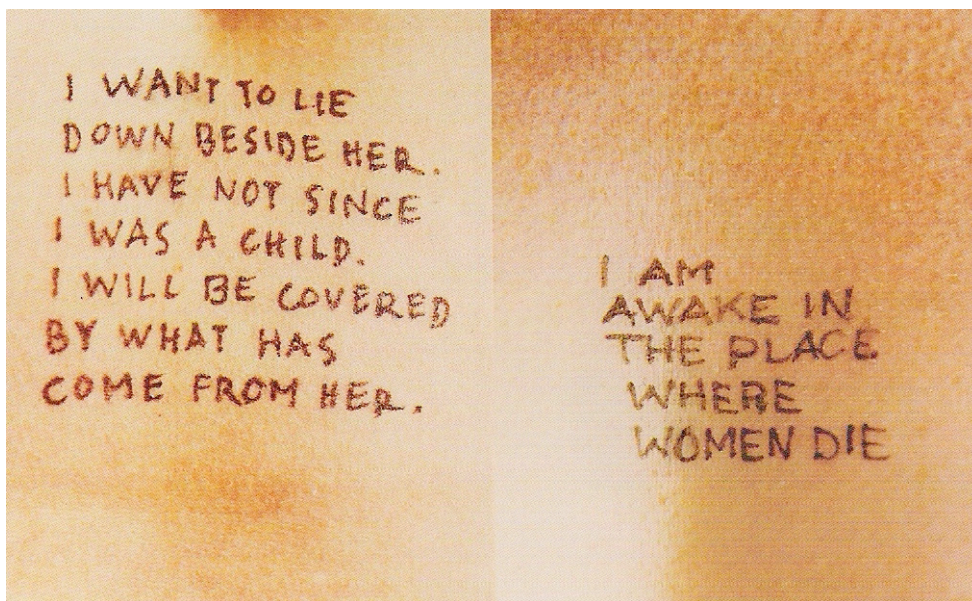
⁵²⁶ *Süddeutsche Zeitung Magazin*, nº 46 (Noviembre 19, 1993).

⁵²⁷ Matthias Fuchs y Sylvia Eckermann.

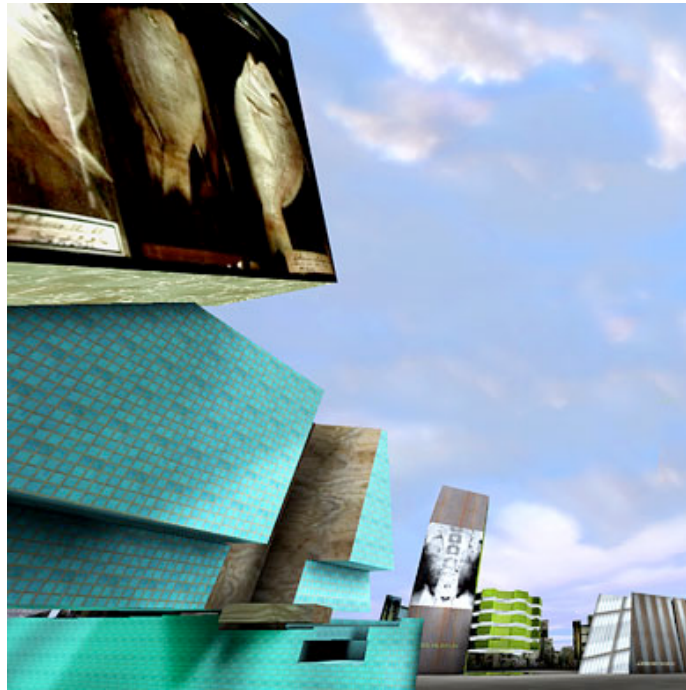
⁵²⁸ *Unreal Engine* es un motor para juegos de PC y consolas. Un *Game Engine* (motor para juegos) es el programa (el software que permite accionar todos los componentes que constituyen un juego, como gráficos, audio, etc).

⁵²⁹ *Hybrid Media art* es ese arte que combina medios impresos y medios electrónicos (en inglés printed and electronic media).

⁵³⁰ Acuarios.



255. Jenny Holzer y Tibor Kalman, *Lustmord*, 1993.



256. Fuchs y Eckermann, *Expositur (Virtual Knowledge Space)*, 2001.



257. Paul Catanese, *Super Ichthyologist Advance*, 2003.

El artista británico Chris Cornish⁵³¹ en su obra de video *Tate Modern* (ver fig.258) recrea a la homónima institución digitalmente, emulando al propio espacio expositivo pero a la par enseñando el emblemático edificio londinense en forma de escombros tras una hipotética destrucción (lo único que queda del lugar es el esqueleto básico de la edificación y las escaleras).

El proyecto virtual *Museum Meltdown* de Tobias Bernstrup⁵³² y Palle Torsson recrea espacios museísticos, entre ellos el Moderna Museet de Estocolmo. Este juego para computadora (ver fig.259) se basa en el juego *Half-life* consistente en matar personajes terroríficos; en esta versión además se pueden destrozarse las obras de arte allí ubicadas.

VI. 5.4. Escenario virtual arquetipo – obra. Casos

Gran parte de la obra del genial Beuys puede ser también considerada como arte virtual. Como ya hemos mencionado anteriormente, fue abanderado en la defensa del pensamiento mismo como obra de arte en sí y como espacio donde se desarrolla la obra. Esta revolucionaria postura sitúa claramente parte de su creación artística en la categoría de obras *virtuales*.

Yoko Ono⁵³³ preparando la exposición *Información* estrenada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el verano de 1970, daba instrucciones a los espectadores para que simularan ir andando por la calle de acuerdo con un mapa imaginario establecido por ella. Los que siguieran sus instrucciones “se suponía que experimentarían la ciudad o el campo con una conciencia intensificada”.⁵³⁴ Así que, la conciencia se transforma en obra de arte lo que quiere decir que cualquier persona consciente sería un artista y sobre todo (que es lo que nos compete) la obra solo existe en el espacio imaginariamente y gracias a este hecho surge el diálogo *virtual*.

⁵³¹ Nacido en Hatfield en 1979.

⁵³² Nacido en Gothenburg en 1970.

⁵³³ Nacida en 1933 en Tokio.

⁵³⁴ GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1996, pág. 154.



258. Chris Cornish, *Tate Modern*, 2003.



259. Palle Torsson y Tobias Bernstrup, *Museum Meltdown*, 1999.

Chris Burden en Mayo de 1976 presenta en las cadenas televisivas *Channel 5 y 9* de Nueva York, y en Septiembre en *Channel 3* de Los Ángeles, en horario de máxima audiencia su obra sonora consistente en citar nombres de artistas como Rembrandt, Van Gogh, lo suyo, etc. repitiéndolos durante toda la duración de esta performance (30 seg.) titulada *Publicidad* “interrumpiendo” al mismo tiempo la programación con los nombres de dichos artistas sobre un fondo borroso (ver fig.260). El sonido que se recrea por la pronunciación de los nombres “famosos” y por la proyección de cada uno de estos últimos con caracteres de nítidas letras claramente reconocibles, es la obra virtual que se hizo exclusivamente para la televisión. Aunque se trata de un ámbito televisivo, debido a las interferencias producidas a propósito y al aspecto abstracto de las imágenes televisivas el escenario es del tipo *arquetipo*.

El artista David Sullivan⁵³⁵ crea la obra digital “Ego machine” en internet. Aparentemente consiste en la imagen de su rostro retenida en una forma cuadrada compuesta por cuadros más pequeños que permiten ver el fondo. Su cara en el cuadro queda atrapada entre los símbolos de adicción y de resta sobre un fondo monocromo negro con la cual el espectador⁵³⁶ puede interactuar, bien conservando la imagen votando el signo más (+) (ver fig.261); o bien haciendo click en el símbolo menos (-) , en cuyo caso condenaría a su imagen virtual ubicada en este entorno virtual a su envejecimiento virtual. Ya en el mes de Junio de 2008 la obra no se podía ver. El resultado es un diálogo *virtual*.

La obra de *Mod art*⁵³⁷ titulada *Adam Killer* (ver fig.262) de Brody Condon⁵³⁸ modifica la máquina del juego de ordenador *Half-life*⁵³⁹ y recrea miles de réplicas de un Adam imaginario y virtualizado (en un entorno blanco e ilusoriamente infinito) que espera ser matado por el espectador/jugador. El

⁵³⁵ Nacido en Rio de Janeiro.

⁵³⁶ El que entra en la página de Internet correspondiente.

⁵³⁷ Arte de la modificación de los juegos FPS (*First Person Shooter*) o acción en primera persona.

⁵³⁸ Nacido en 1974 en México.

⁵³⁹ Es el título de un videojuego con temática de ciencia ficción de FPS. Los FPS tienen la habilidad de representar espacios arquitectónicos.

personaje virtual representado y vestido igualmente de blanco, se puede tirotear inagotablemente, llenando con sangre virtual el fondo immaculado del escenario.

Obra que adopta forma de SMS (ver fig.263) es la obra del artista Jon Winet cuando en Agosto de 2006 lanza *Zero One to the Globe – The World to San Jose* que es un proyecto SMS/MMS para aparatos móviles como parte del *ZeroOne San Jose: A Global Festival of Art on the Edge* y del *13^{er} Simposio Internacional de Arte Electrónica*. La imagen se despliega sobre la pantalla adoptando forma de textos, imágenes, videos, etc.

La obra de *software art* de Álvaro Castro, (ver fig.264) es como su propio nombre indica software, o sea que su existencia se debe a un programa informático. La obra se desarrolla en un fondo blanco sobre el cual, el programa va reproduciendo distintas líneas, puntos, recorridos y otras formas en negro; unas veces linealmente otras de modo abstracto, etc. La obra adopta varias formas moviéndose por el escenario *virtual*.

El proyecto *Seven Mile Boots* de los artistas Laura Beloff⁵⁴⁰, Erich Berger⁵⁴¹ y Martin Pichlmair⁵⁴² consiste en unas botas (ver fig.265) que se ubican en un entorno real pero interactúan con el *escenario virtual*. La comisaria Adjunta de New Media Arts del Whitney Museum Christiane Paul aclara sobre estas botas virtuales: “Equipadas con conexión inalámbrica, microprocesadores, amplificadores y altavoces, las botas permiten al usuario espiar conversaciones en chats de Internet”.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Nacida en 1964 en Finlandia.

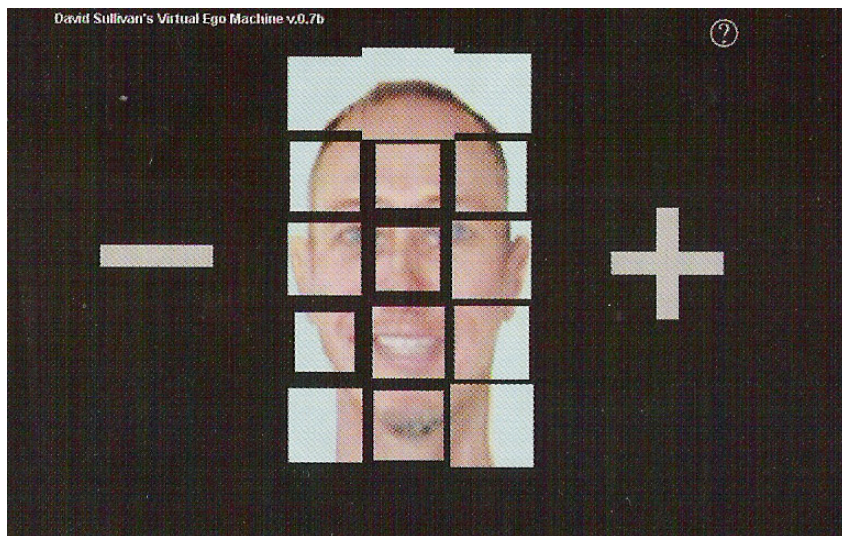
⁵⁴¹ Nacido en 1969 en Austria.

⁵⁴² Nacido en 1977 en Austria.

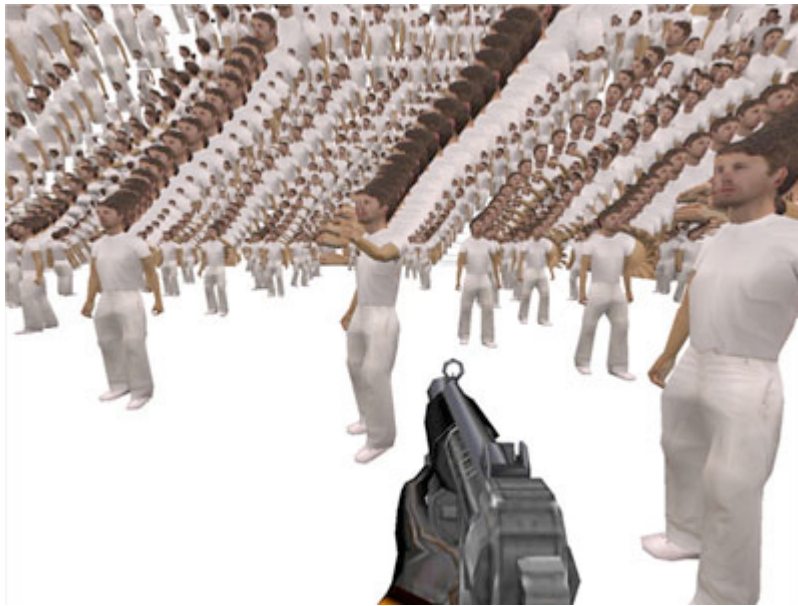
⁵⁴³ En VV. AA.: *Lab_Ciberespacios*. Coordinación: Ana Botella Diez del Corral. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2007, pág. 23.



260. Chris Burden, *Chris Burden Promo*, 1976.



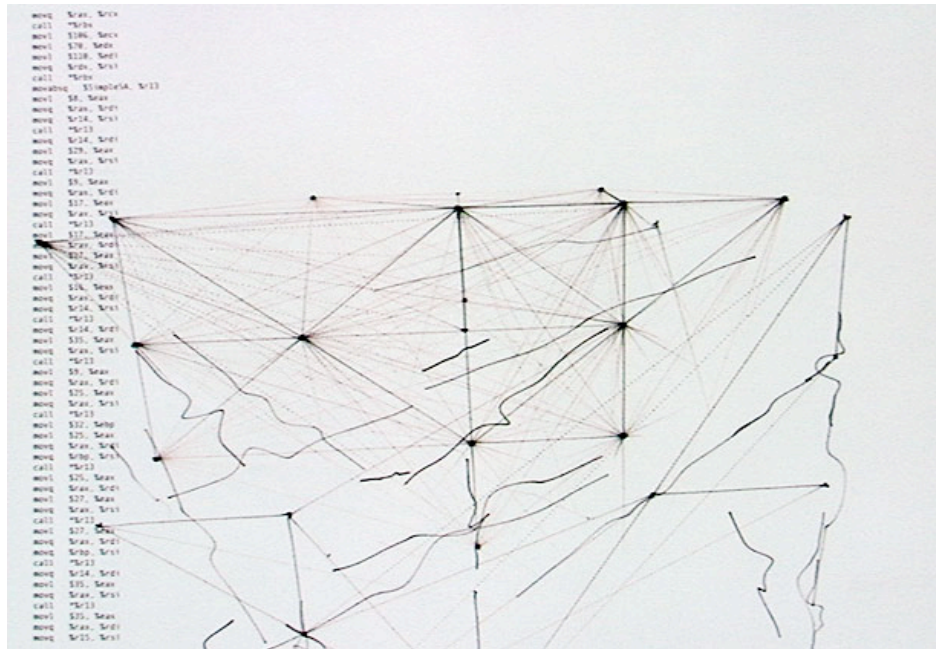
261. David Sullivan, *Ego Machine*, 2005.



262. Brody Condon, *Adam Killer*, 2000-2002.



263. Jon Winet, *ZeroOne to the Globe - The World to San Jose*, 2006.



264. Álvaro Castro, *Vacuum Virtual Machine*, 2008.



265. Beloff / Berger / Pichlmair, *Seven Mile Boots*, 2003-04.

VI. 6. Categorías básicas de obras de arte dentro del *escenario virtual*

Brevemente vamos a exponer categorías de obras de arte que no se presentan dentro de una pantalla (aunque puedan incorporar una). En algunos de los ejemplos citados hemos visto entre otros, soportes que no son exclusivamente virtuales como el caso de un periódico, aunque por su naturaleza ambigua y/o ficticia las obras que acogen las consideramos igualmente virtuales de distinta naturaleza -sonoras, táctiles y/o visuales- y poseen las características de una obra *virtual*. Entre ellas destacan:

VI. 6.1. Obras *radiofónicas*

Las obras de esta categoría utilizan el sonido proveniente de la radio como el medio predominante de su concepto. La célebre transmisión radiofónica sobre la invasión de marcianos lanzada a las ondas en los Estados Unidos, en 1940⁵⁴⁴ constituye el origen de esta categoría de obras. Aunque ya antes de la II Guerra Mundial se realizaron experimentos en la materia, como ocurrió en 1927, gracias al ingenio de Marinetti, que expone su *Síntesis Radiofónica nº 1*, compilación de obras acústicas que se emiten gracias al espacio radiofónico. No hay que olvidar las obras radiofónicas (esculturas sonoras hechas de voz, sonido y música, pensadas para ser transmitidas por la radio) realizadas por Juan Muñoz, desde principios de la década de los 90 hasta sus últimos días en 2001.

⁵⁴⁴ Donde Orson Welles anunció la famosa supuesta llegada de los extraterrestres. Pocos años después John Cage emite sus producciones sonoras en la radio. Más tarde en 1959 en una de sus acciones elimina el programa de una emisión televisiva durante 3 minutos.

VI. 6.2. Obras *impresas*

Llamadas así por el soporte que las hospeda⁵⁴⁵, dichas obras pueden pertenecer a cualquier modalidad siempre y cuando se perciban y existan en un periódico, en una revista, un folleto, o cualquier otro medio de prensa escrita; unas veces para evocar o promocionar la obra real⁵⁴⁶ y otras veces sólo existen para percibirse en este soporte (véase Fig.255 en la pág.453) y no reconocer espacios expositivos reales capaces de interactuar plásticamente con ellas (pero sí que pueden hacerlo social, contextualmente, etc.).

VI. 6.3. Obras *táctiles*

Obras que funcionan y existen gracias al espectador (ver fig.266) y de su voluntad más o menos intensa de interactuar con la obra. Sobre todo se perciben dentro de una pantalla.

VI. 6.4. Obras *telefónicas*

Obras cuyo concepto se exprime gracias al aparato telefónico (véase Fig.263), los sonidos y/o las imágenes que transmite.

VI. 6.5. Obras *interactivas*

Nos referimos a obras que debido al uso de interfaces (ver fig.267) entran de manera más activa en el espacio real.

⁵⁴⁵ Krauss Rosalind exponiendo las experimentaciones de Brancusi observa que: "Brancusi mismo buscó esta disipación del borde de la obra en la manera de iluminarla cuando le sacó fotografías con el fin de publicarlas". En KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la Escultura Moderna*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002, pág. 107. Pues en este caso sus esculturas iluminadas quedarían publicadas y serían así obras reales (fotografiadas con la adecuada iluminación según Brancusi) atrapadas en un papel, negando el espacio real, ya que así serían representadas en otros momentos distintos al transcurso del tiempo real y con otra iluminación.

⁵⁴⁶ La contemplación de la obra a través de su reproducción en el catálogo ocurre con algunas propuestas de *Body Art*, *Land Art* y diversas acciones que tienen que ver con lo efímero. En DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso y SERRANO LÓPEZ, Cristóbal: *El discurso de lo ausente. Aproximaciones para el análisis de la obra de arte contemporánea*. Ed. De los autores, Dpto. de escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2001.



266. Hans H. Diebner y Sven Sahle, *Liquid Perceptron*, 2000.



267. Lynn Hershman, *Dina*, 2004.

VI. 6.6. Obras *mentales*

Obras que se mueven en el terreno de lo mental, la imaginación, lo onírico.

VI. 7. Conclusiones

Hay que recordar que hemos establecido dos tipos de *escenarios virtuales* en función de sus condiciones físicas. Así, contamos con:

- a) Espacios *tácitos simuladores*; y
- b) Espacios *virtuales originales o arquetipos*⁵⁴⁷.

Y dentro de cada una de ellos pueden hallarse obras de condición física:

- a) Real (que han sido reales en algún momento⁵⁴⁸ y ahora se perciben en un marco *virtual*); o
- b) Virtual (obras que existen exclusivamente para escenarios virtuales).

Hay que recordar que sobre todo hemos hablado de los lugares *virtuales* presentados a través de una pantalla.

Fuera de la pantalla, los escenarios virtuales adoptan forma de luces, de ondas, de pensamientos, de sueños, etc.

Los diálogos que se producen son también el resultado de la relación virtual entre obra y espacio y no en función de otros parámetros.

⁵⁴⁷ Los *escenarios virtuales* pueden compaginar características provenientes tanto de la realidad como de la virtualidad.

⁵⁴⁸ O siguen haciéndolo.

Así se construyen diálogos virtuales, sonoros, telefónicos, digitales, mentales, imaginarios, etc. en función del soporte físico, del espacio imaginario, radiofónico, etc. Es el espacio o soporte el que establece el tipo de diálogo que se produce caracterizado como *virtual*.

Los escenarios *virtuales* en definitiva son espacios que niegan físicamente la obra virtual que hospedan y que pueden ausentarse físicamente en el momento de la exposición de la obra.

Un lugar *virtual* no delimita físicamente, no obstaculiza, no elimina una obra. Todo en el mundo virtual dentro de sus límites no tiene límites de verdad. Tanto los rasgos del *ámbito virtual*, todas las connotaciones del escenario expositivo *virtual*, como la obra de arte dentro de éste son diseñados por el propio artista y/o el programador informático o mejor dicho el programa informático (antaoño los artistas contrataban artesanos para ayudarles realizar sus obras y hoy día los “ayudantes del artista” son los informáticos). Espacio y obra de arte pueden hasta ser lo mismo. Pero una obra *virtual* puede existir no sólo en ese medio *virtual* sino en todos los espacios con la adecuada conexión; aunque siempre tendrá la pantalla que la delimita en su espacio irreal apartándola del espacio tangible sea cual sea este último. Sin duda una obra *virtual* puede verse, oírse, tocarse en cualquier espacio, resultado de la movilidad (aquí como movilidad entendemos, la capacidad del soporte físico de estar, entrar, y ser percibida en muchos lugares expositivos, todos los que tienen una pantalla) del soporte físico que la hospeda y ahora aún más con la tecnología inalámbrica el creciente ritmo tecnológico que cada vez ofrece nuevos soportes, posibles sitios expositivos. Pero aunque pueden estar en cualquier sitio son las que menos interactúan de verdad con el entorno físico y real,⁵⁴⁹ que únicamente acoge los soportes y subsidiariamente las obras dentro del mismo ya que su concepto queda en los límites de la digitalidad. En un lugar *virtual* la obra puede estar para siempre dentro de él. Una obra *virtual* no necesita restauración. Puede conservarse intacta para siempre, con la

⁵⁴⁹ Básicamente se interesan por la tele-interacción del espectador.

condición de que dispongamos la energía necesaria o que tenga el soporte adecuado vacante, ya que en realidad no existe materialmente.

Todas las obras de arte (su imagen al menos) pueden entrar en un *escenario virtual*. Todo lo que puede pensarse, soñarse (espacios mentales), filmarse, grabarse, fotografiar o archivar informáticamente, se digitaliza y entra en este espacio (espacio cibernético). En el momento que una obra real ya existente, entra en un espacio *virtual*, su imagen, réplica, etc. pierde todas las relaciones que antes tenía con un entorno expositivo real. Y una obra *virtual* en un entorno virtual es claramente virtual.

Consideramos que una imagen digital/virtual (dentro del ciberespacio) reconoce como espacio idóneo a lo virtual y lo tácito⁵⁵⁰. Así cuando la información digitalizada (en forma de una imagen simple o compleja y/o de un entorno) se imprime-se copia, adopta una forma, una apariencia más real (bidimensional o tridimensional) pero que está fuera de sus límites virtuales e inmateriales y que para nosotros es ajena al territorio expositivo real.

Del mismo modo opinamos que cuando una obra real entra en un *escenario virtual* cambian desde poco hasta mucho las intenciones originales que conservaba en el entorno tangible expositivo. No solo se convierte en reproducción, en copia virtual sino que pierde además de su estatus real, la relación física tridimensional y plástica que antes tenía con el espacio real.

Puede que encuentre muchos obstáculos virtuales (obra que ha sido real, y que ahora se ha digitalizado y se enfrenta con letras, indicaciones, fondos ajenos, formas cuadradas ubicadas en la página de Internet en cuestión; ver fig.268) pocos (una obra que se percibe vía los auriculares; ver fig.269) o ningunos (obra que es el propio lugar virtual; ver fig.270).

⁵⁵⁰ Tobias Bernstrup junto con su colega Palle Torsson cuando les invitaron a exponer una obra de Internet creada en 1995, afirmaron sobre la exposición en Copenhague que: "Ah, no vemos el propósito de presentarla en un museo, simplemente está pensada para internet". Tobias Bernstrup en VV. AA.: *Videogames and Art*. Edited by Andy Clarke and Grethe Mitchell- Intellect Books, Bristol, UK/ Chicago, USA, 2007, pág. 112. *Traducción del autor*.

Un entorno digital dentro de una pantalla puede verse en cualquier entorno real (en una casa, en un cibercafé, en un beach-bar, en la calle, etc.) y cada vez en cada caso se verá diferente (a causa del ajuste del color en la pantalla de la *webcam*, del ordenador, etc.; o debido al tamaño de la pantalla; su resolución; según la inclinación de la misma; en función de su posición en el espacio, etc.). Aunque los entornos virtuales son clonaciones virtuales, siempre puede que haya una pequeña diferencia, muchas veces imperceptible⁵⁵¹.

Sin duda los *escenarios virtuales* pueden traspasar la barrera de la pantalla con la realidad virtual⁵⁵² y pueden ubicarse en diversos objetos, interfaces, redes, naturalezas, etc. compaginando espacio real y espacio virtual y obras que funcionan en ambos espacios. Gracias al avance tecnológico el artista puede adoptar formas, soportes, conceptos varios en su obra eligiendo lo que le conviene y así enfrentarse con otros tipos de realidades, otros tipos de espacios. Los *escenarios virtuales*.

⁵⁵¹ Dependiendo de los arreglos técnicos.

⁵⁵² En los cuales hay una inmersión en la imagen (por parte del espectador) no física sino virtual.

(ΘΕΣ)σαλονικιώτικοι ρυθμοί - Τέχνες
[Επιστροφή στη βασική σελίδα](#)



ΠΑΡΑΣΚΕΥΉ, 16 ΙΑΝΟΥΆΡΙΟΣ 2009

[«Νυχτερινά Τοπία» στον Ειρμό](#)



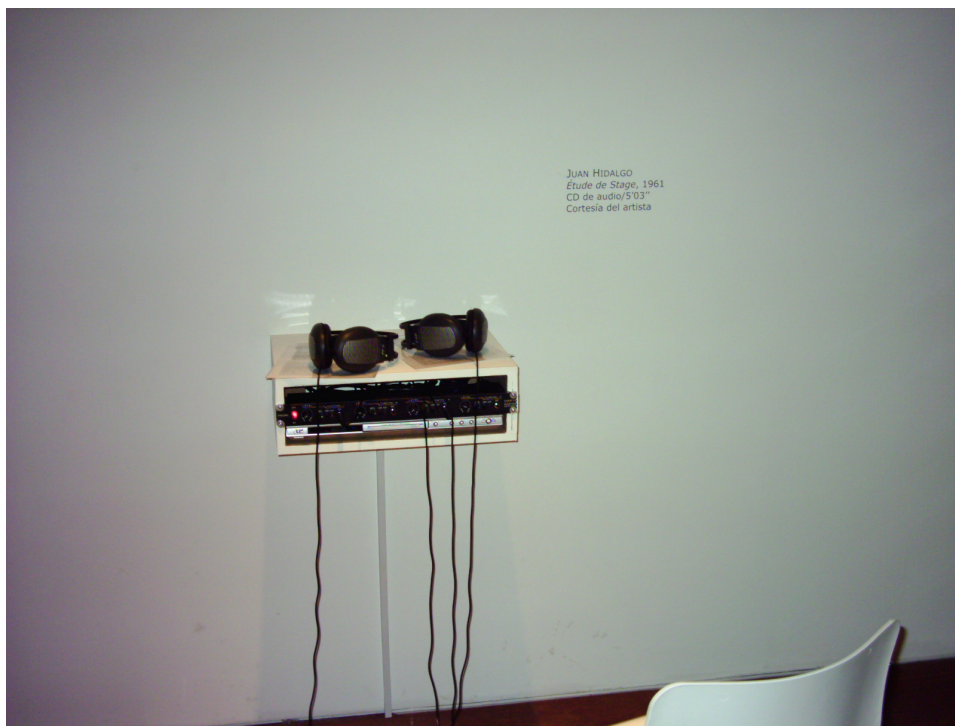
Έναν ύμνο στη Φύση αποτελεί η έκθεση φωτογραφίας «Νυχτερινά τοπία» του Κωνσταντίνου Κίσσα, που παρουσιάζεται στην γκαλερί Ειρμός, από την Πέμπτη 15 Ιανουαρίου έως και την Τετάρτη 11 Φεβρουαρίου 2009. Πρόκειται για περίπου σαράντα έγχρωμες φωτογραφίες, οι λήψεις των οποίων έγιναν την διετία 2006-2008 στη διάρκεια των νυχτερινών περιπλανήσεων του καλλιτέχνη σε περιοχές της Μεσογείου.

Τα εγκαίνια της έκθεσης «Νυχτερινά τοπία» θα πραγματοποιηθούν την Πέμπτη 15 Ιανουαρίου στις 8:30 το βράδυ.

Η ιστορικός τέχνης Εύη Παπαδοπούλου, γράφει για τη δουλειά του Κωνσταντίνου Κίσσα:

Στην εποχή της μετανεωτερικότητας ο Κωνσταντίνος Κίσσας προτείνει μέσα από το έργο του μια επιστροφή στην πρώτη εμπειρία του ανθρώπου, την επαφή με τη φύση, ανάγοντας τη λεπτομέρεια σε θέμα και μεταμορφώνοντας σπαράγματα κόσμων σε φωτογραφικά τοπία. Η κάμερα σαν αμερόληπτο μάτι καταγράφει σε ένα πρώτο επίπεδο τη φυσική πραγματικότητα χωρίς καμία προσπάθεια να την αλλάξει με τη βοήθεια των σύγχρονων μεθόδων της ψηφιακής επεξεργασίας. Ενδότερος στόχος του, η αποτύπωση της ατμόσφαιρας που περιβάλλει έναν τόπο και η οπτικοποίηση της προσωπικής του συγκίνησης, καθιστώντας παράλληλα όλους εμπόρους των ταξιδιωτικών εμπειριών του με φόντο το νυχτερινό φως της Μεσογείου (απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης)

268. Konstantinos Kissas, *Paisajes nocturnos*, 2009.



269. Juan Hidalgo, *Étude de stage*, 1961.



270. Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, *Amazon Noir*, 2006.

Capítulo VII.

Conclusiones generales

CAPÍTULO VII. Conclusiones generales

Dentro de cada uno de los espacios aquí tratados (*tradicionales, naturales, urbanos y virtuales*) hemos naturalizado la obra de arte contemporánea en función de ciertos grados y/o tipos de diálogo que se producen en el momento en que ambos entran en contacto. En el *recinto tradicional* hemos establecido tres niveles dialogantes. Igualmente, en el *territorio urbano* encontramos tres grados de diálogo. En el *entorno natural* la obra predomina en función de la influencia (*manipuladora o propicia*) que ejerce dentro de sus límites. Y en los *escenarios virtuales* tanto las obras que les habitan como los propios espacios se han caracterizado en función de su naturaleza física ficticia.

Esto, nos ha llevado a explorar las posibilidades de diálogo de las obras y a preguntarnos qué circunstancias precisan para entrar en confluencia con su espacio alojador. Así, las relaciones se conformarán:

- a) Según la elección del medio elegido;
- b) Según el sitio que ocupan (su extensión);
- c) Según el modo en que las obras están creadas -bajo sus propios límites internos físicos (su extensión física en el espacio) y/o plásticos (tamaño, forma, material, color);
- d) Según la posición que en el lugar ocupan.

Aparte de estas condiciones, hay que tener en cuenta las características del espacio de exposición, que también influyen en el modo en que comunica con la obra y que son:

- a) Su tamaño;
- b) Las formas que contiene y/o adopta;
- c) Los materiales de los que se constituye; y
- d) Sus colores.

En el *escenario virtual* todos estos parámetros que afectan también a la obra adquieren aún menos importancia y pueden llegar a desaparecer, como sería en el caso de un espacio *mental*.

Sin embargo, el nivel de pureza de los diálogos no es estricto. Efectivamente, las cualidades *propicias* o *manipuladoras* de una obra de arte dentro de un entorno *natural*, también pueden encontrarse en un recinto *tradicional*, o en un territorio *urbano*. Asimismo, obras *integradas*, *multi-compatibles* o *antagónicas* no sólo existen dentro de los territorios *urbanos* sino que también podrían emerger en el resto de espacios expositivos establecidos. En el *recinto tradicional*, hemos visto tres categorías dialogantes entre él y las obras (*herméticas*, *semi-cerradas* y *dialogantes*⁵⁵³); parecidos diálogos podrían manifestarse también en las otras categorías cuando el caso lo requiera. Y finalmente, las cualidades virtuales de una obra de arte, naturalmente podemos localizarlas también dentro de un espacio *tradicional*, *urbano* o *natural*. Con otras palabras, algunas de las caracterizaciones que hemos adjudicado a una obra de arte cuando se involucra dentro de un espacio en concreto, podríamos encontrarlas también ocasionalmente en los otros tres espacios. Asimismo, algunas de las categorías de obras de arte podrían coexistir en otros espacios aparte de en el que naturalmente se le asigna.

Hay casos en los que coexisten obras y espacios de naturaleza tanto real como virtual. Proyectos que sobreviven en un ámbito real y que al mismo tiempo contienen escenarios virtuales. En realidad en este caso el entorno expositivo real es una mezcla de transmisiones (grabadas y/o en tiempo real), de medios eléctricos y/o electrónicos, de soportes reales (con imágenes virtuales) y de objetos reales dispuestos de diferentes modos en el entorno. Se produce un diálogo *virreal*⁵⁵⁴, producido en un espacio expositivo real que contiene elementos virtuales y que en conclusión abarrotan este espacio real produciendo un entorno real lleno de elementos virtuales. La relación entre

⁵⁵³ Una obra *dialogante* que se ha creado *in situ* puede que produzca un nivel dialogante particular que se despliega solo en este interior *tradicional* en concreto y en ningún otro.

⁵⁵⁴ *Virreal*: de la mezcla de las palabras real y virtual.

espacios reales y espacios virtuales y obras que coexisten física y virtualmente al mismo tiempo a ambos espacios podría ser un tema para una futura investigación.

Las obras de arte, pueden entrar en una plaza de una gran metrópolis, en un valle objeto de una gran batalla, en una edificación que se ha transformado en museo, en el pensamiento... Pero el contexto de la obra cambia dentro de cada espacio y el resultado casi nunca es el mismo.

Por ello, cuando un artista introduce su obra dentro de un sitio cualquiera, tiene que tener en cuenta todos los parámetros y elementos que la influyen. Según dónde y cómo entre la obra, alterará de distinto modo el espacio tal y como existía hasta entonces. Todas sus características previas (formas, superficies, volúmenes, elementos, soportes, texturas, etc.) se verán influenciadas por la llegada de la obra de arte: unas veces dialogarán con la misma, otras no tanto y otras en absoluto.

Las obras de pintura y todas las obras bidimensionales en realidad, crean un propio espacio pictórico que simplemente cohabita sobre todo en interiores *tradicionales* y despliegan sus fuerzas interiormente⁵⁵⁵ lo que les impide en un principio interrelaciones activas con el espacio expositivo.

Una obra de dos dimensiones en el muro de un *territorio urbano* se enfrentaría con muchos más elementos que en caso de colocarse sobre el muro de un *recinto tradicional vacío*. Una obra bidimensional en un *entorno natural* ocuparía un soporte vertical, (en un *territorio despejado* podría por ejemplo ocupar el suelo y en un *entorno limitado* podría asentarse en un árbol colgándose de él) plano y bastante homogéneo algo que resulta en la realidad extremadamente difícil de encontrar. Y para interactuar en un *escenario virtual* sólo tendría que digitalizarse, o ser imaginada perdiendo así esa relación física que antes tenía con el espacio, generándose nuevas relaciones virtuales que

⁵⁵⁵ Fuerzas que por supuesto nunca quedan sólo dentro de los límites del cuadro sino que se desbordan fuera de estos y que en realidad siempre influirán de algún modo el espacio periféricamente del cuadro.

unas veces podrían dar lugar a nuevos soportes verticales o asemejar soportes reales virtualmente. También podría ser una pintura virtual, obra que se ha pintado virtualmente en el ámbito *virtual* y con herramientas virtuales.

De modo general, cuando una pintura, ocupa un *recinto tradicional* toda la acción se desenvuelve dentro de los límites del cuadro y la obra se muestra apática con todo lo que está fuera de ella. Una pintura, un grabado, una fotografía, etc. en el *recinto tradicional* sobre todo si se relacionan con un espacio *vacío*, se benefician de una localización exclusivamente para ellas.

Por su parte, una obra bidimensional en el *territorio urbano* (por ejemplo un mural o un graffiti) tiene menos posibilidades numéricas de entablar diálogo, pero más probabilidades de que éste sea intenso al interactuar de algún modo con el *territorio urbano*; ya se ubique sobre un muro o sobre otra superficie urbana cualquiera (columna, señal de tráfico, contenedor, cabina telefónica, etc.). Porque en lo urbano hay tantas líneas, formas, colores, etc. que ofrecen a la obra de arte urbano que va a instalarse en el muro o soporte, un gran abanico de nexos probables. Es decir, las formas y/o colores dentro del espacio pictórico del mural, del graffiti, del cartel o de cualquier otra técnica artística coinciden con tantas formas fuera de este espacio pictórico, que las mismas pueden ofrecerle decenas de potenciales apoyos plásticos. Y además puede apoderarse de fachadas enteras, intrincados volúmenes, esquinas, balcones, ventanas, etc. En cualquier caso, la mayoría de las obras de graffiti tratan todas estas localizaciones bidimensionalmente, como si fuera una superficie homogénea (algo que no es) y no integran las estructuras⁵⁵⁶ en sí (de las escaleras, de las paredes, etc.). La pintura (o cualquier obra de arte de dos dimensiones) en un *territorio urbano* además del propio espacio pictórico, debería tener en cuenta el espacio circundante, lo que se traduce en una mayor responsabilidad y una tarea más complicada para el artista (si de verdad quiere que la obra se relacione con el entorno y forme parte imprescindible de

⁵⁵⁶ Algo que tenían que hacer más a menudo ya que entrando una obra en lo urbano se enfrenta con diversos volúmenes que sería una pena, no considerar como oportunos.

él). En un *territorio urbano* las obras bidimensionales deberían tratar el terreno circundante no sólo pictórica sino también espacialmente.

En un *entorno natural* la pintura, la fotografía, el grabado, etc. disminuyen su participación debido a la confrontación cromática que encuentran periféricamente y por supuesto a la dificultad de localizar soportes planos.

En un *escenario virtual* la pintura (el grabado, la fotografía, etc.) puede percibirse digitalizada en la pantalla de un ordenador o (fuera de una pantalla) imaginada en la mente de un artista.

Las obras bidimensionales en un *recinto tradicional* disfrutan ampliamente del espacio interior, convenientemente alejadas las unas de las otras. En un *entorno natural* las obras de dos dimensiones (básicamente en forma de pinceladas sobre volúmenes o elementos naturales autóctonos) quedan como incuestionables protagonistas artísticas, enfrentándose en solitario con la naturaleza. En un *territorio urbano* por el contrario, pueden acomodarse entre otras obras instaladas cerca de ellas e incluso unas sobre otras, lo que provoca un estado de continua transformación pictórica y a su vez un cambio de relación entre la genuina obra allí instalada (con la llegada sucesiva de nuevas obras) y el soporte y el sitio *urbano* que la ha acogido. Ahora bien, en un *escenario virtual* la obra virtual de apariencia bidimensional puede aparecer sola, al lado de otras (en el ciberespacio) o disfrutar un constante cambio debido a la participación del espectador, o a la interacción con obras artísticas o huellas virtuales de otros ciberartistas.

En cuanto a las obras de arte tridimensionales, éstas recrean a su alrededor espacios tan reales y tangibles que pueden llegar a ignorar el entorno *tradicional, natural y/o urbano* cuando no se han hecho a propósito para el sitio de exposición. De esta manera no consiguen ni tampoco pretenden arraigarse en el lugar de acogida, sino que simplemente lo ocupan (ya que en

la realidad no se han hecho teniendo en cuenta las características del espacio que iban a exponerse).

Las obras de tres dimensiones se enfrentan con las mismas dificultades que la obra bidimensional sólo que esta vez están naturalmente más entregadas al espacio precisamente debido a su naturaleza tridimensional. Necesitan espacio físico libre a su alrededor (cuanto más grande la obra, más sitio requiere). No pueden, ni deben estar cerca de otras obras (excluyendo casos de obras que interactúan entre sí). En función de su posición, cuanto más se acercan (y lo mismo tiene vigencia para las obras bidimensionales) a soportes tradicionales (muro, esquina), naturales (cualquier tipo de vegetación u otro elemento) o urbanos (columnas, bancos, puertas, etc.) mayor será la influencia (contradictoria o activa) que ejercerán estos elementos con la obra. Y cuanto más ocupen lugares céntricos, menor será la hegemonía del sitio que la acoge.

En un *recinto tradicional* una obra de tres dimensiones no suele tener en su inmediato alrededor otras obras (cuando es así será por ignorancia o dejadez del encargado, artista, curador, galerista, etc.; por falta de espacio expositivo...). A veces nos encontramos ante ejemplos de obras que forman parte de un conjunto escultórico o con instalaciones creadas por varios elementos (que en realidad funcionan como una obra única).

Y en un *entorno natural* es aún menos probable que una obra tridimensional coincida físicamente con otras obras.

En un *territorio urbano* una obra tridimensional raramente esta rodeada y/o amenazada por otra obra tridimensional (aunque puede presentar trazos bidimensionales hechos de spray, de tiza, de rotulador, restos de alguna paloma, etc.). Sobre todo en el caso de las plazas, las obras que las ocupan no suelen tener que competir con otras obras, aunque pueden experimentar otro tipo de ahogo provocado por árboles, bancos, postes, edificios, etc.

En el *escenario virtual*, las obras tridimensionales pueden ser obras reales que se digitalizan perdiendo su volumen y pasan a ocupar entornos virtuales y planos (visualizándose la una a continuación de la otra mediante la acción de un click); ser obras irreales que no han existido en ningún momento y que simulan las tres dimensiones (las suyas y/o las de un entorno) recreadas dentro de una pantalla; o ser obras esculturales que igualmente se han engendrado dentro de una pantalla, y que son conocidas como tele-esculturas⁵⁵⁷.

Cuando las performances crean su propio entorno y se despliegan en muchos ámbitos distintos lo más probable es que no necesiten un espacio en particular y que puedan funcionar de la misma manera en muchos lugares. En el caso de un *escenario virtual* una performance (una tele-performance más concretamente) emite por medio de *webcam* y necesita el ámbito digital para justificar su tele-presencia.

Las instalaciones pueden desarrollarse según nuestro punto de vista en cualquier sitio (*tradicional, natural, urbano o virtual*) con la condición que siempre tienen que intentar encontrar las formas circundantes adecuadas para obtener el resultado deseado. Efectivamente se trata de obras que son el conjunto de varios objetos, elementos, estructuras. Todos y cada uno de estos elementos tiene que sintonizar con lo que se encuentra al alrededor de la instalación. Las formas (tanto las bidimensionales como las tridimensionales) ubicadas en una instalación interactúan con un espacio tridimensional. No se trata de un único objeto (la obra de arte en cuestión) que interactúa con la localización en la que se encuentra, sino que se trata de un conjunto, (el artista no introduce un único objeto sino muchos) hecho que va a dificultar su trabajo si de verdad quiere que su obra forme nexos intensos con el sitio expositivo. Igualmente un espacio virtual puede interactuar con una tele-instalación.

⁵⁵⁷ Que son aquellas esculturas que se fecundan en una pantalla pero que luego pueden reproducirse mecánicamente ocupando ya espacios reales y luciendo la apariencia creada en la pantalla pero esta vez adoptando forma real y tridimensional.

El *video arte* es el tipo de expresión que en principio despliega toda la acción dentro de una pantalla, por lo que consideramos que no incluye el espacio expositivo como parte de su esencia⁵⁵⁸. No obstante, se suele encontrar con más asiduidad en los *recintos tradicionales* porque le ofrecen seguridad, energía eléctrica, la difusión adecuada, etc. Hecho que refuerza nuestra teoría son los *black box*, ámbitos en los que se proyectan obras de carácter audiovisual. Se trata de espacios interiores cuadrículados negros de diversos tamaños que alojan obras de video. Y esa ausencia de luz ubicada allí refuerza aún más la obra de *video arte* que hospeda y le da el indiscutible protagonismo ignorando totalmente todo lo que rodea periféricamente al video. Por eso, un *recinto tradicional* en negro, así y ocultado de esta manera, refuerza plásticamente la presencia de la obra, precisamente por la ausencia cromática que transmite. Obras ubicadas en ámbitos *tradicionales* de estas características se acorazan debido a esta presencia oscura. La ausencia del color es una negación de los límites cuadrados expositivos reales y en definitiva de cualquier espacio (del mismo modo presenciamos una negación perceptiva de los elementos naturales en un *entorno natural* durante una noche sin luna llena). Y una obra de arte cuando desaparece tras varias décadas de exposición en un entorno *natural* ya no se percibe del modo en que se percibió en el momento de su concepción por el parte del artista. Al final quedará dominada por la madre naturaleza y se integrará totalmente. Todas las relaciones que antes producía con su camuflaje en un momento dado ya no existirán, la obra se perderá de vista. Cuando una obra real existe en el espacio real (*tradicional, natural* o *urbano*) o virtual sólo como testigo de una *performance* o de un *happening* para recordar que este objeto-obra de arte en cuestión (fotografía, video, traje, etc.) formó parte de una expresión artística original, consideramos que esta obra simplemente es un testimonio, una prueba de la obra, acción, propósito o *performance* original, aunque también puede consagrarse como una prolongación conceptual de la obra inicial. Cuando una obra entiende el espacio tridimensional bidimensionalmente, consideramos que trata de un modo igual a todo el entorno. En este caso el

⁵⁵⁸ Puede involucrarlo más en el caso de estar constituido por circuitos cerrados transmitiendo por cámaras, imágenes del espacio expositivo.

espacio con sus volúmenes (muros y techos en el caso de un entorno *tradicional*; columnas, escaleras, puertas, etc. en un *territorio urbano*; árboles, piedras, etc. en un *natural*) pierde sus dimensiones reales y acoge una obra que se percibe como plana, negando los volúmenes, las estructuras del entorno y tratándolos planamente. Con otras palabras la obra niega la espacialidad del espacio cuando funciona solo desde un solo punto de vista. Todos estos y muchos más ejemplos son alguna forma de negación por parte de la obra al espacio que las hospeda. De todos modos, hablaremos de la negación física, conceptual, plástica, etc. de la obra hacia sus espacios expositivos en otra investigación.

En el *recinto tradicional*, el artista tendrá como contenedor disponible un *cubo blanco*, (en el caso del espacio *vacío*) u otros espacios arquitectónicos con distintas personalidades pero siempre territorios **homogéneos**⁵⁵⁹. Un *recinto tradicional* puede clonarse⁵⁶⁰ lo que da la posibilidad a la obra que sujeta de encontrar espacios muy parecidos. En el caso del *entorno natural*, una obra de arte tendrá que acomodarse a un ámbito de condiciones climáticas poco favorables y en permanente cambio, desde la soledad eterna y cálida de un desierto, hasta los siete blancos que los esquimales perciben en sus hábitats congelados. Según la posición geográfica (el verde *Viridian* del país vasco no es el mismo que el verde *Vejiça* de la comunidad andaluza) de un *territorio natural* cambian las especies florales (es decir las formas visibles por allí según el caso) y consecuentemente los colores de las plantas lo que quiere decir que a una obra en un *entorno natural* determinado le será extremadamente difícil – mejor dicho imposible- encontrar exactamente el mismo territorio periférico con el que interactuó en otro momento. Se trata en todo caso de entornos **polimorfos**⁵⁶¹. Para que un trabajo artístico entre en un

⁵⁵⁹ Del. lat. *homogenēus*, y este del gr. ὁμογενής. Perteneciente a un mismo género; Poseedor de iguales caracteres.

⁵⁶⁰ Un espacio *tradicional* y sobre todo si se trata de uno neutro, no opone tantos obstáculos plásticos a la obra que hospeda. Además, con los arreglos adecuados utilizando el mismo color en la pared, techo o suelo, iluminándolo el conjunto, transformando el espacio con falsos muros, dimensiones análogas, etc. el espacio que encierra un recinto *tradicional* podría asemejarse a otro de la misma categoría. Es decir, una obra de arte en recintos *tradicionales* puede encontrar exactamente las mismas condiciones o por lo menos extremadamente parecidas.

⁵⁶¹ Del gr. *πολύμορφος*. Que puede tener varias formas.

territorio urbano, el artista deberá pensar en todo lo que va a influirla, ya que cuantos más sean los límites (sobre todo físicos) que se interpongan, más difícil le será a la obra interrelacionarse. En estas localizaciones, la obra ha de enfrentarse a todo tipo de obstáculos tanto fijos como móviles: personas, bicicletas, coches, edificios, árboles, etc.; por tanto, los espacios que la envuelven son en este sentido, **cinéticos**⁵⁶². En conclusión una de las particularidades de este territorio es que contiene soportes tanto petrificados, inmóviles e inalterables (muros) como portátiles, movedizos y provisionales (como trenes, tranvías, coches, etc.). Finalmente, cuando un artista se enfrenta con *escenarios virtuales*, la obra se verá influida de la misma manera (aunque virtualmente y dentro de los límites de la pantalla) por el ámbito virtual del programa informático y por supuesto estos entornos se pueden copiar y pegando dando la posibilidad a la obra que hospedan de tener las mismas condiciones virtuales que los nuevos territorios copia de los “originales”. Espacios que denominamos como **clonados**.⁵⁶³

Dentro de algunos de los espacios expuestos, una obra de arte se deteriora mucho más fácilmente en unos que en otros. Por ejemplo, dentro de los *recintos tradicionales* se supone que tenemos las condiciones técnicas perfectas. Pero, en los *entornos naturales* una obra de arte está expuesta al viento, al calor, a la lluvia y a todos los cambios meteorológicos; estamos ante un terreno (comparándolo con el *tradicional*), en el que los distintos elementos naturales⁵⁶⁴ se transforman cambiando formas y colores con el paso del tiempo. En cuanto a los *territorios urbanos*, en ellos la obra está expuesta a la polución, a los cambios climáticos⁵⁶⁵, al continuo ajetreo de la ciudad y a todo lo que ella misma incluye dentro de sus fronteras territoriales. Y en los *escenarios virtuales* la obra no existe físicamente; unas veces se conserva

⁵⁶² Lo que consecuentemente dificulta a una obra de arte la posibilidad de toparse con ambientes *urbanos* semejantes.

⁵⁶³ Un espacio mental no se caracteriza como *clon*.

⁵⁶⁴ Tierra, agua y aire y todo lo que éstos conllevan.

⁵⁶⁵ De una fuerza insuficiente, muchos menos intensa que la fuerza física que encontramos en entornos naturales, debido a los edificios que debilitan la acción de los fenómenos naturales.

oníricamente y otras solo virtualmente lo que se traduce en una condición muy difícil de alterar.

Con otras palabras, un *recinto tradicional* está acondicionado para acoger obras artísticas y en el extremo opuesto en un *entorno natural* o un *territorio urbano* faltan las condiciones técnicas para la obra de arte que hospeda. En un *escenario virtual* la obra puede que no exista o que simplemente dependa de la energía que la nutre y sin la cual la obra no podría ser vista, oída, percibida, etc. De todos modos, un lugar *virtual* puede acondicionarse hasta el último detalle ya que todo depende del programa informático. En un *escenario virtual* puede crearse la obra y al mismo tiempo el espacio.

En función de la versatilidad espacial, un *recinto tradicional* es siempre el más limitado, y la obra suele quedar encerrada en él, condicionada por sus dimensiones. Una obra de arte de gran tamaño (*Land art*) no puede entrar en un *recinto tradicional*, sólo podría hacerlo por partes⁵⁶⁶ o manifestarse en forma de fotografía, de video, o en cualquier otro formato de documentación. Y por supuesto podría estar virtualmente dentro de los límites de una pantalla o de cualquier otro interfaz. Frente al carácter cerrado que se aprecia en el *recinto tradicional*, un *entorno natural* puede ser infinitamente más abierto. Una obra de dimensiones muy grandes, puede entrar fácilmente en este *entorno natural* abierto. Así, la naturaleza tiene menos límites para incorporar obra de formato gigante sin resultar obstruido por las escalas gigantescas naturales. Y por su condición espacial, un *territorio urbano*, especialmente el *diáfano*, puede alcanzar dimensiones considerables para hospedar obras grandes. Una gran plaza no pondrá límites a una obra de gran tamaño, aunque obviamente sus límites serán mucho más reducidos comparándolos con los de un espacio *natural* desierto. Un *territorio urbano* siempre tendrá como mínimo los límites de una ciudad. Y en un *escenario virtual* perdemos la relación tridimensional que tenemos con la obra. Paradójicamente el *escenario virtual* no impone límites

⁵⁶⁶ Volúmenes naturales (piedras, troncos de madera, tierra, etc.) extraídos por la naturaleza y expuestos en recintos *tradicionales*.

físicos. En realidad no existe y por eso no tiene límites. Sin embargo pueden crearse límites espaciales virtuales en función del soporte o del programa. Sin obviar que las obras *virtuales* tienen como principal límite la interfaz que las contiene y las emite (desde unos auriculares hasta una pantalla).

Por su condición de originalidad, el *recinto tradicional* es un lugar artificial, manipulado por la mano de un hombre. Un *entorno natural* es totalmente lo contrario, todos (o la inmensa mayoría) de los elementos que lo constituyen son naturales. Y un *territorio urbano*, se construye principalmente con elementos artificiales aunque puede contener, colindar o convivir con zonas y/o elementos naturales. Llega a compaginar estructuras *tradicionales* (esquinas, puertas, ventanas, etc.) con elementos *naturales* (hierba, árboles, nubes, etc.) lo que provoca, a la obra que quiera ubicarse en él, obstáculos naturales pero también artificiales. Una obra en un *escenario virtual* dentro de una pantalla se enfrenta a la artificialidad completa, generada por el artista o por los programadores.

Así la obra de arte, cuando entra en un *recinto tradicional* y en un *territorio urbano*, entra en un espacio artificial. En un ambiente *virtual*, puede pasar lo mismo (la obra entra en un espacio intangible), pero digital, virtual y/o mentalmente (fuera de una pantalla). Sólo cuando entra en un *entorno natural* experimenta la realidad de lo misterioso y lo inalcanzable.

En todo caso, los límites de cada tipología de espacio son difusos, por lo que por ejemplo, la parte exterior de un *recinto tradicional* (dentro de una ciudad) colinda con un espacio *urbano* (que empieza o termina en el muro del *recinto tradicional*). Los límites del urbano también pueden coincidir con los límites de un *entorno natural*.⁵⁶⁷ Así dentro del *territorio urbano* hay recintos *tradicionales*, pero también *naturales*. Y también se da el hecho opuesto, en los vastos *entornos naturales* se pueden ubicar emplazamientos *urbanos*. Los *escenarios virtuales* pueden coexistir (física o virtualmente) en alguna de las

⁵⁶⁷ Aunque también hay espacios *tradicionales* que entran dentro de la naturaleza como por ejemplo el museo Wostell, o el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) de la Fundación Beulas, en Huesca.

tres categorías (sobre todo en los recintos tradicionales) y asimismo pueden contener las tres (proyectándolas, digitalizándolas, pensándolas, etc.).

Ahora bien, se hallan ejemplos escasos en los que una obra esté entre dos espacios (de los que hemos establecido) diferentes. Podría darse el caso de una obra que presente una mitad suya dentro de una galería (*recinto tradicional*) y la otra mitad saliendo al *territorio urbano* (ver figs.271 y 272); o la mitad en *territorio urbano* y la otra mitad en *entorno natural* (ver fig.273). En todos estos casos la obra está en los límites de dos espacios diferentes⁵⁶⁸. No está ni en uno ni en otro, sino que esta entre los dos. No está en su totalidad solo en uno, existe en ambos lados y se enfrenta con las características de ambos lugares.

Emplazamientos que se hallan entre dos de los espacios expuestos (entre *natural* y *tradicional*; entre *urbano* y *natural*) se dan por ejemplo en un emplazamiento que se sitúa entre lo *tradicional* y lo *urbano*: un patio, una terraza, una pequeña plaza, son localizaciones que se enfrentan con el cielo abierto y/o con otros elementos naturales y al mismo tiempo con formas arquitectónicas⁵⁶⁹. En realidad se trata de sitios que nosotros llamamos *entremedios*, de paso o acceso entre unas y otras estancias y que tienen desde algunas hasta muchas características de los *recintos tradicionales* (básicamente no tienen techo y están repletos de formas variopintas) pero pueden ser al mismo tiempo espacios *urbanos* aunque en realidad son territorios arquitectónicos que sirven de paso (ya que son las fronteras límites) de contorno-complemento-base del *recinto tradicional*. Los espacios *entremedios* no reconocen un espacio único, porque están entre dos.

⁵⁶⁸ En la línea de lo que dice el director de BildMuseet Jan-Erik Lundström cuando observa que la significación del término intersticio, es el espacio que intercede entre cosas (en cursiva porque así lo tenía en el texto). Y eso enlaza con lo que los psicólogos denominan como espacio *liminal*. Este último es el espacio donde se disuelven las fronteras, y donde se pueden encontrarse espacios diferentes entre ellos. En *Thessaloniki Biennale 1 of Contemporary Art*. Υπουργείο Πολιτισμού/ Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007. Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Salónica. Traducción del autor.

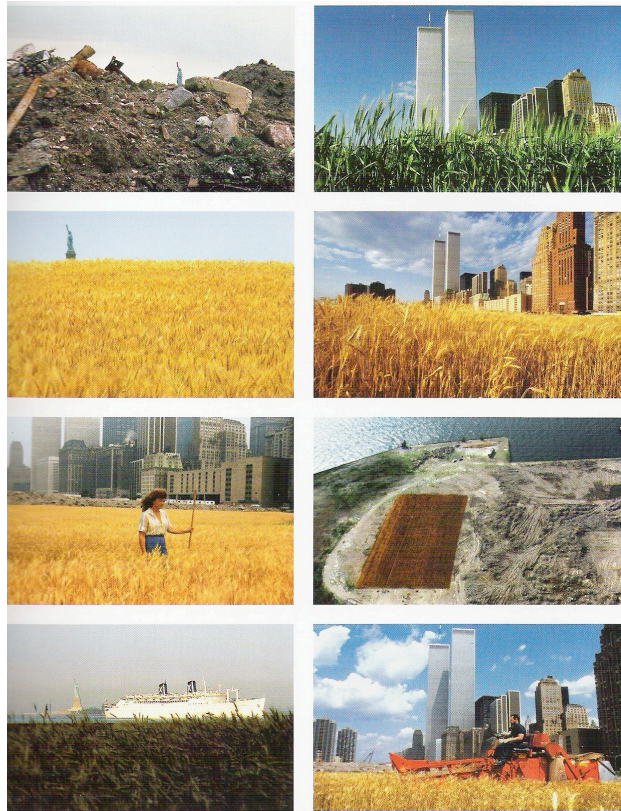
⁵⁶⁹ Hay un sinnúmero de territorios urbanos al aire libre que conviven con recintos tradicionales. Podemos citar el Nasher Sculpture Center fue construido por Raymond Nasher y se encuentra en Dallas, en la base de un rascacielos. Su estructura completamente al descubierto aloja sólo obras escultóricas. Los museos al aire libre los podríamos considerar como partes del territorio *urbano* o del *entorno natural* según el caso.



271. Daniel Buren, *45° out, 90° in, 45° missing*, 1986.



272. Daniel Buren, la misma obra vista desde el interior del museo Taide.



273. Agnes Denes, *Wheatfield- A Confrontation*, 1982.



274. Alberto Burri, *Cretto*, 1985-1989.

Las ruinas de una antigua ciudad ubicadas en un *entorno natural* son restos de un *territorio urbano* que se ha destruido por causas distintas (abandono, erosión y/o desastres naturales, motivos bélicos, etc.). Éste sería un espacio *entremedio* entre lo *urbano* y lo *natural*.

He aquí, un caso muy particular donde el *territorio urbano* cambia su forma (ver fig.274) y se convierte en obra de arte en un *entorno natural*.⁵⁷⁰

Ejemplos también llamativos son los hoteles fabricados enteramente en hielo, por lo que son espacios *tradicionales* pero hechos con materiales naturales (el hielo).⁵⁷¹

También se dan casos de localizaciones naturales transformadas por el hombre en *recintos tradicionales con connotaciones* (en forma de casas) ubicados en un *territorio urbano y natural* al mismo tiempo. Encajan perfectamente en esta descripción las Cuevas del Sacromonte en la ciudad de Granada.

Muchas superficies dentro de los *recintos tradicionales* pueden ubicarse también en los *territorios urbanos* (las que tienen que ver con el mobiliario arquitectónico como puertas, ventanas, esquinas, columnas, etc.). Una gran diferencia consiste en que los soportes, las superficies, etc. comunes no se enfrentan del mismo modo con las obras de arte. Por ejemplo una columna en un *territorio urbano* muy a menudo hospeda obras de arte en forma de trazos, pegatinas, etc. En un *recinto tradicional* raramente una columna sirve como soporte activo. Su rol principal es sujetar el techo; simplemente sujetar la obra que se cuelga en él; o decorar el entorno cerrado *tradicional* con su forma, material y/o color. De todos modos, todas las superficies pueden hallarse y/o reproducirse virtualmente en un *escenario virtual*.

⁵⁷⁰ Lo que antes era un *territorio urbano* (la población de Gibellina en Sicilia), debido a un terremoto en 1968 queda destrozado y finalmente se transforma en forma artística gracias a Alberto Burri.

⁵⁷¹ El primero que se construyó de este tipo se sitúa en Jukkasjärvi, en Laponia (Suecia) y se llama *Icehotel*. Le siguieron el Hotel de Hielo (*Hôtel de Glace*) en Montmorency, cerca de la ciudad de Québec en Canadá y el *Alta Hotel Igloo* en la ribera del río Alta, en Groenlandia (Noruega). Pero también nos encontramos con los bares hechos de hielo como el noruego *Artico Ice Bar*, el *Icebarcelona*, el *Arctic Icebar* en Helsinki, etc. Algunos de estos entornos helados hospedan obras artísticas hechas de hielo.

En función de la “oficialidad” de la obra de arte dentro de los lugares expositivos establecidos, en un *recinto tradicional* la obra de arte generalmente⁵⁷² entra porque alguien responsable lo ha decidido y no únicamente el artista. Lo que es presentado en un espacio museístico sobre todo, se *musealiza* y se considera arte⁵⁷³. Por el contrario, en un *entorno natural* la obra de arte, existe gracias a la voluntad del encargado pero principalmente del artista. Aquí la obra puede ser considerada como una obra de arte (si participa en algún proyecto desarrollado en la naturaleza; si el artista es conocido o alguien encargado lo ha decidido) pero puede que no. Igualmente, en un espacio *urbano* una obra puede entrar tras discusión con los responsables de su gestión pero también puede entrar clandestinamente. Y en el ambiente *virtual* las obras pueden interactuar con este, tanto oficial como clandestinamente creadas por artistas *jakers*. En un espacio mental solamente con pensarlo podemos hacer que entre en su interior una obra de arte de cualquier disciplina. Así en este momento acabamos de crear una obra de escultura abstracta estilo constructivista y cuyas formas triangulares comunican armónicamente con las escaleras del anfiteatro de Irodion⁵⁷⁴.

En función del color, un *recinto tradicional vacío* es el más acromático, lo que ofrece a la obra que entra en él enormes posibilidades para el propio lucimiento y por el contrario en el *entorno natural* podemos tropezar con toda la gama cromática de nuestro planeta.

Un espacio *mental* podría tener una infinidad de colores o ninguno. Y un espacio digital puede adoptar virtualmente gran número de colores.

En función del material que constituye un *recinto tradicional*, este último cuando sea *vacío*, puede estar compuesto por un único material. Un sitio *con*

⁵⁷² Como excepciones citamos las Guerrilla Girls y sus intervenciones; la artista excéntrica Dorothy Podber; el *terrorista del arte* como le llaman el británico Banksy que sobre todo elige el *urbano* como lugar de expresión.

⁵⁷³ Cuanto mayor el prestigio del museo, mayor será la posibilidad de caracterizar una obra artística, como “obra de arte”.

⁵⁷⁴ Ubicado en Atenas.

connotaciones puede contener mucha más variedad de elementos, no solo gracias a su estructura arquitectónica sino también a los objetos que incluye. En un *entorno natural despejado*, la materia natural (globalmente) suele ser bastante uniforme (arenosa, helada, etc.), y en uno de tipo *limitado* es mucho más heterogénea. Un *territorio urbano diáfano* contendrá muchos más materiales que un *recinto tradicional vacío* y un *atravesado*, muchos más. Un *escenario virtual* en realidad no tiene materia. En palabras del Profesor de Historia de arte Donald Kuspit: “A diferencia de la imagen pictórica, la imagen digital es completamente transparente”.⁵⁷⁵ Ahora bien, apariencia reflectante puede hallarse en un *recinto tradicional* cuando de algún modo incluye espejos, vidrios u otros materiales u objetos de naturaleza deslumbrante. El *Palacio de Cristal* por ejemplo, puede hasta compaginar su interior con el *territorio urbano* que le aloja y reflejar tanto su interior como el entorno. Una obra en el Palacio del Cristal se pone en contacto no sólo con esta estupenda construcción arquitectónica y *arquitectural* sino también con el parque del Retiro (*entorno natural* dentro de otro espacio *urbano*). Físicamente la obra está en el Palacio, pero plásticamente sus límites traspasan los límites verticales del edificio diáfano y fluyen fuera de éste. Esta reflexión de un territorio expositivo translúcido (y en consecuencia de la obra que recibe) se presenta también en un *entorno natural* (en la superficie de un lago, mar, etc.). Y en un *territorio urbano* resultan superficies reflectantes en el caso del agua en una fuente, de las ventanas, o de cualquier material reflectante (la carrocería de un coche recién abrigantado, el tubo de escape de una moto, etc.). Finalmente, un *escenario virtual* puede simplemente crear formas virtuales con apariencias de superficies reflectantes.

En función de la estructura del espacio (y todas las formas que éste conlleva), una obra en un *recinto tradicional vacío* entra en un volumen cuadrado. En uno *tradicional con connotaciones* entra en un lugar caracterizado por su más o menos intensa personalidad arquitectónica que provoca que la obra aparte de la personalidad arquitectónica se enfrente con

⁵⁷⁵ VV. AA.: *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Ed. Donald Kuspit, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pág. 27.

todos los elementos allí ubicados (sillas, mesas, todo tipo de muebles, etc.)⁵⁷⁶, hecho que produce relaciones ambiguas. En un *entorno natural* la obra se opone a todos los componentes naturales allí instalados, los cuáles no destacan por la simplicidad y linealidad en sus formas como en el caso de un *recinto tradicional vacío*. En un *territorio urbano* la obra se enfrenta a volúmenes naturales (los elementos florales) y con líneas rectas (las estructuras arquitectónicas). En un *escenario virtual* la obra encuentra todas las formas posibles pero virtualmente, o puede que las formas sean totalmente inmateriales en el pensamiento del creador.

Las obras de arte hoy, tienen posibilidades de ubicarse en un sitio de descanso y de comunicarse con los distintos espacios, y en el futuro próximo habrá muchos más. Actualmente una obra de arte no se puede contemplar sólo en los museos (para algunos lugares muertos, que necesitan urgentemente renovaciones), sino también dentro de muchos otros terrenos “alternativos” e inexplorados. Gracias a esta diversidad de espacios, se ha producido el enriquecimiento de las obras y de los lugares gracias a las obras y consecuentemente en los artistas se ha despertado un creciente interés por buscar nuevas posibilidades conceptuales para ellas, en función de todos estos emplazamientos posibles. Ahora pueden seleccionar entre muchos espacios; y también cuentan con que la misma obra puede cambiar su contexto según el sitio en el que vaya a actuar.

Cuando cambia el contenedor, puede cambiar también el contenido y *viceversa*. Entonces cuantos más espacios tenga disponibles, más posibilidades tiene una obra de arte de enriquecerse con el encuentro de un nuevo lugar expositivo. Por otro lado, cada nuevo espacio que puede servir como potencial lugar expositivo puede “cambiar” el concepto de una obra de

⁵⁷⁶ En una casa por ejemplo, una escultura, una fotografía, etc. no se oponen a un lugar galerístico y vacío, no se exponen en el lugar dentro del cual el artista las ha concebido y/o las ha creado (excepto en el caso de que esta casa sea la casa propia del artista) sino que se enfrentan con elementos que muchas veces el artista no ha tenido en cuenta. Así que dentro del *recinto tradicional* (y en definitiva dentro de cualquier espacio) una obra puede enfrentarse con lugares que ni se ha imaginado (casa particular en este caso); con el entorno físico en el cual la obra ha sido creada-el taller; con territorios museísticos; con sitios artísticos y personales (el lugar físico y real donde ha sido concebida la obra que puede que coincida con el taller o puede que no lo haga); o con espacios que no son *tradicionales*, que pierden su condición física y que son estos entornos imaginarios (el lugar mental en el cual se ha concebido la obra). Cada vez en cada uno de estos emplazamientos, se producen otros diálogos.

arte pero sobre todo cuando la misma se hace para este espacio en particular, *in situ*, y busca relaciones con éste. Kandinsky se refería al propio espacio pictórico al aseverar que: "...cuanto más se utilizan formas abstractas más enriquecemos los medios de expresión tanto en cantidad como en calidad".⁵⁷⁷ Del mismo modo adoptamos esta postura de Kandinsky y la trasladamos al espacio expositivo, que puede ser, adoptando diferentes formas (cúbica de una habitación, curva y alargada de un río, triangular de unas escaleras, abstracta de un emplazamiento digital, etc.) acogedor de una obra de arte. Y cuantos más espacios nuevos adoptemos (formas), para albergar una obra, más posibilidades tendrá esta última de relacionarse y de encontrar puntos comunes y/o contradictorios con este lugar particular que la circunscribe.

En un *recinto tradicional* los artistas suelen hacer habitualmente la obra previamente a la elección del sitio. Lo menos habitual es cambiar o alterar el espacio. En un *entorno natural*, lo más corriente es hacer la obra *in situ*, pero también con frecuencia el espacio (a gran escala o de forma más modesta) se manipula para comunicar de algún modo con la obra de arte que hospeda. La opción de elegir de una obra realizada previamente a la elección del sitio, no suele darse tanto como en el caso de un *recinto tradicional*. Para que una obra dialogue con creatividad en un *territorio urbano*, lo que prefieren los artistas, es de hacer la obra *in situ*. Lo que no sucede muy a menudo, es la manipulación o el cambio, del espacio *urbano* para interrelacionarse de alguna manera con la obra de arte que hospeda. Finalmente en un *escenario virtual* las obras que le habitan quedan atrapadas en su espacialidad virtual (hasta el momento que la tecnología descubra la manera de que una obra *virtual* ocupe un espacio real fuera de los límites puestos por la pantalla del ordenador, de la tele, etc. cosa que empieza a pasar con los nuevos interfaces) pueden hacerse *in situ* expresamente para el ordenador o crearse con antelación y en un momento dado entran en el *escenario virtual*.

⁵⁷⁷KANDINSKY, Wassily: *Για το πνευματικό στην Τέχνη*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1981. *El espiritual en el arte*. Ediciones Nefeli, Atenas, pág. 91. *Traducción del autor*.

Muchas obras contemporáneas pueden entrar también en un territorio diferente al que han elegido para su primera exposición lo que puede cambiar ostensiblemente las relaciones dialogantes que mantenía en el momento de su primera exposición.

A pesar de nuestro afanoso intento por clasificar las obras, hay muchas que no pueden encajar en ninguna de las categorías establecidas. Lo interesante es que siempre habrá nuevas categorías de obras de arte según el resto de las características que las influyen (sociales, conceptuales, técnicas, tecnológicas, etc.). Del mismo modo, espacios expositivos potenciales podrían surgir de cualquier circunstancia, pero un artista tiene que tener cuenta que lo importante no es buscar territorios simplemente por buscarlos; por decorarlos; por ser original; o por ser provocativo. Lo esencial de un espacio es intentar ver sus cualidades físico-plásticas⁵⁷⁸ y procurar encajar la obra creando diálogos análogos, antitéticos, etc.

Ahora bien, intentar resolver la cuestión de si el espacio necesita a la obra sería como plantearse la propia utilidad de la obra de arte. No podemos afirmar si una obra necesita de un entorno expositivo, pero podemos observar que cuando una obra entra en cualquier espacio se supone que ocupará un hueco. Si la obra encaja (produciendo varios debates) en este hueco (físico y plástico) entonces si que podemos concluir que le necesita. Si la obra a pesar de su presencia resulta indiferente o distorsionante, en este caso no le necesita. Miguel Ángel decía que quitándoles trozos a un mármol, pones en evidencia la verdadera forma del mármol que está escondida en su interior y así la liberas. Del mismo modo un artista cuando expone su obra en un espacio debe escuchar con atención lo que el espacio expositivo le emite y trasladar a la obra las particularidades de este entorno (si quiere que comunique con él) y así crear una relación imprescindible (que antes de la llegada de la obra no urgía) entre los dos. Cuando una obra se quita tras su exposición en cualquier lugar y el sitio que ocupaba ahora queda vacío, como si le faltase algo, eso quiere decir que la obra producía un diálogo adecuado. La obra en realidad es

⁵⁷⁸ Por supuesto no hay que olvidar sus características sociales, históricas, etc.

como una pincelada en el espacio tridimensional. El artista solo aplica el número necesario de pinceladas (o de formas). Si aplica más, la obra cansa, si pone de menos, le falta algo.

Un *recinto tradicional vacío* necesita una obra más que un *recinto tradicional con connotaciones*⁵⁷⁹. Cuanto más intensa la arquitectura del espacio, menos adolece de una obra de arte, menos deja espacio libre para hospedar una⁵⁸⁰.

En un *entorno natural despejado* la obra se encuentra en el más extremo de los casos con una llanura, lo que significa que la obra que se exhiba en ella no tendrá formas como apoyos o obstrucciones plásticas verticales lo que se traduce en un principio en una relación contradictoria. En un *entorno natural limitado*, una obra que se involucra en él tendrá que salvar más obstáculos pero también hallará más ocasiones de encontrar posibles nexos contradictorios o análogos. Así, podrá ocupar *huecos plásticos*⁵⁸¹ producidos entre la vegetación y otros elementos terrestres.

No hay que olvidar que debido a la movilidad tanto física como plástica (de los elementos urbanos) de un *territorio urbano* la obra está expuesta a un continuo cambio, lo que produce una relación dialogante inestable. Los diálogos presentan metamorfosis constantes tanto en un *territorio urbano atravesado* (un muro tocado por albañiles, carteles, *tags*, suciedad, rótulos, etc.) como en un *territorio urbano diáfano* (una plaza interrumpida por turistas, parejas, coches, manifestantes, palomas, etc.). Teniendo en cuenta esta actitud

⁵⁷⁹ Rosalind Krauss cita en su libro una anécdota sobre el pintor ruso Mijail Larionov que cuando instaló una construcción suya en relieve sobre una pared donde ya se hallaba un ventilador, sus amigos le preguntaron si éste formaba parte de la obra. Siguiendo el ejemplo de Vladimir Tatlin, Larionov juzgó oportuno que en esta pregunta debería responder afirmativamente, así que reorganizó su construcción de modo que incorporara el objeto mecánico. En KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la Escultura Moderna*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002.

⁵⁸⁰ Sin embargo Oppenheim considera que una pieza escultural dentro de una habitación rompe el espacio interno. Citado por RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998.

⁵⁸¹ *Hueco plástico* denominamos este hueco que preexiste en el espacio y está esperando la llegada tanto física pero sobre todo plástica, de una obra arte.

cambiante, lo ideal sería que la obra se adaptase al *territorio urbano* en el mismo momento de su construcción.⁵⁸²

Cuando un *escenario virtual* (sobre todo cuando éste se desarrolla dentro de una pantalla) insinúa espacios reales, la obra que entre en su interior virtual se comportará a veces como una composición dentro de un cuadro. Y cuando el *escenario virtual* asemeja virtualmente superficies planas, las obras que contiene son unas veces exclusivas para éste entorno y otras no⁵⁸³. De todos modos lo más destacable en un *escenario virtual* es que la obra (y también el lugar) desafía la naturaleza, pudiendo volar (resistiéndose a la ley de la gravedad o a la presión atmosférica); desaparecer (negando la luz natural) y reaparecer; moverse por donde quiera (eliminando las fronteras); moverse con la rapidez que quiera (esquivando el tiempo); o bucear a niveles de profundidad impensables de alcanzar a escala humana (disputando la sustentación).

Quizás en el futuro podremos contemplar una obra de arte en lo más profundo del océano⁵⁸⁴, en el espacio de la atmósfera terrestre⁵⁸⁵, o en algún lugar de otros planetas.

Al margen de que eso suceda realmente, creemos que una obra de arte siempre buscará formas diferentes para desarrollarse y con este proyecto de investigación hemos pretendido analizar las posibles relaciones básicas que se producen entre una obra de arte contemporánea y un entorno que la hospeda.

⁵⁸² Depende del tipo de soporte urbano, de su propia estructura y del grado que éste permite (plástica y físicamente) ser intervenido por una obra de arte.

⁵⁸³ Cuando obras de pintura, fotografía, escultura, etc. entran en el entorno para evocar las obras reales y no para relacionarse con el entorno virtual.

⁵⁸⁴ El artista inglés Peter Hutchinson en 1969 ha creado obras para que estuvieran bajo agua (pero en una profundidad de pocos metros).

⁵⁸⁵ En 2005 la Agencia Espacial Europea ha convocado un proyecto cuyos propósitos iniciales era la exposición de trabajos realizados en conjunto por artistas y astronautas en la Estación Espacial Internacional, que gira en órbita alrededor de la Tierra. En Julio de 2008 el artista británico Nasser Azam en su proyecto *Vida en el espacio* junto con otros cuatro artistas (Lyn Hagan, Stelarc, Luke Jerram y Nin Brudermann) mientras volaban a unos 7.500 metros de altura han creado obras de arte inspiradas en la sensación de ingravidez.

Con este proyecto de investigación hemos probado que la obra de arte no tiene límites (sobre todo conceptuales) y puede entrar casi en cualquier espacio, siempre y cuando su concepto lo requiera.

Y aunque Jean Baudrillard advierte sobre el riesgo que corre el arte: “Algún día, todo quedará culturizado, todo objeto será supuestamente un objeto estético, y entonces nada será objeto estético...”⁵⁸⁶; Nietzsche considera que todos los actos del hombre son obras de arte (aunque sin conciencia por parte de sus autores). De modo análogo alegamos que los espacios expositivos están por todas partes y cualquier rincón, habitación, sendero, lugar podría ser un espacio expositivo potencial. El artista simplemente tiene que elegir el adecuado para él.

Concluimos con una frase citada por Nietzsche entre 1885-1886 que manifiesta que: “...el mundo mismo no es nada más que arte”.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pág. 101.

⁵⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999, pág. 73.

Bibliografía

Bibliografía

Libros

- ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994. Título del original: *Interaction of color*.
- ARANBERRI LANDA, Ibon: *No trees damaged* – Edición Fernando Quincoces, Bilbao, 2003.
- ARAYA, Kinga: *Walking in the City: The Motif of Exile in Performances by Krzysztof Wodiczko and Adrian Piper*. Presented in Partial fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montréal, April, 2004. Tesis Doctoral.
- ARIAS, Diana; CASAS RUIZ, Juan Francisco; DÍAZ, Jesús y otros: Coordinación: Jesús Joaquín Sánchez Ruiz. *El arte como dicha*. Ed. Grupo de Investigación HUM-654 con la colaboración de los Departamentos de Pintura y Escultura, Universidad de Granada, Granada, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro - Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión española de GÓMEZ DÍAZ Remigio, ed. cast. : Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993. Título del original: *The power of the center - A study of Composition in the Visual Arts*.
- ARNHEIM, Rudolf: *The dynamics of architectural form*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1977.
- ARRIBAS, Diego (coordinador): *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros*: Teruel, Artejiloca, 2002.
- ARRIBAS, Diego: *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca, 1999.
- ASCOTT, Roy; SEAMAN, Bill; SOMMERER, Christa y otros: *Futuros emergentes - Arte, Interactividad y Nuevos Medios*. Institució Alfons el Magnànim - Diputació de Valencia, S.I., 2000.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica, S.A. de C.V., México, 2000. Título del original: *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

- BACHELARD, Gaston: *La terre et les reveries de la volonté*. Corti, Paris, 1948.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Colección Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1994.
- BARTHES, Roland: *La aventura Semiológica*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990. Título del original: *L'aventure sémiologique*.
- BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006. Título del original: *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*.
- BERENGUER, Xavier; VAN DEN BOOM, Holger; CATALÁ DOMÈNECH, Josep y otros: Coordinación: Claudia Giannetti. *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Ed. Associació de Cultura Contemporània L' Angelot y Goethe-Institut Barcelona, Barcelona, 1997.
- BERGER, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Ediciones, Madrid, 1997.
- BISHOP, Claire: *Installation art. A Critical History*. Tate Publishing, London, 2005.
- BODENMANN-RITTER, Clara: *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Conversaciones en Documenta 5-1972, Ed. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995. Título del original: *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. 1975, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M-Berlín, 1991.
- BOLAÑOS, Maria: *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Ed. Trea, Gijón, 1997.
- BONET, Lluís; CASTAÑER, Xavier; y FONT, Joseph: *Gestión de Proyectos Culturales*. Ed. Ariel. Barcelona, 2001.
- BONITO OLIVA, Achille: *Europe/America the Different Avant-Gardes*. Deco press, Milán, 1976.
- BONITO OLIVA, Achille; BORJA-VILLEL, Manuel; BREA, José Luis y otros: *Los manifiestos del arte posmoderno/Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ed. Anna Maria Guasch y ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000.
- BOYLAN, Patrick; CONFALONE, Maia, KALTENBRUNNER, Regina y otros: *Quince miradas sobre los museos*. Universidad de Murcia/NAVARRO Cristóbal Belda/MARÍN TORRES M^a Teresa, Murcia, 2002.
- BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1999.

- CABANNE, P.: *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Pierre Belfond, París, 1967.
- CABERO, V.; ZORN, E.; PRIGANN, H. y otros: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*. Coordinación: B. Rau. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2000.
- CALBET, Javier y CASTELO, Luis: *La fotografía*. Acento Editorial, Madrid, 1997.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Escultura Española Actual: Una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar C. Madrid, 1992.
- CANTRIL, Hadley: *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*. Princeton: Princeton University Press, New Jersey, 1940.
- CHRISTO (JAVACHEFF, Christo): *Christo Valley Curtain*. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1973.
- COLBERT, François y CUADRADO, Manuel: *Marketing de las Artes y la Cultura*. Ed. Ariel. Barcelona, 2003.
- D. SALYERS, Christopher: *CBGB: Decades of Graffiti*. Mark Batty Publisher, New York, 2006.
- DANTO C., Arthur: *Después del fin del arte-El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1999. Título del original: *After the End of art*. Publicado en inglés por Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey.
- DE LA FLOR MOYA, Cecilio: *Fenomenología, estructuralismo y teoría del objetivo artístico*. Ed.: Grupo de Autores Unidos, Granada, 1985.
- DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso y SERRANO LÓPEZ, Cristóbal: *El discurso de lo ausente. Aproximaciones para el análisis de la obra de arte contemporánea*. Ed. De los autores, Dpto. de escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2001.
- DE SALVO, Donna: *Anish Kapoor: Marsyas*. Tate Gallery Publishing, London, 2003.
- DIXON HUNT, John: *L'art du jardin et son histoire*. Éd. Odile Jacob, Paris, 1996. *El arte del jardín y su historia. Traducción del autor*.
- DORFLES, G.: *Las oscilaciones del gusto*. Lumen, Barcelona, 1974.

- ECO, Umberto: *Come si fa una tesi di laurea*. Toscabili Bompiani 1977. Versión española de Lucia Baranda y Alberto Clavería Ibañez bajo el título: *Como se hace una Tesis*. Gedisa S.A., Barcelona, 1982.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, s.l., 1981. Título del original: *Apocalittici e integrati*. 1968.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Ed. esp. Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1981. Título del original: *Aspects du Mythe*.
- FANSILVER, Adrien: *La Virtualite de l'espace: Projets et architecture, 1962-1988*. Electra-Moniteur, 1988.
- FRANCBLIN, Catherine: *Daniel Buren*. Art Publications, Paris, 1987.
- Francisco de Goya*. Editado por Ediciones del Serbal, S. A. para Ediciones del Aguazul, Barcelona, 2005.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*. Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984. Título del original: *Das Unbehagen in der Kultur*.
- GALOFARO, Luca: *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- GARRAUD, Colette: *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1994.
- GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la Modernidad*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993. Título del original: *The Consequences of Modernity*. Polity Press, 1990.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1996.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, N.J. 1972.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *The sence of order. A study in the psychology of decorative art*. Phaidon, London, 1979.
- GRAY, Kamilla: *Η Ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ ΕΠΕ, Αθήνα, 1987. Título del original en inglés: *The Russian experiment in art 1863-1922*. Thames and Hudson, 1971, 1986.

- GUBERN, Román: *El éros electrónico*. Grupo Santillana de Ediciones, S. A., Madrid, 2000.
- HALL, Edward: *La dimensión oculta: enfoque antropológico del uso del espacio*. Ins. Administración Local, Madrid, 1973.
- HANSTEIN, Mariana: *Fernando Botero*. TASCHEN, Köln, 2004.
- HEGEL, G. W.: *Lecciones de estética*. Península, Barcelona, 1989.
- HENRI, Adrian: *Environment and Happenings*. Thames & Hudson, Londres, 1974.
- HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica de España, S. L., Madrid, 1999. Título del original: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1952. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1937.
- HEIDEGGER, Martin: *Caminos de bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1998.
- HEYDEN, Julian; LINGWOOD, James y VETTESE, Angela: *Thomas Schütte*. Phaidon Press Limited, Hong Kong, 1998.
- KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1996. Título del original en alemán: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Verlag Albert Langen, Munich, 1926.
- KANDINSKY, Wassily: *Για το πνευματικό στην Τέχνη*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1981. Título del original en alemán: *Über das Geistige in der Kunst*. *El espiritual en el arte*. Ediciones Nefeli, Atenas. Traducción del autor.
- KENNEDY, Angus J.: *Internet*. Ediciones B, S.A., Barcelona, 2001. Título del original: *The mini Rough Guide to Internet*. Rough Guides Ltd., Londres, 2000.
- KESSLER, Mathieu: *El paisaje y su sombra*. Idea Books, S.A., Barcelona, 2000.
- KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la Escultura Moderna*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002. Título del original: *Passages in Modern Sculpture*, 1977.
- KUSPIT, Donald; VAN PROYEN, Mark; V. GANIS, William y DUQUE, Félix: *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Ed. Donald Kuspit, Círculo de Bellas Artes, S.I., 2006.
- LAILACH, Michael: *Land Art*. Ed. Uta Grosenick-Taschen GmbH, Colonia, 2007.

- LAMPRECHT, Barbara: *Neutra*. Taschen GmbH, Colonia, 2007.
- LARREA, Juan: *Guernica/ Pablo Picasso*. Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1977.
- LAVIN, Sylvia: *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- LAYUNO, María Ángeles: *Los nuevos museos en España*. Edilupa Ediciones, Madrid, 2002.
- LEGER, F.: *Funciones de la pintura*. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1965.
- LESSING, Gotthold: *Laocoonte*. Tecnos, Madrid, 1989.
- LINKER, Kate: *The Words and Pictures of Barbara Kruger - Love for Sale*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1990.
- LIPPARD, Lucy R.: *Contemporary Art and the art of Prehistory*. Pantheon Books, New York, 1983.
- LOCKWARD, Alanna; ISAAC SANTANA, Andrés; CASARES, Nilo y otros: *Naturaleza Intervenida: Reflexiones sobre la Naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. Edición Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- LOPEZ DE AGUILETA, Iñaki: *Cultura y ciudad-Manual de política cultural municipal*. Ediciones Trea, S.L., Gijón, 2000.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, Javier: *Decorado y Tramoya*. ÑAQUE Editora, Ciudad Real, 2008.
- MADERUELO, Javier: *El Espacio Raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España, S. A., Madrid, 1990.
- MAIZELS, John: *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Phaidon Press Limited, London, 1996.
- MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Título del original: *Reale e Virtuale*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milan, 1992.
- MALTESE, Corrado (Coord.): *Las técnicas artísticas*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), Madrid, 2001. Título del original: *Le tecniche artistiche*. Ugo Mursia Editore, Milano, 1973.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, antología de escritos y manifiestos*. Ed. Akal, Madrid, 1986.

- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe: *Historia de la Filosofía. Filosofía moderna y contemporánea*. Ediciones Istmo, Madrid, 1973.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Phénoménologie de la Perception*. Gallimard, Paris, 1945.
- MILLET, Catherine: *Textes sur l'art conceptuel*. Daniel Templon, Paris, 1972.
- MILMAN, Miriam: *Le trompe l'oeil. Les illusions de la réalité*. Skira, Genève, 1982.
- MOLES, Abraham y ROHMER, Elisabeth: *Psychologie de l'espace*. Casterman, París, 1972.
- MOLES, Abraham: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Flammarion, Paris, 1958.
- MONTANER, Josep Maria: *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2003.
- MUGICA ANDUIZA, Ana; RAMÍREZ, Adolfo; LAZKANO PEREZ, Jesus y otros: *Ciudades imaginarias-arquitectura virtual*. Los autores, Lejona, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1999.
- O' DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space (Expanded Edition)*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999. *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio galerístico. Edición expandida. Traducción del autor.*
- OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul: *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*. Big Table Publishing Company, Chicago, 1969.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2004.
- PANOFSKY, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1998. Título del original: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*.
- PEREC, Georges: *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, Paris, 1974. *Tipos de espacios. Traducción del autor.*
- PEVSNER, Nikolaus: *A History of Building Types*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1976; versión castellana: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.

- POPPER, Frank: *Cinétisme, spectacle, environment*. Maison de la Culture, Grenoble, 1968.
- POPPER, Frank: *Arte, Acción y Participación - El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1989. Título del original: *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. 1980.
- QUESADA HERRERA, Jose: *Redacción y presentación del trabajo intelectual*. Paraninfo S.A., Madrid, 1983.
- RAMIREZ, Juan Antonio: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ed. del serbal, Barcelona, 1996.
- RAMIREZ, Juan Antonio: *Ecosistema y explosión de las artes*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1994.
- RAND, Harry: *Hundertwasser*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994.
- RAQUEJO, Tonia: *Land art*. Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1998.
- REISS, Julie H.: *From Margin to Center - The Spaces of Installation Art*. The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts London, 1999.
- REKALDE, Josu; CILLERUELO, Lourdes; RAMOS, Agustín y otros: *Lo TECNOLógico en el ARTE, de la cultura video a la cultura ciborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997.
- RESTANY, Pierre y ZEVI, Bruno: *Site. La arquitectura como arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- RÍCO, Juan Carlos: *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex ediciones S. L., Madrid, 2002.
- RODRIGUEZ GARCÍA, Santiago: *La investigación y la Tesis Doctoral en Bellas Artes*. Departamento de dibujo. Facultad de Bellas Artes. Ed. Servicio de publicaciones, Valencia, 1988. Tesis Doctoral.
- ROTHKO, Mark: *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2007. Título del original: *Writings on Art*.
- RUBERT DE VENTÓS, Xabier: *El arte ensimismado*. Ediciones de bolsillo, Barcelona, 1978.
- SAYRE, M. Henry: *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

- SEROTA, Nicholas: *Εμπειρία ή Ερμηνεία- Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1999. Título del original: *Experience or Interpretation – The dilemma of museums of modern art*. 1995.
- SMITHSON, Robert: *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt, New York University Press, Nueva York, 1979.
- STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial, Madrid, 1986 (1ª Ed. en inglés 1981).
- TANIZAKI, Jun'ichiro: *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 1995. Título del original en Japonés: *In'ei Raison*. Chuokoron-Sha, Inc., Japan, 1933.
- TÀPIES, Anthony Xavier: *Arte urbano contra la guerra*. Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2008. Título del original: *Street Art and the War on Terror*.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética I. La estética antigua*. Ed. Akal S.A., Madrid, 1987. Título del original: *Historia Estetyki*. PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970.
- TRÍAS, Eugenio: *El artista y la ciudad*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1983.
- TZARA, Tristan: *Siete manifiestos Dada*. Fábula Tusquets Editores, S.A., Barcelona. Título del original: *Sept manifestes Dada*.
- Warhol. Los grandes génios del arte contemporáneo-El Siglo XX*. Unidad Editorial S.A., 2005.
- WIGLEY, M.: *White walls, designer dresses. The fashioning of modern architecture*. MIT Press, Cambridge, Mass., y Londres, 2001.
- VERA CAÑIZARES, Santiago: *Proyecto artístico y territorio*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2004.
- VIRILIO, Paul: *El ciber mundo. La política de lo peor*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1998. Título del original: *Esthétique de la disparition*. Editions André Balland, París, 1980.
- VON HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis., S.A., Madrid, 1988.

- VOSTELL, W.: *Environments - Happenings*. Museo de Arte Moderno de París. ARC 2, París, 1974-1975.
- WHITE, John: *The birth and rebirth of pictorial space*. Faber & Faber, Londres, 1957.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Observaciones sobre los colores*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1994. Título del original: *Bemerkungen über die farben*.
- ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: *Minimalismos*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2000.
- S.A.: *Ars telemática. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Coordinación: Claudia Giannetti. Ed. Associació de Cultura Contemporània L' Angelot y Claudia Giannetti, Barcelona, 1998.
- S. A.: *Espacios de arte contemporáneo - generadores de revitalización urbana*. Editado bajo la coordinación de Jesús-Pedro Lorente / los autores, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Zaragoza, 1997.
- S. A.: *Guía del Museo Tiflológico*. Organización Nacional de Ciegos Españoles y Centro Bibliográfico y Cultural de la ONCE, Madrid, 1994.
- S.A.: *The Art Institute of Chicago: The essential guide*. Ed. Publication Department of the Art Institut of Chicago, Chicago, 1993. *El Instituto de Arte de Chicago: Guía esencial. Traducción del autor*.
- S.A.: *Urban discipline 2002*. Ed.: Gerrit Peters/ Mirko Reisser/ Heiko Zahlmann, Hamburg, 2002.
- S. A.: *Videogames and Art*. Edited by Andy Clarke and Grethe Mitchell- Intellect Books, Bristol, UK/ Chicago, USA, 2007.
- ΓΑΛΗΝΟΣ, Βαγγέλης: *Ψηφιδωτό παραδοσιακό και σύγχρονο*. Εκδόσεις "Διόσκουρο" Ν. ΤΙΑΚΑΣ & ΣΙΑ Ο.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1988. Galinos Vagelis: *Mosaico tradicional y contemporáneo*. Ediciones Dioskouri, N. TIAKAS, Salónica, 1988. *Traducción del autor*.
- Όμηρος: *Ιλιάδα*. Οργανισμός εκδόσεως διδακτικικών βιβλίων, Αθήνα, 1985. Homero: *Iliada*. Organismo editorial de libros didácticos, Atenas. *Traducción del autor*.

- Παρμενίδης*. Προσωκρατικοί. Ένατος τόμος . Εκδόσεις Κάκτος. Οδυσσέας Χατζόπουλος, Αθήνα , 2000. *Parménides*. Los presocráticos. Ed. Cactus. Odiseo Hatzopoulos, Atenas. *Traducción del autor*.
- Πλάτων: *Απολογία Σωκράτους και Κρίτων*. Λ. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα , 1997. Platón: *Apología de Sócrates y Kriton*. Ediciones Georgiadis / Biblioteca de los Griegos, Atenas, 1997. *Traducción del autor*.
- Πλάτων: *Παρμενίδης*. Εκδόσεις Κάκτος. Οδυσσέας Χατζόπουλος, Αθήνα, 1993. Platón: *Parménides*. Ed. Cactus. Odiseo Hatzopoulos, Atenas. *Traducción del autor*.
- Πλάτων: *Συμπόσιον (ή περί έρωτος-ηθικός)*. Λ. / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα, 2000. Platón: *El Banquete*. Ediciones Georgiadis / Biblioteca de los Griegos, Atenas, 2000. *Traducción del autor*.
- Πλάτων: *Τιμαίος και Κριτίας*. Γεωργιάδης / Βιβλιοθήκη των Ελλήνων , Αθήνα, 2001. Platón: *Timeos y Kritias*. Ediciones Georgiadis / Biblioteca de los Griegos, Atenas, 2001. *Traducción del autor*.
- ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος: *Η συμβολική σχέση με τον χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1990. STAVRIDIS, Stavros: *La relación simbólica con el espacio. Cómo los valores sociales conforman y explican el espacio*. Ediciones Kalvos, Atenas. *Traducción del autor*.

Diccionarios

- ANDRES, Santamaría: *Diccionario Sopena de sinónimos antónimos e ideas afines*. Editorial Ramon Sopena, S.A., Barcelona, 1974.
- BRUGGER, Walter: *Diccionario de filosofía*. Ed. Herder, S.I., Barcelona, 1978.
- Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, S. A., Móstoles (Madrid), 1998.
- Diccionario Cambridge Klett Pocket*. Español – Inglés; English – Spanish. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Diccionario de la Lengua Española*. Tomo I - II, vigésima primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1992.
- Diccionario Espasa Sinónimos y Antónimos*. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1994.

- FOULQUIÉ, Paul: *Diccionario del lenguaje filosófico*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1967.
- HENCKMANN, Wolfhart y LOTTER Konrad (eds.): *Diccionario de estética*. (Crítica/Filosofía, 32) Crítica, Barcelona, 1998. Trad.: Daniel GAMPER, Begonya SÁEZ; Título del original en alemán: *Lexikon der Ästhetik*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Múnich, 1992.
- VV. AA.: *Diccionario Moderno Langenscheidt de los idiomas Alemán y Español*. Langenscheidt, Berlín, 1980.
- VV. AA.: *Ελληνοισπανικό λεξικό*. Μέδουσα-Σέλας Εκδοτική, Αθήνα, 1995. *Diccionario Griego-Español*. Ed. Medusa-Selas, Atenas. *Traducción del autor*.
- VV. AA.: *Ισπανο-ελληνικό λεξικό*. Μέδουσα-Σέλας Εκδοτική, Αθήνα, 1993. *Diccionario Español-Griego*. Ed. Medusa-Selas, Atenas. *Traducción del autor*.
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Ιωάννου: *Λεξικόν Ιταλοελληνικόν*. Εκδότης Ιωάννης Σιδέρης, Αθήναι. SIDERIS, Ioannis: *Diccionario Italiano-Griego*. Editor Ioannis Sideris, Atenas. *Traducción del autor*.
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Ιωάννου: *Λεξικόν Ελληνοϊταλικόν*. Εκδότης Ιωάννης Σιδέρης, Αθήναι. SIDERIS, Ioannis: *Diccionario Griego-Italiano*. Editor Ioannis Sideris, Atenas. *Traducción del autor*.

Revistas

- ALMAZAN, Jorge: Campo de juego. En *Pasajes de arquitectura y crítica*. Periódico Mensual. Nº 65, Año 7, 2005, págs.34-35.
- AGUIRRE, José Ignacio: Bill Viola: Un paseo del renacimiento al siglo XXI en alta definición. En *La Luna de Metrópolis* de *El Mundo*. Nº 8. Julio 2004, pág. 32.
- BENEDICTE, David: ¡Espíritu del arte moderno, 'Manifiéstate'!. En *El semanal*. Nº 870, 27 de junio de 2004, págs.38-43.
- FOUCAULT, Michel: Des espaces autres (1967) heterotopies. En *Architecture/Mouvement/Continuité*. Nº 5, Groupe Moniteur, Paris, Oct., 1984, págs.46-49.
- GONZALO, Juan: Gluebalize: La Red es la obra de arte. En *Descubrir el Arte*. Nº 58, Año IV, Dic. 2003, pág.106.

- DE ALFONSO, Carlota: Noni Lazaga. Secretos de un mundo plegable. En *El Punto de las Artes*. Nº 889, Año XXI, 2007, pág.9.
- DEL MAR LOZANO, María: ¿Por qué el juicio...? En *Descubrir el Arte*. Nº 71, Año VI, Enero de 2005, pág.128.
- BERTRAND, Valère: Per Kirkeby. Le désespoir des nébuleuses. En *Cimaise*. Revista trimestral. Nº 236, 42e année, 1995, págs.47-50.
- CASTRO, Fernando: James Turrell. El rapto de la luz. En *Cuadernos del Ivam*. Diputación de Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 02 Invierno 2004, págs.20-29.
- SOSSAI, Maria Rosa: Declinazione video. Dall' autobiografia al metalinguismo. En *FlashArt*. Nº 234, Anno XXXV, Milano, giugno-luglio 2002, págs.96-99.
- MARÍN-MEDINA, José: Javier Pérez, la náusea y la belleza. En *El Cultural*. Oct. Nov. de 2004, págs.28-29.
- MARTÍNEZ, Rosa: Hans Ulrich Obrist. En *Exit Express*. Nº 1 Febrero 2004, pág.9.
- Roof Deck. En *Juxtapoz. Art & Culture Magazine*. Nº 66, San Francisco, July 2006, pág.122.
- REGO, Juan Carlos: Mccall: Más allá de la luz. En *Descubrir el arte*. Nº 107, Año IX, 2008, pág.107.
- Roman Signer e l' arte del movimento. En *La rivista del Credit Suisse*. Nº 1, Zurigo, Marzo 2004.
- MAYER, Mariano: Máquinas y almas. Cotidianeidad tecnológica, prácticas contemporáneas y fantasías animadas en el Reina Sofia. En *Neo2*. Nº 75, Julio-Agosto 2008, pág.48.
- FERNÁNDEZ LOBO, Alicia: Revisión histórica del marco: Tipología y fabricación. En *Teodosio 5*. Boletín cultural Nº 82, 1er trimestre 2007, págs. 8-14.
- Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nº 46, Noviembre 19, 1993.
- VILLENNA, José Miguel: El hombre plateado. El Copi, una estatua viviente en las calles. En *El Lunes de Granada*. Nº 15. 10 al 16 mayo 2004, pág.8.
- ΣΧΙΝΑ, Αθηνά: Αντώνης Μιχαηλίδης. Η Υποκριτικότητα της Αυθεντίας. *ΑΡΤΙ. Η τέχνη σήμερα*. Τεύχος 20, Εκδ. Αντώνης Μπουλούτζας, Αθήνα, 1994, σελ. 112-139. SXINA, Athina: Anthony Michaelides. La hipocresía de lo auténtico.

ARTI. Arte hoy. Revista de arte bimensual. No 20, Editor Antonis Bouloutzas, Atenas, págs.112-139. *Traducción del autor.*

-ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ, Ράνια: Φέρνει τον κόσμο ανάποδα. *Έψιλον.* Τεύχος 719, 23 Ιαν. 2005, σελ. 67-70. GEORGIADOU, Rania: Pone el mundo patas arriba. *Epsilon.* N° 719, 23 Enero 2005, págs.67-70.

-ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ, Απόστολος: Γιάννης Κουνέλης. Ένας Μινόταυρος στον Πειραιά. *Έψιλον.* Τεύχος 663, Δεκ. 2003, Εκδόσεις Θανάσης Τεγόπουλος, Αθήνα, σελ. 96-102. DIAMANTIS, Apostolos: Giannis Kounelis. Un Minotauro en Pireo. En *Epsilon.* N° 663, Dic. de 2003, Ed. Thanasis Tegopoulos, Atenas, págs.96-102. *Traducción del autor.*

-ΔΟΥΛΓΕΡΙΔΗΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Στήσε και συ ένα άγαλμα, μπορείς! Περιοδικό *Ταχυδρόμος.* Τεύχος 231, 31 Ιούλη 2004, σελ.65-69. Εκδόσεις Λέων Καραπαναγιώτης, Αθήνα. DOULGERIDIS, Dimitris: ¡Expon una estatua, tu también puedes! En *Taxidromos.* N° 231. 31 de julio de 2004, Ed. Leon Karapanagiotis, Atenas, págs.65-69. *Traducción del autor.*

-ΜΑΤΣΑΓΓΟΣ, Στέλιος: Με άμμο, νερό κι αλάτι. *Γεωτρόπιο* (Εβδομαδιαίο περιοδικό). Τεύχος 249. 22 Ιαν. 2005. Εκδόσεις Θανάσης Τεγόπουλος, Αθήνα, σελ.49-53. MATSAGOS, Stelios: Con arena, agua y sal. En *Geotropio* (Revista semanal). N° 249, 22 de Enero de 2005, Ed. Thanasis Tegopoulos, Atenas, págs.49-53. *Traducción del autor.*

Catálogos

-*Atenas 2003. XI Bienal de jóvenes creadores de Europa y del Mediterráneo. España.* Instituto de la Juventud, Atenas, 2003.

-*Carmen Laffón. Armarios, retratos y jardines.* Fundación Rodríguez-Acosta, Sevilla, 2006.

-CASTRO FLÓREZ, Fernando: *Restlessness. Avelino Sala.* s.l., 2003.

- Catalogo botondemuestra *Lo pequeño es grande.* Diputación de Málaga, Área de Cultura y Educación, Cedma por Arco, Málaga, 2004.

-*Catalogo nacional de arte contemporáneo 1990-91-Ibérico 2 MIL.* Ediciones de arte ibérico 2 MIL, Barcelona, 1990.

- DE CASTRO, Javier; DÍEZ, Alejandro; URDÁNIZ, Anna y otros ; *Pop Art Club Lleida (1986-1996)*. (Coordinación: Francesc Gabarrell). Institut Municipal d' Acció Cultural de Lleida, Museo d' Art Jaime Morera, Lleida, 2006.
- DINKLA, Söke; LOUIS, Eleonora; MULLER, Michael y otros: *Jenny Holzer – Die macht des wortes*. Editor: Söke Dinkla con Abigail Guay, Ostfildern-Ruit, 2006. *Jenny Holzer – No te puedo decir. Traducción del autor*.
- Espacio uno III*. Ministerio de educación, cultura y deporte, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.
- James Turrell*. Fundación la Caixa, Ed. Cantz, Alemania. 1992.
- LOCKWARD, Alanna; SANTANA, Andrés; CASARES, Nilo y otros: *Naturaleza Intervenida: Reflexiones sobre la Naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. Ed. Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- Los Santuarios (monólogos) Santiago Vera Cañizares*. Textos de LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada; FERNANDO DE LAIGLESIA, Juan; PIRES VIEIRA, Miriam; VERA CAÑIZARES, Santiago. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2009.
- MARTÍN, María y ULRICH OBRIST, Hans: *Espacio Interior*. (Coordinan: María Jesús de Andrés, María Carrillo). Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, Madrid, 2006.
- MURRÍA, Alicia: *Tim Noble & Sue Webster. The New Barbarians*. Tim Noble & Sue Webster, Gestión Cultural y Comunicación S.L.- CAC Málaga, autor y fotógrafos, 2005.
- POWER, Kevin; FARRIS THOMPSON, Robert; BIRBRAGHER, Francine y CASTILLO, Omar-Pascual: *Estremecimientos - José Bedia*. Anel Gráfica Editorial, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Domus Artium 2002, Instituto de América/Centro Damián Bayón, 2004.
- S. A.: *Antonakos Public Works*. Ministry of Culture STATE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Thessaloniki, 2000. *Antonakos Obras de Arte Público. Traducción del autor*.
- S.A. (Coordinan: ESQUIVIAS Javier y BORREGO Victor): *Invisible-Mirable: Arte y ciencia de la imagen celular*. Hospital Universitario San Cecilio/Facultad de Medicina/Universidad de Granada, Granada, 2007.

- S. A.: *La Alhambra de cerca. Guía visual de la visita a la Alhambra y Generalife*. Edilux s.l., Granada, 2000.
- S. A.: *Lab_Ciberespacios*. Coordinación: Ana Botella Diez del Corral. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2007.
- S. A.: *Lo(s) cinético(s)*. (Coordinan: Osbel Suárez, Eugenio Fontaneda). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- S. A.: *Nils-Udo. Huellas en la naturaleza*. Ediciones Exposiciones-Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005.
- S.A.: *Sumergidos Lidó Rico*/Catálogo de exposición al museo de la Universidad de Alicante (8 Marzo-8 Mayo 2002). Universidad de Alicante, Alicante, 2002.
- S.A.: *Σύνοψις 1 - Επικοινωνίες*. Επιμέλεια: Άννα Καφέτση. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2000. *Sinopsis 1 – Comunicaciones*. Coordinación: Anna Cafetsi. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Atenas. *Traducción del autor*.
- Woman + tradition*. Catálogo del 3rd festival. Woman creators of the two seas: The Mediterranean and the Black Sea. Ayuntamiento de Salónica, Salónica, 2006.
- XV x XX. Exposición Conmemorativa del Vigésimo Aniversario Facultad Bellas Artes. Coordinación: Miguel Peña Méndez. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Ediciones Virtual. Universidad de Granada, 2006.
- Ετεροτοπίες. Thessaloniki Biennale 1 of Contemporary Art*. Υπουργείο Πολιτισμού/ Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007. S. A.: *Heterotopias*. Ministerio de Cultura/ Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Salónica. *Traducción del autor*.
- Ο Μεγάλος Περίπατος*. Επιμέλεια: Άννα Καφέτση. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2006. *El Gran Paseo*. Coordinación: Anna Cafetsi. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Atenas. *Traducción del autor*.
- Πεδίο Δράσης Κόδρα 06 - 6º φεστιβάλ εικαστικών τεχνών*. Επιμέλεια: Λύδια Χατζηιακώβου (ArtBOX.gr). Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Καλαμαριάς, Θεσσαλονίκη, 2006. *Campo de Acción Kodra 06 – 6º festival de artes visuales*. Coordinación: Lidia Jatzziakovou. Organismo Cultural del ayuntamiento de Kalamaria, Salónica. *Traducción del autor*.

Conferencias

- Conferencia de Francisco López: *La red underground internacional y el mundo real como entornos para la creación sonora*. 11 de abril de 2008. Edificio de Nuevas Tecnologías, Facultad de BB. AA., Granada. Curso: *I Jornadas de Arte Sonoro*.
- Conferencia de Giovanna Caimi: *La Visión Espacial*. 12 de marzo de 2008. Facultad de BB. AA., Granada.
- Conferencia de José Iges: *Arte Sonoro*. 12 de febrero de 2007. Museo José Guerrero, Granada. Curso: *Estética y apreciación de la música contemporánea*.
- Conferencia de José Iges: *Arte Sonoro*. 11 de marzo de 2008. El Apadeadero, Granada. Curso: *Estética y apreciación de la música contemporánea*.
- Conferencia de Juan Manuel Bonet: *Gustavo Torner: Mapa de su universo*. 9 de mayo de 2008. Centro Cultural CajaGRANADA. Ciclo de conferencias: *Torner. 50 años de pensamiento plástico en España*.
- Conferencia de Karl Schawelka: *Arte Público en Alemania*. 12 de marzo de 2008. Facultad de BB. AA., Granada. Curso: *Arte Público en Alemania*.
- Conferencia de Moacir Dos Anjos: *Contradictorio: Arte contemporáneo brasileño*. Conferencia de Agnaldo Farias: *Una introducción a las décadas recientes del arte contemporáneo brasileño o foto de carné en color*. Conferencia de Carmela Gross: *Un relato sobre arte y ciudad*. 20 de febrero de 2008. Facultad de BB. AA., Granada. Curso-Taller: *Arte y Ciudad*.

Seminarios-Cursos-Talleres

- Aaabiertaprycto*. Coordinación: Facultad de BB. AA. y ETSAG, Granada. Del 29 de marzo al 2 de abril de 2005.
- Artificios Inquietantes: Autómatas, Títeres y Estatuas. Origen y pervivencia del simulacro en las artes plásticas*. Coordinación: F. Javier Sánchez Martínez. Formación Continua, Granada. Del 1 al 9 de marzo de 2006.
- Construcción de títeres*. Coordinación: Centro de Estudios Escénicos de Andalucía, Granada. Del 30 de mayo al 3 de junio de 2005.

- F.P.O.: *Decorador de escenarios*. Consejería de empleo. Junta de Andalucía. Coordinación: Centro de Estudios Escénicos de Andalucía. Del 5 de noviembre de 2008 al 23 de mayo de 2009). Granada.
- Formas de acercamiento al patrimonio: didáctica y acción cultural*. Coordinación: Fundación Rodríguez-Acosta. Del 8 al 10 de noviembre de 2004.
- Fundamentos del régimen jurídico de los museos*. Coordinación: Formación Continua y organización por: Departamento de pintura, Granada. Del 24 al 26 de septiembre de 2008.
- Iluminación de exposiciones y museos*. Coordinación: Víctor Jesús Medina Florez. Formación Continua, Granada. Del 10 de enero al 1 de febrero 2008.
- Introducción al patrimonio cultural mediterráneo*. Coordinación: Evagelia Varela y Centro de restauración de Malta, Salónica. Del 13 de marzo al 3 de julio de 2003.
- Mira Bernabeu. Cómo llegar a la era digital: Fotografía y vídeo*. Coordinación: Antonio Collados Alcaide. Formación Continua, Granada. Del 14 de febrero al 11 de marzo de 2005.
- Otro yo: Occidental/No-Occidental*. Coordinación: de Artes Visuales, Escénicas y Música, Granada. Del 11 al 15 de octubre de 2004.
- Taller práctico de nuevas tecnologías en la enseñanza*. Coordinación: Universidad Internacional de Andalucía, Baeza. Del 1 al 5 de agosto de 2005.
- Técnicas y procesos de maquinaria aplicados al espectáculo*. Coordinación: Centro de Estudios Escénicos de Andalucía. Del 8 de mayo al 19 de junio de 2009). Granada.