



Universidad de Granada

Programa oficial de doctorado en arte

TESIS DOCTORAL

**EL ESPACIO REAL, SUGERIDO O SOÑADO, COMO CATEGORÍA
SURREALISTA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA**

Francisco J. Ramallo Guzmán



Directores: Dra. Esperanza Guillén Marcos. Dr. Jesús Rubio Lapaz

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Francisco J. Ramallo Guzmán
D.L.: GR 870-2014
ISBN: 978-84-9028-904-4

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María Victoria Martínez Jiménez
D.L.: GR 522-2013
ISBN: 978-84-9028-372-1

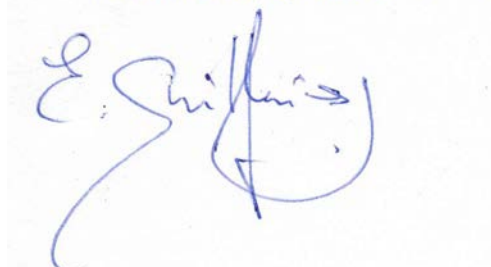
El doctorando Francisco Jesús Ramallo Guzmán y los directores de la tesis Esperanza Guillén Marcos y Jesús Rubio Lapaz garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada , 30 de abril de
2013

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.: ESPERANZA GUILLEN MARCOS



Fdo.: Jesús Rubio Lapaz



ÍNDICE

1. RESUMEN.....	p.3
2. <i>SUMMARY</i>	p.8
3. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA. SURREALISMO Y SU VIGENCIA	p. 13
4. EL ESPACIO (HACIA UNA CATEGORÍA SURREAL).....	p. 38
5. LA CIUDAD.....	p. 48
La metáfora y el símbolo como recursos para leer la ciudad como una entidad surrealista.....	p. 53
Ciudad fantástica, ciudad surreal, ciudad metafísica, ciudad surrealista.....	p. 56
París.....	p. 62
Chicago.....	p. 67
Nueva York.....	p. 70
Ciudades invisibles.....	p. 84
La superposición de ciudades como fenómeno urbano surreal.....	p. 90
El <i>flâneur</i> surrealista.....	p. 94
La ciudad como <i>objet trouvé</i> surrealista.....	p.101
La ciudad surreal postmoderna.....	p.102
La surrealidad que no cesa: Los Ángeles, Shangai, Dubai.....	p.126
6. EL ESPACIO INTERMEDIO: ENTRE LA CIUDAD Y LA CASA.....	p.131
7. LA CASA.....	p.171
Arquitectura.....	p.175
La casa es un objeto. Del collage a la obra de arte “habitabile”.....	p.223
La casa <i>unheimlich</i> . La casa inquietantemente extraña/familiar.....	p.270
La casa como escenario.....	p. 313
La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y la habitación.....	p.343

8. EL INTERIOR.....	p.390
Interiorismo surrealista.....	p.397
La atmósfera.....	p.405
Los muebles.....	p.408
Ventanas y puertas.....	p.423
El museo como espacio surrealista.....	p.433
9. ATLAS Y MAPAS.....	p. 441
10. CONCLUSIÓN.....	p. 466
11. <i>CONCLUSIONS</i>	p. 469
12. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 472

RESUMEN

Estamos ante un trabajo que tiene como punto de partida algunas de las manifestaciones extraídas de la obra de André Breton, el fundador del Surrealismo. De las mismas deducimos la pervivencia del espíritu surrealista. Esto es algo que nos ha llevado a buscar su presencia en las últimas décadas, demostrar la vigencia de ese movimiento, ampliar la mancha surrealista hasta sobrepasar sus límites y llevarla a la realidad, para llegar a incluir obras consideradas por la crítica como realistas. A tal fin se ha realizado en los últimos años una búsqueda en bibliotecas nacionales y extranjeras, museos españoles, británicos y norteamericanos, así como en las galerías de arte más significativas de tales territorios. Para ello han sido fundamentales las estancias de investigación en algunos puntos claves en lo que al arte contemporáneo occidental se refiere.

Consecuencia del acopio de este material ha sido tratar el espacio concibiéndolo como una muñeca rusa con la intención de que cada tema desarrollado de nombre a un territorio acotado que deja un lugar vacío, el cual será a su vez ocupado por otro también relativo a esa misma categoría. Todos ellos son finalmente los diferentes apartados con los que pretendemos bautizar el espacio de una manera surrealista. En los mismos apartados o territorios cabrán tanto el espacio imaginado, pensado o soñado, como el representado, el efectivamente realizado (ese en el que físicamente podemos penetrar, y que supondrá el epígrafe relativo a lo arquitectónico).

Hemos incluido en este trabajo obras que cuentan con unos mínimos para poder ser situadas en alguna de las categorías: por un lado, que encajen en los epígrafes que en torno al espacio he elaborado. El otro requisito mínimo es que cada obra en cuestión esté conectada con el surrealismo a través de sus múltiples caminos: la técnica, el tema, el hecho de compartir referentes, etc. Se han obviado, además, las propuestas excesivamente anecdóticas para finalmente conseguir una iconografía surrealista que nos demuestre en cada uno de los temas una inequívoca consanguinidad de todos los artistas citados.

El primer paso para el análisis de tal material ha sido examinar el concepto de Surrealismo, el que encontramos en el Diccionario de la Real Academia, el vertido por André Breton en el Primer Manifiesto o en el diccionario surrealista que elabora con Paul Éluard, así como el emitido al otro lado del océano por el Grupo Surrealista de Chicago, surgido tras la muerte de Breton. Se ha querido aclarar cual es el verdadero

significado de los términos arte visionario y arte fantástico, en ocasiones usados erróneamente para referirse al Surrealismo y se han buscado en otros idiomas nuevos matices que enriquecen el término surrealista (*surrealist, surreal, surréalisme*). A continuación hemos analizado el término realidad pues encontramos que en ocasiones esta y la surrealidad pueden ser intercambiables o coincidentes, algo que de por sí es bastante surrealista.

El paso siguiente ha sido rastrear la reaparición del Surrealismo en las exposiciones de arte (en 1966 con *Eccentric Abstraction* y *The Other Tradition*, en 1972 en Sarasota con *Después del Surrealismo: metáforas y símiles*) así como en la producción artística (el objeto recupera la potencia de la época surrealista en los 80 del S. XX y el Surrealismo se convierte en un referente para el arte postmoderno). Esto nos ha llevado a dos exposiciones fundamentales para este trabajo: *The Surreal House*, celebrada en el año 2010 en la Barbican Gallery de Londres y *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas* que tuvo lugar el año siguiente en el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid.

Lo que hemos encontrado a partir de aquí es una serie de apartados en torno al espacio en los que hemos intentado demostrar cómo de un tiempo a esta parte hay producciones artísticas que, si bien en su concepción son significativamente distintos entre sí, tienen un denominador común, un punto de encuentro en lo surrealista. En estos apartados se recogen las declaraciones, análisis, conclusiones, exposiciones u otros pensamientos más significativos que se han vertido sobre los diferentes conceptos que hemos analizado. Estos últimos nos han servido para aglutinar una serie de autores cuyas propuestas, si bien pertenecen a movimientos y formas dispares, tienen en común un “aire de familia” que los sitúa dentro del mismo epígrafe. Veremos que los capítulos se pueden solapar y que algunos de los conceptos son intercambiables.

Tales apartados se abren con un capítulo dedicado a examinar como ha evolucionado el espacio para ser considerado surrealista (como se abre en el medievo y como ha llegado el momento actual a ser considerado “la época del espacio”) y de que manera ha sido tratado en el ámbito artístico, para llegar al replanteamiento de la especialidad del Surrealismo y a cómo los proyectos surrealistas se presentaron en muchas ocasiones en términos de espacio. A partir de aquí analizamos una primera piel, una piel que podríamos llamar urbana, pasando a continuación por un espacio intermedio, muy cercano a lo que Mar Augé denominó no lugar, por la arquitectura y la casa, sus dependencias, los muebles, lo que estos guardan, el espacio expositivo, hasta

llegar a otros que son mas difíciles de percibir como la atmósfera, para finalizar en el ámbito cartográfico. Se trata de las cinco materias que conforman esta tesis: la ciudad, el espacio intermedio, la casa, el interior (lo que guarda y el espacio expositivo) y los atlas y mapas.

En el apartado dedicado a la ciudad analizamos una entidad que nada tiene que ver con la ciudad que fuera programada. El rumbo que ha tomado en las últimas décadas ha provocado su conversión en una entidad con un pie puesto en la realidad y otro en la fantasía. Es en esta parte donde mostramos de qué está hecha la ciudad del presente, la última ciudad, a través de las declaraciones de los autores que la han diseccionado para conectarla a la urbe surrealista por excelencia, París, añadiendo a esta otros casos de metrópolis que engrosarían la lista de lugares surreales para exponer que no es de extrañar que la ciudad se haya convertido en una de las fuentes iconográficas más importantes para el arte contemporáneo.

Antes de entrar de lleno en la casa nos hemos detenido en un espacio intermedio de transición entre el ámbito urbano y el hogar, el no lugar. El interés del no lugar para este trabajo se debe a la cantidad de características que comparte con los lugares de paso que encontramos en las obras de André Breton y Louis Aragon y el hecho de que de una manera consciente o inconsciente ha sido llevado al arte por propuestas de las últimas décadas. En este apartado se analiza la imitadísima obra de Gordon Matta-Clark y la de sus “sucesores”.

Dejando atrás la ciudad y el espacio intermedio (aunque no del todo, pues hogar, ciudad y no lugar comparten bastantes características) entramos en la casa. Tras ser analizada su evolución (ver que es un ente en continuo estado de transformación que cada vez se aleja más del ámbito privado) y ser examinadas las propuestas artísticas contemporáneas en torno al mismo, proponemos que la distribución del ámbito de la casa puede subdividirse en cinco apartados: “Arquitectura”, “La casa es un objeto”, “Del collage a la obra de arte habitable”, “La casa *unheimlich*. La casa inquietantemente extraña/familiar”, “La casa como escenario”, “La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación”.

La intención del primer apartado dedicado a la arquitectura es la de ilustrar cómo se ha ido diseñando el envoltorio que nos permiten calificar el espacio como una categoría surrealista. Partimos de los acercamientos a lo fantástico o surreal llevados a cabo en momentos próximos previos al Surrealismo (Protosurrealismo o anteriores) para hacer un repaso de las conexiones que se han venido produciendo entre aquel y la

arquitectura. Analizamos qué han supuesto para el movimiento dichas conexiones, y pasamos a continuación a examinar cuál ha sido su influencia en trabajos posteriores y en los más recientes. Con toda esta “biografía” nos preguntamos si el Surrealismo sigue vigente y si la condición de “arquitecto surrealista” es algo inseparable de la condición humana cada vez que decidimos construir un lugar para ser habitado, o es algo que solamente ha tenido lugar en determinados momentos de la historia del arte y de la arquitectura. En el siguiente apartado seguimos la trayectoria del *objeto* a lo largo de la historia del arte para mostrar cómo se ha comportado el calificado de surrealista, sus múltiples mutaciones a través de diferentes momentos artísticos, las cuales han terminado haciendo de él una casa, sin que la casa pierda su cualidad objetual. Pasamos a continuación a examinar la casa como espacio “extrañamente inquietante” desde su vinculación a lo *unheimlich* y a mostrarla como un lugar donde representar los temores de la literatura y del arte. Tal categoría freudiana ha resurgido en arquitectura como metáfora de una modernidad inhabitable. Lo *uncanny* encuentra su morada en la casa, encantada o no, que pretende ofrecernos seguridad mientras se abre a la secreta invasión del terror. Para el análisis de su representación en el arte partimos de la obra de Fernand Khnopff *La ciudad abandonada* (1904), nos detenemos en las casas de Louise Bourgeois y establecemos paralelismos entre cómo es representada esta construcción en el Surrealismo y las últimas propuestas, entre las que destacamos *Dead End* (2012) la instalación llevada a cabo por Gregor Schneider en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid). A continuación vemos las características que asemejan la casa a una caja escénica o a un decorado y hacen que la misma pueda ser considerada como surrealista. Hacemos mención al lugar de trabajo del artista, a su casa/taller, su ámbito más íntimo, un sitio que en muchas ocasiones podemos conocer, una vez fallecido, simplemente adquiriendo una entrada, mirando una pintura o una fotografía. Nos encontramos con que la casa surrealista cuenta con un agujero que permite ver lo que pasa al otro lado, el escenario donde se desarrolla una obra cuyos intérpretes no son conscientes (o sí) de que están siendo espiados. Igualmente recogemos las propuestas surrealistas que más datos nos aportan para esta temática y vemos sus equivalentes en las propuestas contemporáneas. *Sin título* (1927) de George Malkine, por ejemplo, tiene su equivalente en la instalación de Ilya Kabakov *The Man Who Flew into Space* (1988). En el epígrafe llamado “La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación” analizamos desde dos puntos de vista los momentos en que arquitectura y cuerpo coinciden: por un lado, haciendo una pequeña ampliación de los casos tratados en el

apartado dedicado a lo arquitectónico, y por otro, analizando la manera en que la arquitectura se relaciona con el cuerpo y se vuelve surrealista. En el primer caso, hallamos la continuidad de la tradición de Vitrubio, Alberti, Filarete, de Giorgio y Leonardo. En el segundo, los vínculos que se establecen entre cuerpo y casa, la casa convertida en enclaustramiento o prisión del cuerpo y el cuerpo convertido en una extensión de la casa.

El siguiente paso en la apertura sucesiva de “muñecas rusas” es analizar el interior del interior es decir, lo que protege la casa, sus muebles, lo que guardan estos, la propia atmósfera. Compartimentos que nos llevan finalmente a ver el espacio museístico como otro contenedor, otra suerte de casa. Analizamos como fue el interiorismo durante los años del Surrealismo y diseñamos un repertorio iconográfico a partir de las producciones artísticas surrealistas y surreales que conforman los siguientes subapartados: “Interiorismo surrealista”, “Atmósfera”, “Muebles”, “Ventanas y puertas” y “El museo como espacio surrealista”.

En el último apartado rastreamos en el ámbito cartográfico (la convención sobre el papel) la necesidad del hombre (o del artista) de representar gráficamente la tierra y lo que en ella habita, aunque no de la manera a la que estamos acostumbrados a encontrarla en un atlas al uso. Observamos que el mapa también puede ser una categoría surrealista a través de su utilización en el ámbito artístico y establecemos como punto de partida el realizado por Lewis Carroll para su obra *The Hunting of the Snark* (1876), el que aparece en la obra de Giorgio De Chirico *La politique* (1914) y el que publican los surrealistas en *Varietés* en el año 1929 para -tras pasar por las variopintas opciones del “atlas surreal” de Katherine Harmon-, acabar analizando algunas de las últimas exposiciones que sobre la temática han tenido lugar durante la redacción de esta tesis.

SUMMARY

The starting point for this dissertation is the suggestion made by surrealism's founder, André Breton, about the immortality of the surrealist spirit. This leads us to seek the presence of this spirit in recent decades, to see how the movement has remained current to the present day, and to extend the spread of surrealism even beyond its limits, crossing over into reality by including works that the critics have taken to be realist. With this in view, over the last few years I have pursued this search at libraries in Spain and abroad, as well as at major museums and art galleries in Spain, the United Kingdom and the United States. Research stays made at certain key locations in Western contemporary art have also been an essential part of this process.

One consequence of compiling this material has been to treat space as a Russian doll, with the idea that each topic studied should name a delimited territory that leaves an empty space, which in turn would be occupied by another that is related to the same category. The end result takes the form of the various sections that I use to name space in a surrealist way. There will therefore be room in the same sections or territories not only for space that is imagined, thought or dreamed, but also space that is represented and effectively made (i.e. spaces that we can physically penetrate, corresponding to the section on architecture).

It has been my intention for the works that I have included here to meet certain minimum conditions in order for them to be assigned to the relevant categories. First, they must fit into the sections that I have created for space. Second, each work must be connected to surrealism via one or more of its many routes: technique, theme, shared references, etc. I also wished to avoid any works that were too anecdotic in order to arrive at a surrealist iconography which, in each of its topics, shows unequivocal kinship between all the artists cited.

The first step in the analysis of this material was to examine the concept of surrealism: the dictionary definition, that given by André Breton in the first manifesto or in the dictionary that he co-authored with Paul Éluard, and the one proposed on the other side of the Atlantic by the Chicago Surrealist Group that emerged after Breton's death. I wished to clarify the true meaning of the terms "visionary art" and "fantastic art", which are sometimes erroneously used to refer to surrealism, by seeking in

different languages new shades of meaning that might enrich the term “surrealist” (surrealista, surreal, surréalisme). I then analysed the term “reality”, since it can often be used interchangeably or coincidentally with “surreality” (which is quite surrealistic in itself).

The next step was to track the reappearance of surrealism at art shows (in 1966 with *Eccentric Abstraction and The Other Tradition*, and in 1972 in Sarasota with *After Surrealism: Metaphors and Similes*) and in artistic production (with the object recovering the power of the surrealist era in the 1980s and surrealism becoming a reference point for postmodernist art). This then brings us to two exhibitions that are at the heart of this dissertation: *The Surreal House* at the Barbican Gallery in London (2010), and *Atlas: How to Carry the World on One’s Back* the following year at the Museo de Arte Centro Nacional Reina Sofía in Madrid.

We then move on to a group of sections about space, where I attempt to show how after since a given moment in time certain artistic productions, while differing in their concepts, have shared a common denominator: a surrealist interface. These sections include declarations, analyses, conclusions, statements or other significant thinking on the various different concepts that I go on to analyse. These concepts help us to bring together a group of artists whose works, while belonging to different movements and taking different forms, all share the same “family feeling”, thus enabling us to position them under the same heading. As will be seen, these sections can be overlapped and some of the concepts are interchangeable.

These sections begin with one that examines how space has evolved to be considered as surrealist (how it opens in the Middle Ages and how the present day has come to be viewed as “the space era”) and how it has been treated by artists, only to arrive, as one might expect, at the reconsideration of surrealism as a specialism and how surrealist projects have often been presented in terms of space. We then peel away a first layer of skin, one that we might call urban, moving on through an intermediate space that is very close to what Marc Augé called the “non-place”, passing through architecture and the house, its rooms, furniture and other things housed inside, as well as exhibition space, to arrive at others that are more difficult to perceive but still belong to the physical, such as the atmosphere, to end with cartography, making use of a varied range of atlases and maps. In short, the five subject areas into which this dissertation is divided are these: the city, the intermediate space, the dwelling, the interior (what it houses and exhibition space), and atlases and maps.

In the section on the city we study an entity that has nothing to do with cities that have been planned. In recent decades, the city has evolved to become an entity with one foot in reality and the other in fantasy. Here we show what the present-day city, the ultimate city, is actually made of, through the statements of artists who have dissected it and associated it with the surrealist city par excellence, Paris. To this, we then add other cities that merit inclusion on the list of surreal places, demonstrating why it is no surprise that the city should have become one of the most important iconographic sources for contemporary art.

Before concentrating on the house or dwelling itself, we pause at a transitional, intermediate space between the urban environment and the house or dwelling: the non-place. Such spaces are of interest for this dissertation because of the number of characteristics that they share with the through areas that we see in the works of André Breton and Louis Aragon, as well as the fact that either consciously or subconsciously they can also be found in works of art from recent decades. Here we pause once more, this time to study the much-imitated work of Gordon Matta-Clark and his “followers”.

Leaving the city and intermediate spaces behind us (although not entirely, since the “home”, the city and the non-place share several common features), we enter the house itself. After studying its evolution up to the present day (seeing how it is a constant state of flux, becoming farther and farther removed from the private sphere of life) and examining contemporary works that address it, we find that the ambit of the house can be split into five sections: “Architecture”, “The House As an Object”, “From Collage to the Habitable Artwork”, “The Unheimlich House: Disturbingly Strange/Familiar”, “The House As a Stage”, and “The Oppressive House: The Link Between the Body and the Room”.

The aim of the section on architecture is to illustrate how the container has developed in such a way as to enable us to classify space as a surrealist category. We begin with the approaches towards the fantastic or the surreal that were made immediately before full-fledged surrealism emerged (proto-surrealism or earlier), looking at the links that have been forged between it and architecture. We explore what these links have meant for the movement, before moving on to examine what their influence has been on subsequent and recent works. We then use this “biography” to determine whether surrealism is still current and whether the condition of the “surrealist architect” is inseparable from the human condition whenever we decide to build a place to be inhabited, or whether, instead, it is something that has occurred only at certain

times in the history of art and architecture. In the following subsection we track the course of the object throughout art history to show how the object classified as surrealist has performed, and how its many mutations over different artistic periods have ended up turning it into a house, but without the house losing its objectual quality. We then examine the house as a “strangely disturbing” space from its links to the *unheimlich* (from the late eighteenth century onwards), to show it as a place where the fears of literature and art can be staged. This Freudian category has reappeared in architecture as a metaphor for inhabitable modernity. The uncanny is at home in the house — haunted or otherwise — inasmuch as it intends to provide us with security while at the same time opening itself up to the secret invasion of terror. Our study of how this has been represented in art begins with *Une ville abandonnée* by Fernand Khnopff (1904) and then continues with the houses of Louise Bourgeois. Parallels are drawn between how this construction was represented both in surrealism proper and in more recent works, such as *Dead End* (2012), Gregor Schneider’s installation at the Centro de Arte Dos de Mayo in Móstoles (Madrid). We then look at how the similarities between the house and a proscenium stage or a studio set can lead to its being considered as surrealist. Mention is made of the artist’s workplace: their house/studio as their most private space, which we can often learn about after their death simply by buying an admission ticket, looking at a painting or photograph. We find that the surrealist house is accompanied by a hole through which can see what is happening on the other side: the stage where a play is being performed without the actors being aware (or perhaps they are indeed aware) that they are being spied upon. We also cover the surrealist works that provide us with the most information on this topic, while looking at their contemporary counterparts. An equivalent of George Malkine’s *Untitled* (1927), for example, is Ilya Kabakov’s installation *The Man Who Flew into Space* (1988). Under the heading “The Oppressive House: The Link Between the Body and the Room” we study from two viewpoints the times when architecture and the body combine: briefly exploring further the cases we dealt with in the section on architecture, and also studying how architecture relates to the body to become surrealist. In the first of these cases, we see the continuation of the tradition of Vitruvius, Alberti, Filarete, de Giorgio and Leonardo da Vinci, and, in the second, the links established between the body and the house, and how the house comes to cloister or imprison the body and the body becomes an extension of the house.

The next step in the process of breaking open the “Russian dolls” is to study the interior, i.e. what the house protects, its furnishings, what these hold, and the atmosphere itself: compartments that eventually lead us to see gallery space as yet another container, another dwelling. We study interior design during surrealism’s heyday, to devise an iconographic repertoire based on the surrealist and surreal artworks that make up the following subsections: “Surrealist Interior Design”, “Atmosphere”, “Furnishings”, “Windows and Doors” and “The Museum As a Surrealist Space”.

In the final section we explore the world of maps (conventional cartography on paper) and the need that people (or artists) have to represent in graphic form the earth and what lives there — although not in the way we would find this in an ordinary atlas. We see how the map can also be a surrealist category through its use in art, fixing as our starting points the map devised by Lewis Carroll for his poem *The Hunting of the Snark* (1876), the map in Giorgio de Chirico’s *La politique* (1914) and the one that the surrealists published in *Variétés* in 1929, before passing through the miscellany of options in Katherine Harmon’s “surreal atlas”, to end by studying some of the latest expressions of this idea that have emerged while this dissertation was being written.

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA. SURREALISMO Y SU VIGENCIA

La realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va.

JORGE LUIS BORGES¹

En *Los pasos perdidos* (1924) André Breton afirma que la condición surrealista es eterna, entendida como profundización en lo real para “tomar una conciencia siempre más clara al mismo tiempo que más apasionada del mundo sensible”². Por otra parte, en el *Manifiesto surrealista* nos habla de una sed nunca extinguida en el corazón del hombre, fin de todas las filosofías, cuyo objeto único no es la conservación del mundo tal cual está³. Breton murió en 1966, y aunque se dijo que con él también lo hacía el Surrealismo, vamos a ver en esta tesis que eso solo ha ocurrido en un plano histórico, ya que, aunque el grupo se disolvió, ha permanecido vivo el espíritu.

Encontrar su presencia en las últimas décadas, demostrar la vigencia de ese movimiento, la necesidad de ampliar la mancha surrealista hasta sobrepasar sus límites y llevarla a la realidad incluyendo incluso obras consideradas por la crítica como realistas, es el primer objetivo de esta tesis. El segundo es abordar el espacio como si de una muñeca rusa se tratase, con la intención de que cada tema que desarrolle dé nombre a un territorio acotado que dejará un lugar vacío, el cual será a su vez ocupado por otro también relativo a esa misma categoría. Todos ellos serán finalmente los diferentes apartados con los que pretendo bautizar el espacio de una manera surrealista. En los

¹ SARLO, B. *Borges: un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 45.

² GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. *El Surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*. Barcelona: Montesinos, 1983, p. 68.

³ NADEAU, M. *Historia del Surrealismo*. Valencia: Ahimsa, 2001, p. 11.

mismos apartados o territorios cabrán tanto el espacio imaginado, pensado o soñado, como el representado, el efectivamente realizado (ese en el que físicamente podemos penetrar, y que supondrá el epígrafe relativo a lo arquitectónico).

Nuestra intención es que las obras que hemos incluido en este trabajo cuenten con unos mínimos para poder situarse en alguna de las categorías delimitadas: por un lado, que encajen en los epígrafes que en torno al espacio he elaborado, y por otro, que cada obra en cuestión esté conectada con el surrealismo a través de sus múltiples caminos: la técnica, el tema, el hecho de compartir referentes, etcétera. Se pretende con esta tesis, asimismo, obviar las propuestas excesivamente anecdóticas (la imaginaria surrealista popularizada por los medios de comunicación y la publicidad). El siguiente objetivo será conseguir una iconografía surrealista que nos demuestre en cada uno de los temas una inequívoca consanguinidad de todos los artistas citados.

Otras de las intenciones de esta tesis es la de recoger las declaraciones, análisis, conclusiones, exposiciones u otros pensamientos significativos que se han vertido sobre los diferentes conceptos que voy a analizar. Estos últimos nos servirán para aglutinar una serie de autores cuyas propuestas, si bien pertenecen a movimientos y formas dispares, tienen en común un “aire de familia” que los sitúa dentro del mismo epígrafe. Veremos que los capítulos se pueden solapar y que algunos de los conceptos son intercambiables. Por ejemplo, lo que se dice en el apartado “La casa *unheimlich*. La casa inquietantemente extraña/familiar” es aplicable a todos los demás apartados, pues lo inquietantemente siniestro –como pretendo explicar más adelante– yace en ellos de dos maneras: a veces más evidente, como ocurre en el epígrafe “La casa que oprime. Relaciones entre la vivienda y el cuerpo”, a veces escondido, en algún lugar del hogar, lo que será el apartado llamado “El interior”. La teatralidad de los interiores en este apartado podría tener perfectamente cabida también en “La casa como escenario”. En cualquier caso, todos los epígrafes servirán para ilustrarnos lo que en los últimos tiempos ha sucedido con los artistas que –de manera a veces más consciente, a veces menos– se han adentrado en un territorio que podemos calificar de surreal.

Otro de los objetivos de este trabajo es el de enlazar la estética de la imagen surrealista con el arte actual a través del *unheimlich* freudiano, siguiendo a Hal Foster. Este autor, junto a otros como Rosalind Krauss, Mary Ann Caws o Dawn Ades, ha revitalizado el movimiento que aquí nos interesa. Además, la yuxtaposición que hace de Breton y Freud en su obra *Belleza compulsiva* es de gran utilidad para esta investigación. Foster afirma que ciertas prácticas psicoanalíticas pueden explicar mejor

la compleja naturaleza de la imagen surrealista. Opina que la misma está actualmente incrustada en lo *unheimlich*, una característica contemporánea del Surrealismo y con el que comparte muchas de sus cualidades⁴.

Lo *unheimlich*, de una manera o de otra, se encuentra presente en cada uno de los epígrafes de las categorías que vamos a desarrollar, y será tratado especialmente en el epígrafe que hemos denominado “La casa *unheimlich*. La casa inquietantemente extraña/familiar”. El centrarnos más en este concepto no es óbice para que, en la relación de obras que presentamos en cada una de las categorías, nos encontremos con trabajos contemporáneos que han sido realizados usando prácticas tradicionalmente surrealistas, como el collage, el ensamblaje, el cadáver exquisito, el automatismo o el *depaysement*.

En lo que a la metodología se refiere, el interés por esta investigación parte del hecho de trabajar en un museo (Huerta de San Vicente) donde se han expuesto trabajos directamente relacionados con el Surrealismo. El haber colaborado como documentalista en la exposición *Gallo. Interior de una revista*, también en torno a la temática surrealista, o de comisariar dos exposiciones sobre la surrealidad (*Last Night, Still Life with*) me ha aportado un útil material para comenzar la investigación. Gracias a estos trabajos he podido conocer a una serie de autores (tanto surrealistas como estudiosos de tal movimiento) y a una serie de artistas (calificados de surrealistas o no) que me han permitido tomar contacto con el estado de la cuestión y me han dado pistas a la hora de escoger temas sobre los que tenía que investigar.

A partir de aquí se ha llevado a cabo una búsqueda en las bibliotecas de la Universidad de Granada (Facultades de Filosofía y Letras, Bellas Artes, Escuela Técnica Superior de Arquitectura...), en las correspondientes facultades de la Universidad Complutense de Madrid, en la Biblioteca Nacional, así como en la situada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Seguidamente se ha procedido al análisis de exposiciones que han tenido lugar en las últimas décadas en las galerías de arte contemporáneo más destacadas de Madrid y Barcelona (Juana de Aizpuru, Estrany-de la Mota,...) en las que se han mostrado obras relacionadas con los temas que me propongo desarrollar. También se ha llevado a cabo una útil búsqueda en la colección del MUSAC de León.

⁴ FOSTER, H. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 18.

Las estancias de investigación realizadas durante estos últimos años en puntos estratégicos (Londres, Nueva York, Los Ángeles) en lo que al arte contemporáneo se refiere, nos han permitido contar con un material fundamental. Los museos Tate Britain y Tate Modern, la Serpentine Gallery, la Barbican Gallery, la White Cube, la Hayward Gallery, todos ellos en Londres; el MoMA (sus bibliotecas), el New Museum, la Public Library, las galerías de arte de Chelsea –entre las que podemos destacar la Leila Heller Gallery o J. Cacciola Gallery–, todos ellos en Nueva York; así como el MOCA de Los Ángeles o las galerías de esta ciudad, entre las que destacaremos Honor Fraser y LA><ART, nos han suministrado una importantísima documentación para la elaboración del trabajo que vamos a exponer a continuación. Siempre que ha sido posible se ha asistido al espacio expositivo donde se ha celebrado la exposición, para observar la obra en directo. La primera consecuencia de esta metodología es el índice expuesto.

Este trabajo se divide en una serie de apartados en torno al espacio, en los que intentaremos demostrar cómo de un tiempo a esta parte hay producciones artísticas que, si bien en cuanto a su concepción distan entre sí, tienen un denominador común, un punto de encuentro en lo surrealista. Aportaremos una mayor elasticidad a los criterios de inclusión de contenidos, para dar entrada a aportaciones realistas en las que sostenemos, como explicábamos anteriormente, que continúa presente el paisaje metafísico que trabajaron los surrealistas, heredado de De Chirico, y que desemboca en la hiperrealidad, la superrealidad, la realidad virtual, la ciencia ficción asumida como realidad o esa realidad tan cruel que se nos muestra como surreal.

Ninguno de los capítulos es definitivo, pues la relación de artistas y trabajos que he hallado y que tendrían cabida en los mismos es innumerable. Se trata de una incursión tangencial por diferentes formas y movimientos artísticos. Sin pretender hacer un censo, los artistas y las obras nos sirven aquí para justificar los conceptos expuestos. Además, puesto que el punto de partida de esta tesis es producto también de lo que me hubiera gustado encontrar en las exposiciones que sobre el Surrealismo se han celebrado en los últimos años, cada categoría está pensada para que funcione como hipotéticos proyectos de comisariado, de ahí la manera en que se ha elaborado el índice y la manera en que se han desarrollado los capítulos.

El Surrealismo opone un sistema de conocimiento al anarquismo dadaísta⁵. Fue un movimiento artístico subversivo, basado en los principios de libre asociación del psicoanálisis, en el deseo reprimido y en el poder del inconsciente. Ponía el acento en el amor o en la liberación, pero a la vez estaba obsesionado con temas oscuros como la muerte, lo paranormal o el suicidio. El deseo, los sueños, el azar, los fenómenos extraños, las manifestaciones artísticas de los niños de los enfermos mentales y de los pueblos primitivos, etcétera, son temas centrales de los trabajos surrealistas, en su constante búsqueda de ese lugar que puede hacerse presente si se sabe hacerlo surgir.

Lo que en nuestra mente se encuentra sin conexión, en el Surrealismo aparece vinculado mediante relaciones sólidas aunque ilógicas, no-criticables⁶. Este movimiento no supone una negación del “mundo real”, más bien necesita del mundo de los sueños para que la representación de la realidad sea más completa.

Breton estableció muros que delimitaban lo que era surrealista de lo que no lo era, muros que tuvo que ir derribando progresivamente para dar cabida a otro ámbito (el arte, la pintura). Sabemos que el Surrealismo, antes del prólogo que Breton hiciera a la exposición que sobre Ernst se celebró en París en 1921, y en el que equiparaba la poesía y el collage, nació como un movimiento eminentemente literario. Recordemos que los surrealistas reivindicaron a Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Sade, Mallarmé, Jarry, la novela gótica, etcétera, a la vez que escribían sus propias obras. A este listado habría que añadir una serie de textos con los que se formaron, y que fueron fundamentales para crear ese universo múltiple que es el Surrealismo; lo que supuso, por ejemplo, la teoría de Freud; y los avances en psiquiatría que dieron a Breton un contexto y un lenguaje. Textos, en fin, de los que se apropiaron los artistas del Surrealismo y que siguen sirviendo para producir nuevas obras. Algunos de ellos nos servirán de apoyo para esta investigación.

La “mancha surrealista” ha ido en las últimas décadas desdibujando sus límites, así como impregnando diferentes movimientos o estilos. Se ha considerado el pensamiento de Breton como la esencia o norma de la filosofía del Surrealismo, pero ocurrió que el sabor surrealista pervivió en muchos de los que dejaron de pertenecer al movimiento. Encontramos también la belleza surreal en obras de artistas que no tuvieron nada que ver con él.

⁵ DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1998, p. 173.

⁶ ARGAN, G. C. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1998, p. 329.

La “actitud surrealista” ha existido desde los tiempos más remotos, pero experimentó una mutación decisiva durante las vanguardias históricas. En el pasado, lo que hacían los artistas que mostraban esa “actitud” era salirse de la norma o escapar de la realidad. (Son los llamados *excitadores*⁷). Sin remontarnos a mucho tiempo atrás en la búsqueda de antecedentes, diremos que el Surrealismo hunde sus raíces en el Dadá (del que el grupo de Breton se desgajó) y en los acontecimientos sociales y culturales de principios del siglo XX.

Los surrealistas formularon una serie de principios que no solo se confirmaron durante la vida del movimiento, sino que se muestran en la actualidad totalmente vigentes y son llevados a la práctica de manera consciente o no por los artistas de las últimas décadas. Para poner de manifiesto la “atemporalidad” de la actitud surrealista, Arnuncio Pastor cita a Arnold Hauser hablando del Manierismo: “No solo se escogen para la representación motivos extraños, chocantes y pasmosos, sino que se trata también de representar lo más corriente de una manera insólita”⁸.

Antonio Bonet Correa afirma que todo artista actual, al enfrentarse con su identidad cultural, hallará que el surrealismo ocupa un lugar preferente o, como poco, subyacente. Se plantea si el surrealismo es algo que pertenece al pasado o si se trata de un nuevo estilo plástico más allá de las vanguardias, algo vivo, y concluye que se es surrealista en el fondo y no en la forma⁹. Dalibor Vesely defiende que el surrealismo no representa otra vanguardia artística o política, sino un sustrato de toda la cultura moderna¹⁰.

Aquellos surrealistas que pasaron incluso por un periodo llamado “razonador”, de toma de conciencia política, pusieron el acento en el sueño, el inconsciente y el azar como vía de acceso a esa otra realidad. Podrían ser llamados precursores o profetas de lo que, a través de las distintas propuestas que veremos en los apartados que conforman esta tesis, se viene haciendo en los últimos años en el terreno artístico. Contribuyeron a alumbrar una nueva belleza distinta, un “arte otro”¹¹. Como afirma Giménez Frontín,

⁷ ARACIL, A., DELFÍN, R. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1983, p. 310.

⁸ ARNUNCIO PASTOR, J. C. *La actitud surrealista en arquitectura*. Valladolid: Universidad, 1985, p. 104.

⁹ BONET CORREA, A. “La pintura surrealista: etapas y problemas” en *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 9 y 10.

¹⁰ VESELY, D. “Surrealism, Myth and Modernity” en *Architectural Design* (Londres), 2-3 (1978), p. 87.

¹¹ BONET CORREA, A. *Op. cit.*, p. 15.

el Surrealismo abrió a golpes y con toda osadía unas profundas grietas en la masa compacta de la Realidad, resquebrajándola, e iniciando en aquellos vacíos un buceo experimental y analítico que hoy han rematado otras gentes que no siempre recuerdan la deuda contraída.¹²

El término surrealista forma parte ya del lenguaje coloquial y se usa para casi todo lo que no se ajusta a la realidad o que provoca extrañeza.

Apollinaire utiliza el término surrealismo en el año 1917 en dos ocasiones: para calificar el resultado de las aportaciones de Cocteau, Satie y Picasso en el ballet *Parade*, refiriéndose a la función como algo que va más allá del realismo, y para subtítular como drama surrealista su propia obra *Los pechos de Tiresias*. Se trata de un movimiento literario que concibe el arte, en un principio, como una consecuencia plástica de la poesía; Breton lo define con estilo enciclopédico en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924):

Automatismo psíquico, por medio del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética...

Como si de un diccionario se tratara continúa:

ENCICLOPEDIA. Filosofía. El surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de los problemas fundamentales de la vida. Profesan el surrealismo absoluto Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.¹³

Siguiendo con el gusto de los miembros del movimiento por las definiciones, en *El diccionario surrealista* encontramos un collage en el que André Breton y Paul Éluard introducen las que realizan varios escritores y artistas. Entre ellas, y relativas al término 'surrealismo', encontramos las siguientes:

¹² GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. *Conocer el Surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978, p. 8.

¹³ Citado por KLINGSÖHR-LEROY, C. *Surrealismo*. Köln, Londres, Los Ángeles, Madrid, París, Tokyo: Taschen, 2004, p. 6.

Todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto [André Breton].

El vicio denominado surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen [Louis Aragon].

El surrealismo, que es un instrumento tanto de conquista como de defensa, trabaja para sacar a la luz la conciencia profunda del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres [Paul Éluard].

El surrealismo recompensa con una pequeña y bonita lluvia de carbones encendidos el bazar de la Realidad, que se ha ganado a pulso los mismos derechos de ser incendiada que la caridad, su gemela en la hipocresía [René Crevel].

El surrealismo, en sentido amplio, representa la tentativa más reciente de romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos móviles se registran en filigrana en el fondo del ser [...] Jamás en Francia una escuela de poetas había confundido así, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser [Marcel Raymond]¹⁴.

Para el Grupo Surrealista de Chicago, surgido tras la muerte de Breton,

el Surrealismo no está hecho para complacer a aquellos que tienen necesidad de una línea política u otra: demasiado anarquista para la mayoría de marxistas, demasiado marxista para los anarquistas; demasiado amante de la poesía y de la pintura para los políticos, demasiado deseoso de revolución para los escritores y artistas; demasiado inclinado a las investigaciones teóricas para los activistas, demasiado indisciplinado para los profesores; demasiado poéticamente riguroso para los chantajistas espiritualistas, demasiado cercano a lo maravilloso para los aquejados de racionalismo instrumental; demasiado freudiano para la izquierda positivista y puritana, demasiado

¹⁴ BRETON, A.; ÉLUARD, P. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003, pp. 96 y 97.

salvaje para los médicos usurpadores y los conservadores del psicoanálisis [...]. El Surrealismo solo puede florecer a su manera. Contra y alejado de los paradigmas dominantes [...]¹⁵.

Al referirse a sus tareas, manifiestan:

Nos esforzaremos en combatir y desacreditar a aquellos que hablan de surrealismo como una cosa del pasado, a aquellos que babeán sobre él como si no fuera más que una complacencia o un movimiento puramente artístico y literario, a esos pintores que se hacen pasar por surrealistas vendiendo a precio de oro sus pobres imitaciones de De Chirico, de Tanguy o del Dalí de sus comienzos, a aquellos que niegan o escamotean la oposición del Surrealismo a las religiones¹⁶.

Otra de las preocupaciones de los surrealistas norteamericanos desde 1970, año en que se publica el número 1 de su revista *Arsenal*, hasta 1998, cuando ve la luz *Surrealist Women*, de Penelope Rosemont, es la liberación de la mujer:

La búsqueda de lo desconocido por medio de los sueños y el deseo, así como la práctica del automatismo psíquico dirigida hacia el encuentro con las verdades inhibidas por las convenciones o los prejuicios, han conducido a los hombres y mujeres hacia un principio de igualdad... El Surrealismo ha sido en este punto precursor: ha practicado la diversidad y reconocido la diferencia sin perpetuar las oposiciones¹⁷.

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define ‘superrealismo’ (uno de los principales debates sobre el tema en España ha sido si debe decirse superrealismo, sobrerrealismo o suprarrealismo¹⁸) como un “movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional”.

En el mismo diccionario, el vocablo ‘surrealista’ (‘superrealista’) aparece como el usado para referirse a lo “perteneciente o relativo al superrealismo”, o a la “persona que es partidaria de este movimiento o que lo practica”.

¹⁵ GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. *¿Qué hay de nuevo, viejo?* Logroño: Pepitas de calabaza, 2008, p. 21.

¹⁶ *Ibidem.* p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 22 y 23.

¹⁸ CORRALES, M. *Caleidoscopio surrealista*. Tenerife: La Página, 2011, p. 441.

Debemos tener en cuenta aquí también que los términos ‘visionario’ y ‘fantástico’, si bien no son sinónimos, se solapan entre sí aportando nuevos matices a nuestra investigación sobre lo que es surreal en nuestros días. Para Freud, las obras de arte son “satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes, analógicamente a los sueños”, y el artista se refugia en un mundo fantástico, de la misma manera que lo hace el neurótico. La diferencia está en que el artista conoce el camino de vuelta¹⁹. El término *fantasía* procede del griego y quiere decir ‘hacer visible’. De ahí provienen lo fantasioso o lo fantástico, siendo este último un término asociado a la imaginación, la ensoñación o el delirio²⁰. Lo fantástico parece ser un género del que somos conscientes a posteriori. Ha existido desde los comienzos del arte, sin constituir nunca una escuela artística por sí mismo, pero ha estado contenido en algunos movimientos, como es el caso del Surrealismo. El momento del despliegue de lo fantástico que más nos interesa es el del siglo XX, con el matiz que Rainald Goetz le da en su novela *Irre* (1983): “Nada hay tan fantásticamente sobrecogedor como lo auténtico, nada tan increíble como la verdadera realidad”²¹.

También podemos hacer aquí una distinción entre imagen “visionaria” y “surrealista”. Con la primera nos referimos a la representación de una pesadilla y con la segunda, a la propia pesadilla. Paparoni establece un paralelismo con esta idea al distinguir a los artistas medievales, que usaban la perspectiva por intuición, de los de después del siglo XV, que lo hacían de manera científica²². Wieland Schmied se pregunta: “¿Qué es lo fantástico? ¿Lo que no es natural, el ensueño, lo visionario? ¿Lo absurdo, lo irracional, lo tabú? Quizá puede decirse de todo lo que carece de aquiescencia evidente de una época”²³.

Coinciden arte visionario, surrealismo y arte fantástico siempre que veamos el primero de ellos como una intuición de determinados artistas que desemboca en la aplicación de los descubrimientos de la ciencia –el psicoanálisis freudiano– en el territorio del inconsciente. El arte fantástico se encuentra inevitablemente dentro de lo visionario y de lo surrealista, y excede a este último –demostrando así su vigencia– en cuanto que se encuentra presente en propuestas posteriores al movimiento. Juan Antonio Ramírez, al crear el término “esculptura margivagante” para referirse a

¹⁹ Citado por RUBIO, O. M. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994, pp. 97 y 98.

²⁰ SCHURIAN, W. *Arte fantástico*. Köln: Taschen, 2005, p. 13.

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² PAPANONI, D. *Ibid.*, pp. 31 y 33.

²³ SCHURIAN, W. *Ibid.* (Contracubierta).

determinadas construcciones marginales, habla de un dominio en el que “prevalece la fantasía más desafortada, y los ecos del surrealismo parecen mezclarse con los del folklore y el pop art”. Este análisis puede llevar a aportarnos nuevos datos que enriquezcan los matices diferenciadores entre los términos citados. Al definir tales propuestas acude al libro *Outsider Art* de Roger Cardinal, en el que se duda sobre la pertinencia de términos como “arte aislado, arte bravío, arte marginal, arte folklórico, arte visionario, arte esquizofrénico”. Ninguno de ellos le satisface. Tampoco le parecen suficientes “arte autodidacta, arte espontáneo, arte idiosincrático, o etiquetas como 'solo suyo', 'estética proscrita', arte alienado, 'posiciones anticulturales', arte de los sin arte, arte sin trabas, arte de ruptura, arte inmediato, o arte sin precedentes ni tradiciones”²⁴.

La exposición que sobre Dadá y el Surrealismo tuvo lugar en 1936 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) introdujo uno de los conceptos a los que me refiero: el de arte fantástico. La exposición se dividía en los siguientes apartados:

- Arte fantástico: siglos XV y XVI.
- Arte fantástico: siglos XVII y XVIII.
- Arte fantástico: de la Revolución francesa a la Gran Guerra.
- Los pioneros del siglo XX.
- Dadá y Surrealismo.
- Artistas independientes de los movimientos Dadá y surrealista.²⁵

De esta clasificación temática deducimos otra forma de entender los conceptos fantástico y surrealista (o surreal). Lo fantástico es considerado algo presente en la historia del arte desde sus comienzos hasta nuestros días, y por lo tanto algo indisoluble del surrealismo. La muestra, además, introduce una tercera categoría, que algunos autores han denominado protosurrealismo, para referirse al arte previo al Surrealismo y con el que tiene mucho en común, a sus precedentes o referentes más inmediatos, así como a aquellos artistas que, teniendo que ver con el Surrealismo, aparecen desligados del movimiento.

La exposición del MoMa propuso a artistas de siglos previos al Surrealismo que no necesariamente coinciden con los referentes reconocidos por Breton y sus seguidores. Citaremos a algunos de ellos en los siguientes apartados de nuestro trabajo, o bien en tanto que punto de partida, o bien porque sus modos de trabajar el espacio lo

²⁴ RAMÍREZ, J. A. (dir.). *Esculturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Soria: Fundación Duques de Soria, 2006, pp. 19-31.

²⁵ Clasificación extraída del catálogo que se editó con motivo de la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Nueva York: MoMa, 1936.

vuelven surreal. Entre ellos se encuentran Baldung, Durero, Huys, Giovanni di Paolo, Jamnitzer, Schön, Bracelli, Hogarth, Morgan.

Hay que destacar otros planteamientos de la muestra del MoMa que han sido de gran ayuda para nuestra investigación. Por un lado, la inclusión de obras y autores de los años 20 y 30 que, aunque no pertenecieran al movimiento surrealista, tuvieron mucho que ver con él, y, por otro, la de un gran número de trabajos –tanto expuestos como reproducidos en el catálogo– cuyo tratamiento del espacio nos ha permitido incluirlos como precedentes de obras de artistas de las últimas décadas. Se dedicó, además, un apartado especial a la arquitectura fantástica, y se recogió la obra de Cheval o Miró, referentes para el grupo surrealista, o la de Schwitters, fundamental para nuestra tesis a la hora de desarrollar la idea de que la casa es un objeto. Cada vez que un artista acude a la fantasía o a la imaginación, podemos considerar el término surrealista como otra palabra comodín más de la Historia del Arte; un calificativo que ha llegado a aplicarse incluso a las manifestaciones artísticas de las culturas primitivas. En el trabajo de Ida Rodríguez Prampolini *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México* (1969), nuevamente encontramos ambos términos asociados. Si bien aparecen de manera intercambiable en este libro, la autora reconoce el desorbitado uso que se ha hecho del término *surrealismo*, subrayando que lo utiliza tal y como fue usado durante el movimiento, y hace responsables de la manera en que se lo ha terminado utilizando a los propios miembros del grupo, quienes sostuvieron que el Surrealismo es un tipo de mentalidad y defendieron la continuidad histórica de sus presupuestos. Los surrealistas consideraron merecedores del término a una larga lista de escritores, artistas, incluso arquitectos²⁶.

En el artículo que Meter Inch publica en *Architectural Design* dedicado al surrealismo, utiliza la palabra fantástico a la hora de escribir la biografía de la ciudad surrealista. Aclara que la usa no en un sentido medieval, sino en uno en el que no hay unicornios ni diablos, y en el que se produce una tensión entre lo que podemos ver en una situación perturbadora y lo que sabemos que debería haber realmente²⁷.

Hay un factor más que habría que añadir aquí, que coexiste con la realidad y que Juan Antonio Ramírez señala, al referirse a determinadas actitudes ante la utopía, en su obra *Edificios y sueños*. Citando a Francis Bacon, apunta al “rechazo de la fantasía y del

²⁶ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*. México: Universidad Autónoma, 1969, p. 9.

²⁷ INCH, P. “Fantastic Cities. Peter Inch’s voyage through the surrealista city in history” en *Architectural Design* (Londres), 2-3 (1978), p. 117.

ensueño como algo perjudicial para la necesaria utilidad y para la economía de la vida cotidiana”. Ramírez dice que ni en este caso la utopía desaparece, ya que, añade, es necesaria para proporcionarnos una “adecuada perspectiva”²⁸.

La traducción a otros idiomas de algunos términos utilizados para designar lo surreal, o lo relativo a este, nos sirve para añadir nuevos y útiles matices. En la cultura anglosajona se diferencia entre “surrealista” y “surreal” (*surrealist* y *surreal*) para distinguir lo que realiza un artista perteneciente al movimiento –en el primer caso– de algo más general que, aunque similar, se confunde en ocasiones con lo extraño o siniestro. La lengua francesa también nos aporta nueva información: la palabra surrealismo pierde toda su riqueza cuando se traduce de *surréalisme*, pues solo nos llega uno de los polos de la experiencia surrealista: la sub-realidad. La síntesis de las dos realidades debería traducirse por hiperrealismo o superrealismo²⁹. (La forma con la que Ron Mueck rompe la realidad ha sido calificada de hiperrealismo surrealista)³⁰. Lo surreal es eso que salva la distancia que existe entre dos opuestos.

Encontramos que en ocasiones los términos realidad y surrealidad pueden ser intercambiables o coincidentes, algo que de por sí ya es bastante surrealista. Declara Breton en *Surrealismo y pintura* (1928): “Todo lo que amo, todo lo que pienso y siento, me inclina a una filosofía particular de la inmanencia según la cual la surrealidad estaría contenida en la realidad misma, y no sería ni superior ni exterior”³¹. En cuanto a qué realidad sea “surreal”, señala Puelles Romero:

el Surrealismo no es un *irrealismo* ni una versión más de las poéticas *fantásticas* tan del gusto de los simbolistas *fin-de-siècle*, sino un encuentro inquietante entre infrarrealismo (la palabra es de Ortega, quien la define como una “inmersión bajo la perspectiva habitual”) y suprarrealismo. Y, sobre todo, el surrealismo podrá definirse como un modo específico y sofisticado de *realismo* “ampliado” próximo al surracionalismo definido por Gaston Bachelard³².

Sería algo así como las dos realidades que se solapan en la película *Las Hurdes* de Buñuel. El cineasta en un principio pretendía hacer una “película artística sobre

²⁸ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños*. Madrid: Nerea, 1991, p. 19.

²⁹ GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. *Conocer el Surrealismo...*, p. 61.

³⁰ <http://www.mx-df.net/2011/10/el-hiperrealismo-surrealista-de-ron-mueck-en-el-museo-de-san-ildefonso/> Consultado el 7 de febrero de 2013.

³¹ Citado por PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac, 2005, p. 55.

³² PUELLES ROMERO, L. *Ibidem*, pp. 55 y 56.

Salamanca y un documental pintoresco sobre Las Hurdes”³³ cuyo exceso de realidad y de crudeza convirtiesen la película en surreal. Se trata de lo que Javier Herrera Navarro llama anti-viaje³⁴.

Bachelard señala los dos caminos de los que dependerá nuestra visión del surrealismo: uno es el “reverso de lo real”, donde introduciríamos todo lo relativo a lo fantástico, los momentos previos, contemporáneos o posteriores al surrealismo, y otro es la “profundización de lo real”, que definiríamos con palabras tomadas de Breton en *¿Qué es el Surrealismo?* (1934): “La toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible”. Si bien Puelles Romero se decanta por la mirada al reverso de lo real, para nuestra tesis será más interesante –y uno de sus objetivos fundamentales– buscar lo surreal profundizando en lo real, en sus límites, y coincidimos con este autor en concebir el surrealismo “como un conjunto de prácticas dirigidas (proyectadas, orientadas) a ‘crear’ una realidad ensanchada, ampliada, extralimitada: *surreal*; un modo de realismo cuya especificidad consistiría en ser ‘surrealista’ y, sobre todo, *intratransgresora*. Así, desde la lógica y el activismo de la transgresión llevado a cabo por el surrealismo se impone la propiedad de este como un realismo”³⁵.

Siguiendo con la proximidad entre la realidad y la surrealidad, recogemos aquí unas palabras de Werner Hofmann sobre el concepto de “realidad ampliada” que analizan la relación entre surrealismo y realismo:

Ya desde su nombre, el surrealismo [...] guarda relación con el realismo; y no una relación de oposición, sino de ampliación. La palabra no ha de entenderse como “un más allá de la realidad”, sino como una superrealidad (*surréalité*) en la que se funden “los dos estados, aparentemente opuestos, que son el sueño y la realidad [...] El surrealista no pretende inventar un antimundo imaginario para contraponerlo al verdadero; antes bien, quiere apoderarse de realidades experimentales asequibles al ser humano –apoyándose en las fuentes del conocimiento del sueño, de la libre asociación, de la elección de objetos, del automatismo– y apoderarse de ellas en toda la extensión

³³ PEREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993, p. 35 citado por HERRERA NAVARRO, J. “El anti-viaje de Buñuel a Las Hurdes” en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes, Fundación ICO, 2000, p. 228.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 58.

que le sea posible. No pretende llevar al hombre a mundos extraños sino familiarizarlo con la realidad global³⁶.

Todo esto, como veremos, sucede y será destacado en numerosas propuestas artísticas que irán apareciendo a lo largo de este trabajo. E. H. Gombrich, a propósito de la pintura surrealista, habla de cómo en los sueños las personas y objetos intercambian lugares: “un gato puede ser a la vez nuestra tía, o nuestro jardín, África”³⁷.

En aquellas propuestas artísticas se produce, por ejemplo, una descontextualización de elementos realistas. O, si nos acercamos aún más a los límites entre lo que es o no surrealista, una duplicación de la realidad. En palabras del pintor canadiense Peter Sager: “La realidad se confunde con su propia imagen; la imagen se convierte en realidad, una suprarrealidad, una realidad de repuesto”³⁸. El propio Sager apunta el hecho de que el surrealismo ha sido calificado de realismo fantástico y psíquico. Cuando habla de las nuevas formas de realismo, usa expresiones como “más real que lo real”³⁹, que ponen de manifiesto la existencia de dos realidades diferenciadas. Varias décadas antes, era evidente para los surrealistas que existía otra realidad tan real como la exterior.

Julien Levy, con motivo de la exposición que tuvo lugar en su galería en el año 1936, aseguró: “No puede afirmarse con fuerza que si el Surrealismo es fantástico, toda fantasía no es surrealista, que si el Surrealismo usa símbolos, todo simbolismo no es surrealista, que si el surrealismo a veces es profundamente perturbador, todo lo que produce un *shock* no es ipso facto surrealista”⁴⁰. Natacha Kucic, una de las comisarias de la exposición que tuvo lugar en 1988 en el Whitney Museum bajo el nombre *Convulsive beauty: The Impact of Surrealism on American Art*, extrae de las citadas palabras lo siguiente: Levy no quiere reducir el Surrealismo a un movimiento estilístico o a una lista de temas como la fantasía sexual, la simbología de los sueños o lo siniestro. Esos son los medios para otra realidad más real que la realidad misma, lo que llama “surrealidad”⁴¹.

³⁶ HOFMANN, W. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península, 1992, p. 339 citado por PUELLES ROMERO, L. *Ibidem*, pp. 58 y 59.

³⁷ GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon, 1989, p. 471.

³⁸ SAGER, P. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1981, p. 13.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Citado por KUCIC, N. *Convulsive beauty: the impacto of surrealismo on american art*. Nueva York: Whitney Museum of American Art. 2000, p. 2.

⁴¹ KUCIC, N. *Ibidem*, p. 2.

Lo que el artista encuentra ante sus ojos en la sociedad actual no es irreal, aunque si podemos calificarlo de surreal. Este término no aparece en los diccionarios hasta los años cincuenta, para referirse a una cualidad afín al sueño. Con la cultura del espectáculo –que llega a deformar el sentido de la realidad concreta– se produce un cambio de significado en el término. Esta transformación semántica, es decir, el paso de ser “lo fantástico” a “lo increíblemente real”, encuentra su aplicación en las matemáticas, en las que Donald Kruth utiliza en 1974 el término “números surreales”. En la era postmoderna los fantasmas ya no proceden de nuestras interioridades sino de situaciones bélicas, migraciones de pueblos, etcétera. La poética surreal se basa en el mensaje social a través de las imágenes, siendo la capacidad que tiene el surrealismo para emitir estas, y no su significado intrínseco, lo que se encuentra vigente en nuestros días⁴².

Como afirma Demetrio Papanoni, “en lo real ocurren cosas mucho más surreales que aquellas ofrecidas por los surrealistas”⁴³. Se trata del paso del “yo es otro de Rimbaud” al “yo soy inducido a ser otro”, llámese participante de *Big Brother* o de *Second Life* o un número más en una base de datos de posibles consumidores⁴⁴. Uno de los cambios del siglo XX es el paso del Surrealismo a lo Surreal, a una manera de representar la realidad que no nos convence como real y se confunde con el sueño o lo fantástico⁴⁵. Siguiendo a Gianni Mercurio, este cambio está marcado por el paso de la convicción de que el camino hacia la verdad está indicado por la razón y no por los sentidos⁴⁶. En cualquier caso, nos encontramos con diferentes propuestas que nos han hecho mirar el Surrealismo con ojos contemporáneos y de las que podríamos decir que lo han resucitado. Se trata de la misma diversidad/disparidad⁴⁷ que encontramos en los años 20.

El Surrealismo reaparece en dos exposiciones del año 1966, *Eccentric Abstraction* y *The Other Tradition*, como respuesta al formalismo minimalista. En la primera, Lucy R. Lippard selecciona una serie de artistas que van del minimal a lo

⁴² MERCURIO, G. Catálogo online *Surreal vs. Surrealismo en el arte contemporáneo* publicado por el IVAM en su página web <http://www.ivam.es/exposiciones/2865-surreal-versus-surrealismo-en-el-arte-contemporaneo>. Consultado el 5 de junio de 2012, pp. 21 y 25.

⁴³ PAPANONI, D. *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ CISCAR, C. Catálogo online *Surreal vs. Surrealismo en el arte contemporáneo...*, pp. 7 y 11.

⁴⁶ MERCURIO, G. *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ WALDBERG, P. *Dadá-Surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999, p. 79.

excéntrico y que manifiestan vínculos con tal movimiento⁴⁸. Los setenta y ochenta, suponen el momento del minimal, del arte conceptual (entre otros), del interés que había por lo fenomenológico, lo sexual, el inconsciente,... territorios en los que se va a tener que acudir, entre otros movimientos, al Surrealismo⁴⁹.

En 1972 tiene lugar en el Museo Ringling de Arte de Sarasota una exposición llamada *Después del Surrealismo: metáforas y símiles*. Su intención es declarar que tal movimiento no está acabado y listo para ser embalsamado, junto con otros, en una enciclopedia. En el catálogo se habla de una persistencia del Surrealismo cada vez más visible conforme el siglo va entrando en sus últimas décadas: “La reemergencia en recientes años de lo que puede ser llamado estilo artístico surrealista –como opuesto a estilos tan dispares como el expresionismo abstracto, el arte pop o el *funk art*, cuya conexión con el surrealismo es más intelectual que estilística– solamente reafirma la importancia que tiene el movimiento para este siglo. Además, el hecho de que tantos desarrollos estilísticos diferentes puedan ser rastreados hasta raíces surrealistas parece confirmar la validez de esta posición estética”. Con estas palabras el director del museo se refería a una nueva generación de artistas que miraban al estilo y la imaginaria surrealista⁵⁰.

En los años ochenta, además, el objeto vuelve a recuperar la potencia que tuvo en la época surrealista; aparece con nuevos significados pero con un indiscutible vínculo con aquel momento, y supone un precursor de corrientes de vanguardia más recientes⁵¹. El lugar que ocupa en el espacio, el uso de este, así como el *dépaysement* o la fotografía como herramienta para revelar el significado de lo cotidiano, también constituyen un puente entre el arte contemporáneo y la tradición surrealista⁵².

El Surrealismo se convierte en un referente para el arte posmoderno, especialmente en su crítica a la representación. Las apropiaciones alegóricas de imágenes procedentes de los medios de comunicación, el simulacro, etcétera, producen efectos similares a los que produjera el Surrealismo en la realidad. Los artistas de la

⁴⁸ GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2005, p. 30.

⁴⁹ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 12.

⁵⁰ COLEY, C. G. *After Surrealism. Metaphor & Similes*. Sarasota: The Ringling Museums, 1972, p. 3.

⁵¹ Se trata del prólogo que Lourdes Cirlot hace en el año 1986 a *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, pp. 9 y 10.

⁵² DEZEUZE, A. “Surrealist legacies in Contemporary Art: Some Anti-biographical, Anti-imagistic Trajectories” en *Surrealismo S. XXI*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2006. p. 49.

figuración libre de los años 80 tienen una conexión directa con el Surrealismo y con el grupo Cobra⁵³. Oliva María Rubio destaca aspectos de la posmodernidad presentes en el movimiento: el rechazo de lo nuevo por lo nuevo, el anclaje en la memoria, la reivindicación de un legado cultural⁵⁴. Anna Dezeuze ve el surrealismo respecto al arte contemporáneo como una corriente subterránea accesible a cualquiera que esté preparado para perforar un agujero, en la dura superficie que suponen los clichés en torno al movimiento⁵⁵. La autora también acude a prácticas –dentro del minimalismo o del arte conceptual– que tradicionalmente han sido vistas como opuestas al Surrealismo. Recordemos que Duruzoi y Lecherbonnier decían que no se es surrealista solo por el acceso a su imaginaria⁵⁶, y nos alertaban contra la popularización de una “imaginaria surrealista” en los medios de comunicación, la publicidad y la literatura. Una imaginaria bastante obvia, a la que no se le va a prestar demasiada atención en este trabajo, pues – como he apuntado anteriormente– lo que se pretende aquí es acercarse al máximo a la llamada realidad sin salirse de esa “otra realidad”.

Los museos, esos espacios que son a la vez laboratorios y lugares para legitimar el arte, han exhibido en los últimos años el Surrealismo en sus salas. El MoMa de Nueva York, la Hayward Gallery de Londres, el Victoria and Albert Museum de la misma ciudad, el County Museum of Art de Los Ángeles, la Tate Modern o la Barbican Gallery son algunos ejemplos. De aquí se desprenden dos ideas: por un lado, en el museo –igual que dentro de lo surreal– se produce un choque entre dos realidades; el Surrealismo, que tuvo una naturaleza subversiva, ocupa un lugar destacado en los museos de las capitales más importantes del mundo. Por otro lado, tales salas suelen pensar en obras surrealistas en tanto que testimonios de aquel movimiento histórico de vanguardia, y cuando se adentran en sus relaciones con el arte contemporáneo lo hacen muy tímidamente. Los siguientes tres ejemplos ilustran esta última idea a la vez que me han servido, entre otros, de motivación para este trabajo:

En el año 2011 tiene lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía la exposición *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas*, en la que, aunque no se hace expresa referencia a lo “surreal” en nuestros días, crea un espacio compartido por obras de conocidos surrealistas y obras contemporáneas que dotan de nuevos significados al Atlas de Warburg. Un año antes tiene lugar en la Barbican Gallery de

⁵³ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, pp. 13 y 292-93.

⁵⁴ RUBIO, O. M. *La mirada interior. El Surrealismo y la pintura...*, p. 30.

⁵⁵ DEZEUZE, A. *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L., *Conocer el Surrealismo...*, p. 122.

Londres la exposición *The Surreal House*, con la intención de conectar trabajos en torno a la casa con el Surrealismo. En ella aparecieron obras de artistas vinculados a movimientos contemporáneos. Asimismo, el texto que se publica con motivo del Congreso que se hace en España en 2006, con el atractivo título para esta tesis de *Surrealismo S. XXI*, se adentra mínimamente –solo a través de un artículo– en el periodo que aquí nos interesa, las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

Si bien tras la muerte de Breton sería preferible usar el término surreal, encontramos diferentes grupos continuadores del movimiento en diversas partes del planeta, cuyas prácticas son llamadas surrealistas, y entre las que se hallan algunas interesantes manifestaciones como las que cito a continuación. El grupo parisino prosiguió su funcionamiento con la edición de tres números de la revista *L'Archibras* en 1967 y 1968, y el de Lyon, llamado *L'Ékart*, con la publicación de su *Manifiesto Décaméreve*⁵⁷. En 1969 Schuster publica en *Le Monde* un artículo en el que distingue “surrealismo histórico” de “surrealismo eterno”, y nos muestra otras posturas:

Si algo es eterno, no puede tener comienzo, marco inicial. Y el surrealismo tiene un inicio cronológico, que puede ser localizado entre 1916, cuando Breton conoció a Vaché, y en seguida a Aragon y a Soupault, 1919, con la eclosión de la escritura automática, y 1924, con el primer Manifiesto del surrealismo. En otras palabras: chamanes y constructores de tótems en sociedades tribales, griegos participantes en rituales iniciáticos y subterráneos, gnósticos licenciosos y adamitas, líricos trovadorescos, visionarios del Renacimiento, románticos místicos y exaltados, simbolistas herméticos, surrealistas, son lo que son. Tienen su especificidad, aunque haya afinidades analógicas, posibles continuidades. Se relacionan en contextos distintos. Hablar de “surrealismo eterno” equivale a afirmar que todo es lo mismo, en generalización reductora⁵⁸.

En la primera mitad de la década de 1970 se publican en París diez números del *Bulletin de Liaison Surréaliste*, y en los años 80, de la mano de los surrealistas de Praga, París y Estocolmo, ve la luz el *Boletín internacional del surrealismo*, que suscriben los grupos de Estados Unidos, Buenos Aires y Madrid. La actividad surrealista continúa en Francia en los 90 con la publicación de los 17 números de la revista *Le Cerceau* y de

⁵⁷ CORRALES, M. *Caleidoscopio surrealista...*, p. 239.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 239.

Supérieur Inconnu, fruto de un proyecto que tuvo en su momento Breton, vigente en la primera década del siglo XXI. Encontramos un grupo surrealista checo en los 70, así como –asociado al mismo– las aportaciones en los 80 del cineasta Jan Svankmajer. Este grupo reaparece como “Grupo surrealista checo y eslovaco”. Continúa en funcionamiento en Brno el grupo responsable de la revista *Invertence* y del proyecto de encuesta sobre “el castillo como fortaleza interior”⁵⁹.

El Surrealismo también se encuentra vigente en Yugoslavia con la publicación, en la década de los 80, de una antología poética surrealista; en Holanda con la revista *Droomschaar*, de los años 90; en Inglaterra con la publicación en los 70 de la revista *TransformaCtion*, con la Exposición Internacional Surrealista de 1978 en Worcester, con la revista *Extrance* o con el grupo surgido en Londres en 2005, el Surrealist London Action Group. Miguel de Carvalho organiza en Portugal dos exposiciones sobre “surrealismo actual” en 2008, año en el que el Museo Arken de Copenhague publica el catálogo de la exposición *Triumph of Desire. Danish and the International Surrealism*⁶⁰.

En España hay un resurgir del surrealismo a finales de los 70 con las revistas *Autxphals* en Madrid y la asturiana *El Orfebre*. En los 80 surge la todavía vigente *Salamandra*, editada por el grupo surrealista madrileño. En Grecia encontramos en la primera década del siglo XXI el grupo de Ioánina y el de Atenas, también con una publicación, la revista *Farfoulas*⁶¹. De gran interés para esta investigación es el grupo de Chicago, surgido tras la muerte de Breton, por su aportación al apartado que dedico a la ciudad.

Hay un riesgo de sobreextender la idea de lo “surreal”, pese a las teorías que apoyan “el retorno de lo real”, ya que la surrealidad aparece muchas veces donde quiera que pongamos la vista en el arte de las últimas décadas, en el cine, en el videoclip, en los mundos virtuales del ciberespacio... Incluso cuando se decide que lo real ha vuelto, ¿a que nos referimos cuando queremos decir realidad? Si con ello aludimos a la obra documental, esta difícilmente escapa a la manipulación, ya que las imágenes del realismo pueden llegar a nosotros de forma que nos sean familiares porque se asemejan a las de nuestros sueños. Donna de Salvo se hace estas dos preguntas: si el *shock* surrealista ya no es operativo y debemos ir más al extremo para que se produzca, y

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 238, 310 y 311.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 356, 367, 368 y 393.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 447 y 465.

habiendo posibilidades de autoinvención en todas partes, ¿qué es lo que hace diferente el mundo de los sueños del estado en que permanecemos despiertos? ¿Ha llegado el surrealismo a convertirse en la manera como definimos el realismo?⁶²

La autora señala que podemos encontrar el gran legado del Surrealismo, no en la imaginación excesiva de la cultura popular que nos remite a los artistas del movimiento, sino en el reconocimiento de eso que queda oculto detrás del día a día y que no es representado. “A través de lo detallado, lo literal, lo hiperreal, somos llevados al final del borde que separa el mundo reproducible de ese otro que todavía no lo ha sido [...] Una vez que estamos en ese borde, nos situamos en un lugar donde coexisten elementos dispares, y donde se nos enfrentan posibilidades y limitaciones cada vez que miramos”⁶³.

Aunque el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial necesita “reinvindicar lo real, el espacio de nuestras vidas”⁶⁴, los artistas actuales difícilmente pueden escapar de la narrativa del sueño surrealista que han consumido a través del cómic, el cine, la televisión o la publicidad. En la obra de los artistas continuadores del Surrealismo hallamos el uso de una materia prima que encuentran en las imágenes y en la violencia que dichos medios nos suministran. Estos abusan del término surrealista para narrar accidentes, catástrofes, crímenes, hechos insólitos, etcétera. Podemos calificar así a muchos artistas en los que resuenan las contradicciones inquietantes, el *shock*, las alucinaciones que tan recurrentes eran en el “Surrealismo clásico”. Si miramos atrás, el material que nos ofrecen como real tales medios no es más que información tendenciosa y deformada, que nos llegó a través de estos y que con el tiempo se vuelve historia.

Si nos asomamos, por ejemplo, al Arte Pop nos damos cuenta de que una de las vías de penetración del Surrealismo son los *mass media*. Harry Philbrick opina, con motivo de la exposición *Pop and Surrealism* que tuvo lugar en 1998 en el Aldrich Museum of Contemporary Art, que hay una continua influencia del surrealismo interpretada y expandida por los artistas de una era definida por la cultura popular⁶⁵. Aunque en un principio el Surrealismo parece estar reñido con el Pop, los estudios freudianos del inconsciente que encontramos en el primero, y el énfasis del segundo en

⁶² DE SALVO, D. “Memoirs of a Saint: Staging Surrealism” en *Staging Surrealism*. Columbus: The Ohio State University, 1997, p. 19.

⁶³ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁴ GRAS BALAGUER, M. “Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad” en *Escenarios domésticos*. Gipuzkoa: Diputación Foral, 2001, p. 9.

⁶⁵ PHILBRICK, H. *Pop Surrealism*. Connecticut: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1998, p. 9.

la superficie de las cosas, se encuentran en el cómic y en los dibujos animados⁶⁶. Son innumerables los casos que hallamos en estos dos campos donde se produce una liberación de las limitaciones académicas y la corrección política. Además, debemos tener en cuenta que artistas norteamericanos pertenecientes a la generación llamada *baby boom* trabajaron un antiarte que no se exhibía en museos, sino en publicaciones *underground* como *Zap No. 4* (1969).

Zap No. 4 fue continuadora de la experiencia surrealista, no solo por lo anteriormente expuesto, sino porque resucitó el cadáver exquisito a través de un nuevo género, denominado *comic jam*, que consistía en presentar una serie de secuencias realizadas por diferentes artistas que se turnaban para crear una antinarrativa que daba como resultado un zapping televisivo, pero plasmada en el papel. Durante los años 60 y 70 estas experiencias *underground* van madurando, y aparecen una serie de artistas que combinan la libertad de *Zap* con la sensibilidad del punk y el neoexpresionismo. Surgen nombres calificados como post-punk, como Gary Panter o Charles Burns, que continúan la escuela de Breton al revivir el precepto de la “belleza convulsiva”, mezclando lo *noir* del expresionismo con un humor paranoico⁶⁷.

El catálogo realizado para una exposición que tuvo lugar en 1998 en el Centro para la fotografía de Woodstock, Nueva York, abría con las siguientes palabras: “Dime la verdad. Cuando tú estabas en la escuela de arte, ¿no era ‘surrealismo’ una palabra sucia? Sensiblera, inmadura, sentimental, y peor. ¿Sabes qué? El surrealismo está aquí para quedarse”. La exposición se llamó *New Surrealism or the Fiction of the Real*, y fue el resultado de una investigación sobre el trabajo de fotógrafos contemporáneos que buscaba encontrar similitudes con las fotografías que llevadas a cabo en los años 20, 30 y 40 del siglo XX.

Se partió de los textos de Rosalind Krauss y Jane Livingston *L'amour fou: Photography & Surrealism*; de “Surrealism, Symbolism, and the fictional Photograph” en *Photography and Art: Interaction Since 1946*, de Andy Grundberg y Kathleen McCarthy Gauss; y de los catálogos de dos exposiciones que tuvieron lugar en el año 1987: *Fashion and Surrealism*, de Richard Martin, y *Poetic Injury: The Surreal Legacy in Postmodern Photography*, de Roger Denson⁶⁸, en los que su comisaria llega a una

⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁸ KENYON, K. “Surrealism in a dirty world” en *New Surrealism, Or, The Fiction of the Real*. Woodstock: The Center for Photography, 1988, p. 3.

conclusión interesante para este trabajo y que, aunque no la compartamos en su totalidad, nos viene a confirmar la vigencia del movimiento.

Kathleen Kenyon manifiesta en el citado catálogo que, aunque los pintores y los críticos habían abandonado el Surrealismo en los años 50 del siglo XX, los fotógrafos no. Si bien en nuestra tesis van a aparecer propuestas fotográficas, tanto los numerosos trabajos de artistas, arquitectos, *performers*, etcétera, como la bibliografía crítica nos confirmarán que no es cierto que se haya continuado el Surrealismo solamente a través del soporte fotográfico. Kenyon se pregunta, al ver un trabajo de Karl Baden en el que un niño come comida de perro, o al ver la princesa Lady Di de Ricardo Salcedo: ¿Qué sueñan los nuevos surrealistas?⁶⁹.

Lo que comparten todas las obras expuestas en nuestro trabajo es la presencia, a veces más evidente, otras más oculta, del espíritu del Surrealismo, concepto este utilizado para bautizar una exposición, *The Spirit of Surrealism*, que tuvo lugar en el Museo de Arte de Cleveland en el año 1979. Su comisario, Edward B. Henning, declaraba que, entre los artistas seleccionados, algunos no pertenecían al movimiento pero habían usado métodos similares a los ideados por los surrealistas, y participado en el intento de desvelar la experiencia del inconsciente⁷⁰, y que por ello quedaban incluidos no solo artistas como Picasso o Klee, sino los expresionistas abstractos.

El Surrealismo, pues, se ha convertido en parte del lenguaje de los artistas actuales que se adueñan de formas eminentemente surrealistas, lo que Leslie Judd Ahlander llama “pintar de una manera surrealista clásica”⁷¹, y también de otros que aquí nos parecen más interesantes, puesto que se han valido de nuevas formas y conceptos para realizar unas propuestas que, si bien se apartan de ese “clasicismo”, no han cortado su relación con el movimiento. La citada autora considera a Jasper Johns y a Robert Rauschenberg como los líderes de una nueva dirección en la que, frente el expresionismo abstracto, se combinan lo real y lo imaginario y “la irracional y altamente personal yuxtaposición de objetos”, así como el uso de caracteres procedentes del Dada y el Surrealismo⁷². Ahlander continúa esta línea a través del Pop y su homenaje a Duchamp, y añade un grupo de jóvenes artistas cuyo trabajo califica de surrealista metafísico, simbólico, anti-literalista, meta-*trompe-l’oeil* y *funk*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ HENNING, E. B. *The Spirit of Surrealism*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1979. p. vii.

⁷¹ AHLANDER, L. J. *After Surrealism. Metaphor & Similes...*, p. 4.

⁷² *Ibidem*.

Siguiendo con otras exposiciones que nos ponen en el camino de analizar el tema que nos interesa, el Instituto de Arte de Chicago exhibe en 1997 la colección de arte surrealista que durante décadas han ido adquiriendo Lindy y Edwin Bergman, para los cuales, según aclara Dawn Ades en la introducción del catálogo, el surrealismo no es algo del pasado, un movimiento cerrado, sino uno vivo⁷³. En el mismo año se edita un catálogo de fotografía, *Surreality. Localizer 2.0*, que contiene trabajos manipulados por las nuevas tecnologías, interesante por dos aspectos: porque recoge las propuestas de una de las últimas generaciones de artistas residentes en Berlín (Sven Hagolani, Ali Kepenek, Dejan Patic, Yu Hirai, Philip Virus, Oliver Jackel), a los que introduce dentro del ámbito surrealista “clásico” (surrealist) a la vez que en el ámbito de la surrealidad (surreality), lo cual confiere un nuevo matiz a sus obras, al asociarlas a otro "surrealismo" más actual, consecuencia de que estos trabajos han sido realizados en la postmodernidad. Ascensión Hernández habla de la existencia de una realidad amable y hedonista que nos transmiten los medios de comunicación. Esta es cuestionada por los artistas participantes en el proyecto *La realidad contaminada* (2003)⁷⁴, que comparten con los citados artistas alemanes el hecho de recoger la surrealidad actual.

Por lo tanto, en nuestros días, siendo conscientes o no, vivimos en una irrealidad que se ha filtrado irremediabilmente en las propuestas artísticas. Se trata de una idea que sostiene Marc Augé y respecto de la cual manifiesta lo siguiente:

Es, en efecto, nuestra mirada la que se perturba ante el espectáculo de una cultura que se disuelve en las citas, las copias y los plagios, ante el espectáculo de una identidad que se pierde en las imágenes y los reflejos, de una historia que la actualidad se traga y de una actualidad que es ella misma indefinible (¿moderna?, ¿posmoderna?) porque solo la percibimos por jirones sin que haya un principio organizador que nos permita dar un sentido a la dispersión de los flashes, de los clisés y de los comentarios que se nos ofrecen en lugar de la realidad⁷⁵.

Breton esperaba que lo surreal se volviera real, que el Surrealismo superara la oposición entre ambos para finalmente liberarnos. Nadeau en los años 60 se pregunta “si la tentación actual del surrealismo no es la de constituir [...] el universo mágico

⁷³ ADES, D. *Surrealist Art. The Lindy and Edwin Bergman Collection*. Chicago: The Art Institute, 1997, p. 13.

⁷⁴ HERNÁNDEZ, A. “Realidad versus ficción” en *La realidad contaminada. Visiones críticas sobre el presente*. Granada, Zaragoza: Universidad, 2003, p. 23.

⁷⁵ AUGÉ, M. *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 24.

adecuado para los hombres de esta época. Un universo basado en los recursos profundos y generalmente inexplorados del hombre, en las leyes misteriosas de una realidad en cuyo umbral se detiene [...] la ciencia”⁷⁶. Hal Foster lanza la siguiente pregunta: ¿No será que lo que ha sucedido es en realidad lo inverso, que en el mundo posmoderno del capitalismo tardío lo real se ha vuelto surreal, lo siniestro de nuestra selva de símbolos es, en su delirio, menos desestabilizante que disciplinario?⁷⁷

⁷⁶ NADEAU, M. *Historia del Surrealismo...*, p. 257.

⁷⁷ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 328.

EL ESPACIO (HACIA UNA CATEGORÍA SURREAL)

En un campo
soy la ausencia
del campo.
Esto es
lo que siempre ocurre.
Dondequiera que estoy
soy lo que falta.
Cuando camino
divido el aire
y el aire
siempre invade
el espacio
donde antes estuvo mi cuerpo.
Todos tenemos motivos
para desplazarnos.
Yo me muevo
para mantener la integridad de las cosas.

MARK STRAND⁷⁸

Pero el topos (esto es, el lugar-espacio) parece ser algo
grandioso y difícil de captar.

ARISTÓTELES, *Física*, Libro IV⁷⁹

Lo que sabemos sobre el espacio en general de poco nos
sirve para comprenderlo como entidad real.

S. YATES⁸⁰

⁷⁸ <http://trazosdelamemoria.wordpress.com/2011/11/30/10-manteniendo-la-integridad-de-las-cosas/>

Consultado el día 30 de julio de 2012.

⁷⁹ Citado por Martin Heidegger en "El arte y el espacio" en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*. Madrid: La Caixa, 1994, p. 39.

⁸⁰ YATES, S. (ed.) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili. 2002, p.13.

Es curioso cómo conforme vamos profundizando en la definición del concepto de espacio más dudas e imprecisiones encontramos. Nos enfrentamos aquí a una entidad que no puede ser distinguida por los sentidos sino como negación de la materia. Se trata de algo que está ahí pero que no forma parte de la realidad, algo superior a los acontecimientos y a cuya comprensión no estamos habituados, algo aparte, inalcanzable y a la vez inmediato, el todo o la nada⁸¹. Se trata de una cualidad intangible y flexible, determinada por ciertos límites (muros, techos, principios, finales...), que depende también de la percepción humana. Está claro que es una realidad, una experiencia que forma parte de las funciones biológicas⁸².

Es algo que tenemos que percibir con los sentidos. El espacio se va materializando a medida que lo habitamos (o es habitado por otras entidades sobre las que se proyecta nuestro yo). Respecto al mismo contamos con una multitud de significados, que finalmente se organizan en la mente. Aunque somos capaces de nombrar entes que forman parte del mismo, no dejamos de ser también espacio. Todo es espacio u ocupa espacio. Nuestro cuerpo es una parte del mismo, “con sus fronteras [...] un espacio compuesto y jerarquizado”⁸³. El vacío es el intervalo que hay entre los objetos. La teoría de los agujeros negros demuestra que el vacío también ocupa espacio⁸⁴.

El espacio es algo abstracto y que a su vez se puede concretar: desde un inabarcable cosmos o uno que oprime y produce claustrofobia, a un “espacio interior”. Incluso puede ser una creación mental. Crear un espacio es ponerle límites, llenándolo o vaciándolo. Puede ser significativo y convertirse en un “lugar” mediante el hecho cultural, la historia y la memoria. El “entorno” es lo que lo rodea. Con el término “ámbito” se establece una relación de pertenencia, y cuando decimos “sitio” nos referimos a lo ocupado⁸⁵. Navarro Baldeweg utiliza la expresión espacio complementario para referirse al espacio que rodea y sostiene las cosas, vinculadas

⁸¹ OLEA, O. “El espacio como ente creador en Arte y Espacio” en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 15.

⁸² MOHOLY-NAGY, L. “El espacio-tiempo y el fotógrafo” en *Poéticas del espacio...*, p. 208.

⁸³ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 66.

⁸⁴ CAMARERO, J. Prólogo de PEREC, G. *Especies de Espacios*. Madrid: Montesinos, 2007, p. 11.

⁸⁵ MADERUELO, J. “El espacio y arte” en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, pp. 16 y 17.

entre sí y nosotros con ellas, gracias a la gravedad o la luz, que a su vez provocan nuestra participación en el mundo⁸⁶.

En la ciudad, en la calle, en la casa que habitamos existe un espacio geométrico y limitado, el llamado “espacio dado”⁸⁷. El espacio, igual que las personas, tiene género. Existe una sexualidad del espacio que ha sido tradicionalmente reprimida. Con espacio interior nos referimos al espacio único de cada ser; el espacio de uno mismo “es una metáfora del todo y de la nada, del individuo, de la ausencia, del poder, del arte, de lo conocido y de lo desconocido”⁸⁸.

El *homo sapiens* transforma el espacio cognitivamente cuando crea un lenguaje articulado, y físicamente a través de la técnica⁸⁹. Desde la antropología Marc Augé señala la organización del espacio y la constitución de lugares como una de las prácticas colectivas e individuales de un mismo grupo social⁹⁰. Giulio Carlo Argan diferencia por un lado la Naturaleza, por otro la concepción de esta y su relación con el individuo y la sociedad a la que pertenece, y en tercer lugar la Historia, y considera que el concepto de espacio es una creación histórica⁹¹.

Toda realidad puede ser explicada mediante las coordenadas espacio-tiempo, un continuo expuesto por primera vez por el escultor Hilderbrand, aunque la balanza se incline más hacia la primera categoría en unas ocasiones o más hacia la segunda en otras. Lo que diferencia a las distintas culturas es la forma como reciben tales categorías. Establecemos relaciones espaciales y relaciones temporales; con ambas se forma la memoria⁹². Como veremos después, y tal y como afirma Rosalind E. Krauss a propósito de la escultura moderna, “cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal”⁹³.

Dubán Urbina señala que partimos de un recinto esférico (el vientre materno) para pasar a uno rectangular, a lugares con forma de caja, que se van ensamblando para acabar produciendo desde una casa a un edificio, y en los que desarrollaremos la mayor

⁸⁶ NAVARRO BALDEWEG, J. *La habitación vacante*. Girona: Col.legi D'Arquitectes de Catalunya, 2001, p. 37.

⁸⁷ RAMOS, M. E. “Preliminares sobre el surgimiento del proyecto” en *Museo de Bellas Artes*. Caracas: Museo de Bellas Artes y Fundación Banco Mercantil, p. 13.

⁸⁸ MARTÍN, M. “Espacio interior” en *Espacio interior. Inner Space*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2006, p. 15.

⁸⁹ TORRIJOS, F. en FERNÁNDEZ ARENAS, J. (co.), *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 20-22.

⁹⁰ AUGÉ, M. *Los no lugares...*, p. 57.

⁹¹ ARGAN, G. C. *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, pp. 13 y 14.

⁹² OBRIST, H. U. “Tipos de espacio” en *Espacio interior...*, p. 34.

⁹³ KRAUSS, R. E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002, p. 12.

parte de nuestra vida. En cuanto a nuestra relación con ellos, Urbina afirma que, como en las matrioskas, “cada vez hay, quizá, no solo más cajas dentro de cajas dentro de cajas, sino también más capas sobre nuestros sentidos, más distancia respecto a lo inmediato”⁹⁴.

Augé se refiere al espacio como una “figura del exceso de la sobremodernidad”. Se trata de dos hechos contradictorios y que conviven perfectamente. Tal exceso es correlativo al hecho de que el planeta es cada vez más pequeño (los medios de transporte cada vez son más rápidos, podemos saber lo que pasa al otro lado del planeta simultáneamente al acontecimiento, anulando las distancias), pero a su vez los satélites cada vez llegan más lejos y amplían nuestro mundo. Todo esto da como resultado “concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los no lugares”⁹⁵. Augé nos propone un nuevo aprendizaje: “El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio”⁹⁶.

Intuimos que vivimos en un espacio inaprensible, complejo, extraño, del que, como afirma Heidegger, no se ha decidido aún de qué manera “es” y si se le puede adjudicar un ser⁹⁷. A este “ser” se le han otorgado una serie de características a lo largo de la historia del pensamiento. Aun así nos valemos de uno tridimensional que procede del siglo IV a. C. y que debe su nombre a Euclides.

La idea del espacio se ha ido interpretando de distintas maneras desde la Antigüedad. Lo han tratado la filosofía y la ciencia, y ha evolucionado al mismo tiempo que evolucionaba la comprensión del mundo por el hombre⁹⁸. Si repasamos su historia, vemos cómo la idea del espacio ha ido cambiando. Cada cultura, temporal y espacialmente, lo ha dotado de distintas características.

Para Platón el espacio es uno de los elementos constitutivos del mundo; para Aristóteles el lugar es un “donde” que carece de materia. En la Edad Media vemos los diferentes tratamientos que ha sufrido el espacio, y cómo le serán descubiertas una serie de cualidades que harán de él algo más allá de la “extensión que contiene toda la

⁹⁴ URBINA, D. “Instalaciones: la creación de espacios: arte-arquitectura” en *Los rascacielos de marfil. Creación e innovación en la sociedad contemporánea*. Madrid: Lengua de trapo, 2006. pp. 163, 164 y 177

⁹⁵ AUGÉ, M. *Los no lugares...*, p. 40.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷ HEIDEGGER, M. “El arte y el espacio” en *Toponimias...*, p. 40.

⁹⁸ VAN DE VEN, C. *El espacio en arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1977, p.11.

materia existente”⁹⁹. Este periodo lo constituye una jerarquía de lugares que se oponen o se entrecruzan (lugares sagrados y profanos, celestes y supracelestes...). Con Copérnico comienza una nueva idea del espacio como algo absoluto. Esta visión cristalizará en Newton. Galileo abre y desacraliza el espacio medieval, que estaba compuesto por diferentes estratos o lugares opuestos, de menor a mayor divinidad. Podemos aceptar que el hombre tiene ideas innatas (según Kant el espacio sería una de ellas), pero es la experiencia la que define el espacio (para Henri Poincaré son los sentidos los que van forjando la idea que tenemos de él)¹⁰⁰. Einstein lo revoluciona al introducir la categoría del tiempo y romper con el carácter absoluto tanto de este como del propio espacio.

La fenomenología nos ha enseñado que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino habitado por cualidades, por fantasmas, el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, algo con unas cualidades intrínsecas¹⁰¹. Bachelard dice que lo que anima la memoria es el espacio y no el tiempo, y que aquella no registra la duración concreta. Es en el espacio donde encontramos “esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias”¹⁰². En nuestros días, Dara Cabrera Vega se refiere al espacio utilizado por el fenómeno *Rave* como un uso del espacio fenomenológico que “entronca con la imaginación y el deseo”¹⁰³.

Contamos también con un espacio transparente, el paradigma del control total defendido por Jeremy Bentham y que es recuperado por Le Corbusier. Este lo llama espacio higiénico. Se pensaba que esa transparencia erradicaría el poder del mito, la superstición y, sobre todo, lo irracional¹⁰⁴. Las construcciones que van desde el primer panóptico hasta Ville Radieuse pueden ser consideradas el triunfo de la luz sobre la oscuridad, a la vez que subrayan la insistente presencia de la segunda sobre la primera¹⁰⁵.

La época actual sería, según Michel Foucault, la época del espacio: “estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión”¹⁰⁶. Foucault habla de un vacío que

⁹⁹ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Espasa, 2001, p. 971.

¹⁰⁰ MADERUELO, J. “El espacio y arte” en *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 12.

¹⁰¹ FOUCAULT, M. “Espacios diferentes” en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*. Madrid: La Caixa, 1994, p. 32.

¹⁰² BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 39.

¹⁰³ CABRERA VEGA, D. “El reciclaje del espacio” en *HUM736 Papeles de cultura contemporánea*. (Granada), 7 (2005), p. 42.

¹⁰⁴ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny*. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1992, pp. 167-169.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 172.

¹⁰⁶ FOUCAULT, M. Citado por Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 22.

contiene individuos y cosas y de unos emplazamientos relacionados con todos los demás y que los contradicen: por un lado las utopías, que no tienen lugar real, y por otro las heterotopías, una especie de utopías hechas realidad, y entre ambas el espejo, ese lugar en el que no estoy pero que se convierte en real¹⁰⁷. Con el espejo se produce un conflicto entre dos espacios, aquel en el que nos situamos y el del reflejo en el que también aparezco.

En el ámbito del arte, el espacio es un término que no ha sido usado hasta el siglo XX pero que ha permanecido implícito en la arquitectura y las artes plásticas. Estas necesitan del espacio: el lienzo, el barro. El artista se propone crear un lugar virtual así como el arquitecto uno que sea real, habitable. Se habla de un “arte del espacio” para referirse a aquel que pone el énfasis en la interrelación de los elementos más que en los propios elementos individualmente considerados, y en el cual “objetos y actividades se conjugan para dar lugar a una obra que supera la suma de sus significados”¹⁰⁸. Se trata de un tema que rivalizará con el género y el cuerpo en las propuestas de los artistas nacidos después de 1960. En los últimos tiempos vemos un nuevo contenido que los artistas han buscado para incorporar en sus trabajos, una reflexión sobre la sensación que tienen de estar viviendo en una “compresión tiempo-espacio”¹⁰⁹.

Giovanni Joppolo se pregunta, a propósito de Lucio Fontana, uno de los artistas del siglo XX de quienes se considera que más ha sabido de espacios¹¹⁰: ¿Dónde ha ido a parar la obra de arte? ¿Se trata quizá del espacio mismo, del ambiente donde se invita al espectador a vacilar y a inventarse él mismo un recorrido propio similar, quizás a un nacimiento?¹¹¹ Si atendemos a la evolución del espacio en la historia del arte, en *Tao Te-Ching* de Lao-Tse encontramos –en su capítulo IX– un primer ejemplo de una estética del espacio, una combinación de actitud moral y apreciación física de la forma en su defensa de la superioridad de lo contenido, del espacio interior¹¹².

El espacio eterno del Medievo se vuelve más terrenal a través del cuadro-ventana del Renacimiento, que nos ofrece un lugar a medio camino entre aquel y el

¹⁰⁷ FOUCAULT, M. “Espacios diferentes” en *Toponimias...*, pp. 33 y 34.

¹⁰⁸ TORRIJOS, F. en *Arte efímero y espacio estético...*, pp. 17 y 31.

¹⁰⁹ MASSEY, D. citado por Henry Meyric Hughes en *La Casa en La Casa, Il Corpo, Il Cuore*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 199, p. 57.

¹¹⁰ Citado por Aurora García en “La lucidez de Fontana” en *Lucio Fontana: entre materia y espacio*. Madrid: La Caixa, 1998, p. 42.

¹¹¹ JOPPOLO, G en “Lucio Fontana: ¿Quién sabe cómo es Dios?” en *Ibidem*, p. 23.

¹¹² VAN DE VEN, C. *El espacio en arquitectura...*, pp. 21-26.

mundo terrenal. Este espacio se desequilibra con el Manierismo. A través de las cúpulas se vuelve infinito durante en el Barroco. En ese momento hay una atmósfera, algo que late. Los venecianos muestran los cambios de luz y su duración. El tiempo se sugiere en el siglo XVIII. Algo mucho más evidente en los impresionistas. La cuarta dimensión, según Foucault, solo aparece como uno de los juegos de distribución posibles, entre los elementos que se reparten el espacio”¹¹³. La cuarta dimensión es perfectamente representada con el cubismo, que muestra de una sola vez lo que un espectador vería al rodear una escultura.

El factor tiempo continúa presente durante el siglo XX en el arte procesual, en la instalación como escultura envolvente, o en las posibilidades de la arquitectura en una escala mayor. El arquitecto se enfrenta el espacio de manera diferente a como lo entiende el pintor o el escultor, y se vale de estas dos disciplinas para a su vez hacernos más clara su comprensión. El espacio arquitectónico, según Bruno Zevi, no es definible en los términos en que lo hacemos con la pintura o la arquitectura. Para Zevi, la arquitectura será la que tiene en cuenta el espacio interior¹¹⁴.

Al transitar por la arquitectura comprendemos las tres dimensiones y el factor tiempo. Deja de ser algo abstracto para ofrecernos una realidad habitable. Esto es algo que creyeron conseguir los pintores renacentistas al aplicar la perspectiva y representar grandes distancias en un pequeño plano, que se simplificó con el descubrimiento de la fotografía y que fue superado por el cubismo en su forma de introducir la cuarta dimensión.

En el ámbito arquitectónico también encontramos espacios expositivos que se convierten en material del arte, en indefinibles espacios mentales¹¹⁵. Por otro lado, el descubrimiento de nuevos materiales ha conseguido que el arquitecto se enfrente a su trabajo como si fuera un escultor. Algo que tendría su correspondencia en el hecho de que desde los años sesenta el arte escultórico se ha preocupado de crear una escultura funcional y de dimensiones a las que no estábamos acostumbrados. Esta escultura nos interesa aquí sobre todo en el momento en que se apropia del espacio que la rodea. El espacio suele presentarse como una entidad neutra, un contenedor, y es incorporado a la obra. A partir de aquí se multiplican las correspondencias entre una y otra.

¹¹³ FOUCAULT, M. “Espacios diferentes” en *Toponimias...*, p. 32.

¹¹⁴ ZEVI, B. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1951, p. 26.

¹¹⁵ CORRAL, M. “El espacio como proyecto, el espacio como realidad”. *XXVI Bienal de Pontevedra*. Pontevedra: Pazo da Cultura de Pontevedra y Facultade de Ciencias Sociais de Pontevedra, 2000, p.16.

Las dimensiones de los espacios pueden sobrepasar nuestras necesidades estéticas. En el arte, el espacio que nos interesa es el que está al alcance de los sentidos y que depende de “factores de carácter emotivo, existencial, formal y material”. Se habla de un espacio físico-técnico que englobaría el espacio del objeto escultórico, el espacio que encierra, y el que se encuentra entre los volúmenes¹¹⁶.

Tradicionalmente en la pintura lo que se ha pretendido es “cazar” la apariencia de un espacio tridimensional actuando en dos dimensiones. El espacio puede ser usado en esta forma artística con diferentes intenciones. Por ejemplo, para asociarlo al poder¹¹⁷, como ocurre en el retrato de Sir Francis Drake (1540-96), de autor desconocido, en el que el retratado se apoya sobre un mapamundi.

Existen estrategias para dar la sensación de espacio en un lienzo. Si atendemos a la mirada de los personajes de un cuadro, no solo sirve para formar la apariencia de estos, sino que también crea su espacio. En *El espacio y la mirada*, Jean Paris pretende poner de manifiesto la profunda ligazón que existe entre ambos. El espacio “inhumano, insondable, absoluto” en el caso del Pantocrátor de la Catedral de Cefalú; la coexistencia de dos sistemas espaciales, cada uno definido por un modo visual (meditación y diálogo), en el caso de *La llamada de los apóstoles Pedro y Andrés en el Tiberiade*, de Duccio di Buoninsegna; o cómo el universo masculino y femenino de la *Alegoría* de Tiziano se enfrentan y se reparten el espacio. Tanto este como el simbolismo de la obra dependen de la mirada de los personajes¹¹⁸.

Con el soporte fotográfico cambia nuestra forma de percibir el espacio, que ahora es documento, testimonio e interpretación¹¹⁹. La fotografía es fundamental en las vanguardias, por ejemplo para el collage, pues contribuye a ampliar el abanico de las diferentes percepciones del espacio y a introducir al espectador en una esfera onírica, en lo fantástico.

Pueden aparecer nuevos espacios mientras soñamos (también mientras el creador sueña despierto). Lugares que habitamos, urbanos, paisajes percibidos como extraños y a la vez próximos y reales. Soñando o imaginando nuestra mente nos puede llevar a sitios irreales, que sorprendentemente pueden parecer más fantásticos cuanto

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ DE DIEGO, E. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2006, p. 33.

¹¹⁸ PARIS, J. *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus: 1967, pp. 17-19.

¹¹⁹ BASILICO, G. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica, 2008, p.143.

más se asemejen a nuestros espacios del día a día, algo que ya adelantaba Freud con la teoría del *unheimlich*.

El replanteamiento de la espacialidad del Surrealismo forma parte de una crítica general de la modernidad. Su comprensión del espacio interior como arcaico e imaginario implica una experiencia concebida en términos de transición y pasaje, como parte del desarrollo de un temporalizado envoltorio psíquico¹²⁰.

Los proyectos surrealistas se presentaron en muchas ocasiones en términos de espacio. Hay en ellos metáforas espaciales con nociones relativas a la superficie y a la profundidad, a lo interno y a lo externo, y una terminología asociada a los sueños (tanto tradicionales como freudianos). Nos encontramos con un consciente y un inconsciente que ocupan dos espacios separados y ocultos el uno para el otro, y que a través del automatismo psíquico los surrealistas colocan como dos lugares contiguos. Dos estados, sueño y realidad, que acaban convirtiéndose en una sola realidad absoluta que Breton llama surrealidad. Este sostiene la existencia de un terreno donde reside un más allá metafísico. El misterio es asociado con el espacio que yace tras la superficie de la realidad, al que se puede echar un vistazo a través de la puerta entreabierta. París es el espacio urbano surrealista por excelencia, y en las profundidades de la mente es donde encontramos el otro lado de la realidad¹²¹.

Hal Foster habla de unos espacios que aparecen distorsionados, convalecientes en Dalí o Tanguy, calcificados y petrificados en Ernst o De Chirico, y señala como el más característico aquel que se presenta como una combinación oximorónica de los dos. En el otro extremo estaría el espacio benjaminiano o aurático, intrauterino, un lugar donde coinciden la mujer y la muerte. Asimismo afirma que el Surrealismo funciona a través de una recuperación de espacios anticuados y expone cómo algunos surrealistas registran lo siniestro en la arquitectura¹²².

Giacometti, en su *Bola suspendida* (1930-31), introduce un espacio dentro –pero a la vez fuera– de la realidad sobre la que intenta abrir una fisura. En sus collages, Max Ernst manipula el espacio para producir sensación de continuidad y para introducir al mismo tiempo elementos pertenecientes a la realidad aunque descontextualizados,

¹²⁰ STONE-RICHARDS, M. “Latencies and Imago” en *Surrealism and Architecture*. London, New York: Routledge, 2005, p. 262.

¹²¹ FINKELSTEIN, H. *The Screen in surrealist art and thought*. Hampshire: Ashgate, 2007, pp. 1-4.

¹²² FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, pp. 318-321.

perturbando la continuidad metafísica del espacio a la vez que manteniendo su profundidad¹²³.

Arrancaré de una primera piel, una piel que podríamos llamar urbana, pasando a continuación por un espacio intermedio muy cercano al no lugar, por la arquitectura y la casa, sus dependencias, los muebles, lo que estos guardan, el espacio expositivo, hasta llegar a otros que son más difíciles de percibir pero que pertenecen a lo físico, como la atmósfera, para finalizar en el ámbito cartográfico, haciendo uso de los más variados atlas y mapas.

Bachelard afirma que el tiempo no anima la memoria, que lo hace el espacio, y que la memoria no registra la duración concreta, va a ser en el espacio donde encontremos “esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias”¹²⁴.

¹²³ KRAUSS, R. L. *Pasajes de la escultura moderna...*, pp.123 y124.

¹²⁴ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 39.

CIUDAD

Caín ha construido una ciudad para sustituir al Edén divino por el suyo propio¹²⁵.

Jerusalem Atenas Alejandría

Viena Londres

Irreales

(T. S. Eliot, *The Waste Land*)¹²⁶

Hubo un tiempo en el que la idea de ciudad estuvo asociada a un ámbito que se encontraba más allá del territorio habitado por el hombre. *Civites Dei*, ciudad celestial, ciudad de los muertos...¹²⁷, todas ellas fueron ciudades imaginarias que han influido a la hora de representar este tema en el arte, así como en el trazado de muchas de las capitales actuales. Según el Génesis, Caín es agricultor y Abel pastor. El primero, el pecador, tiene un hijo, al que llama Henoc, que edifica una ciudad del mismo nombre. Dios hace los campos y el hombre las ciudades¹²⁸.

Históricamente la ciudad se ha caracterizado por su universalidad, por ser un lugar sagrado, un espacio seguro que funciona como un mercado comercial¹²⁹. El hombre desde el principio de los tiempos ha sentido la necesidad de vivir en sociedad. La ciudad es esa porción del mapa donde se van a llevar a cabo todo tipo de relaciones. Es el escenario de nuestras vidas, un sitio familiar y a la vez extraño.

Hay en la civilización occidental un deseo por recuperar el Edén perdido. Platón intenta en *República* poner orden en la compleja realidad de la polis griega. En el Renacimiento, la admiración por la arquitectura de la Antigüedad refleja la creencia en ella como solución a problemas políticos y sociales. La ciudad actual tiene aún vínculos

¹²⁵ ELLUL, J. *The meaning of the city*. Gran Rapids (MI): William B Eerdmans Publishing Co, 1970, p. 5.

¹²⁶ Citado por Peter Inch en "Fantastic Cities. Peter Inch's Voyage Through the Surrealist City in History" *Architectural Design...*, p. 117.

¹²⁷ ARNUNCIO PASTOR, J. C. *La actitud surrealista en arquitectura...*, p. 193.

¹²⁸ Citado por MANTEROLA, P. en *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2004, p. 13.

¹²⁹ KOTKIN, J. *La ciudad. Una historia global*. Barcelona: Debate, 2006, pp. 19 y 21.

con la ciudad de los siglos XVII y XVIII, toda vez que aquella continúa siendo una ciudad-teatro donde somos actores y espectadores al mismo tiempo. Una vez diseñada y superado su amurallamiento, se convierte en una perfecta escena teatral¹³⁰. Lo que tiene de espectáculo y de simulacro lo hereda de la ciudad barroca¹³¹. La excepción estaría en el ámbito privado, donde quedarían en suspenso los efectos de la escenografía, y la función no tiene por qué ser representada. El lugar en el que el actor se retira para desconectar del sueño, o de la pesadilla.

Jean La Marche afirma que “la ciudad es una construcción fabricada de varias fantasías de alivio y redención que hemos sido capaces de construir”¹³². La ciudad está compuesta de emociones, percepciones, recuerdos que interactúan como si de una novela se tratara, no es solo un escenario arquitectónico, sino también un entorno sentimental¹³³.

La ciudad que vemos ahora no tiene nada que ver con la ciudad que fuera programada. El rumbo que ha tomado en las últimas décadas ha provocado su conversión en una entidad con un pie puesto en la realidad y otro en la fantasía. Y es que, siguiendo a Walter Benjamin, cada ciudad “sueña el siglo sucesivo con el lenguaje del precedente”¹³⁴. Respecto a nuestra época afirma Giandomenico Amendola: “Con los pies estamos todavía en la escena física de la ciudad habitual, y con la cabeza, en la ciudad mediática de la hiperrealidad y del imaginario”¹³⁵. Como apunta Miguel Ángel Moleón Viana, “la ciudad es tan falsa como el propio artista o el género humano al completo”¹³⁶.

El desarrollo económico de los últimos cincuenta años ha provocado un éxodo de la población rural a la ciudad que la ha provisto de nuevos significados y ha derivado en nuevas formas de relacionarnos con ella. El siguiente paso, según David Moriente, sería la teratópolis. La hibridación, el eclecticismo, la réplica descontrolada nos llevaría a pasar de las megalópolis a las ciudades-monstruo¹³⁷. Teratópolis (terato viene del griego “prodigio”, “monstruo”) podría ser el tipo de urbanismo en el que estamos entrando y en el que se está perdiendo la identidad, hasta el punto de confundirse un

¹³⁰ MONEO, R. “Seis apuntes discontinuos sobre la ciudad” en *La arquitectura de la no ciudad...*, p. 110.

¹³¹ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna*. Roma: Celeste Ediciones, 2000, p. 157 y 158.

¹³² LA MARCHE, J. “Unexplored Possibilities in Architecture” en *Surrealism and Architecture...*, p. 280.

¹³³ MADERUELO, J. “Ciudad y poesía” en *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 164.

¹³⁴ Citado por AMENDOLA, G. *Op. cit.*, p. 98.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁶ MOLEÓN VIANA, M. A. “Prólogo: La ciudad y el artista: variables y derivadas” en LÓPEZ RODRÍGUEZ, S. *El atlas del Gran Jan*. Granada: Universidad, 2009, p. 15.

¹³⁷ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 18.

lugar con otro. David Moriente asocia aquella con los términos ciudades-monstruo y esquizo-arquitecturas, para referirse a las ciudades cuya magnitud y cuya velocidad de crecimiento tienden hacia el caos. Tanto sus zonas de lujo como sus arrabales, con los que se confunde a veces, siguen aumentando en tamaño¹³⁸.

La población urbana mundial ha aumentado desde 1950 a 1990 de 200 a 2.000 millones, alcanzando en 2002 los 3.000 millones. Se prevé que superará los 5.000 en 2030. Esta crecida es la causante del fenómeno citado, el de la “megaciudad”: veinte ciudades tienen más de 10 millones de habitantes. A esto hay que sumarle otros cambios que se han producido en el panorama urbano: ya no hay diferencias entre centro, suburbio o periferia. Existen diferentes teorías que apuntan a la desaparición de la ciudad y que se apoyan en el descenso demográfico urbano, el abandono de la misma, las nuevas tecnologías que permiten trabajar a distancia, etcétera. Todas han devenido erróneas ya que la ciudad, si bien transformada, continúa totalmente viva (aunque no por ello exenta de patologías) y bautizada bajo el nombre de ciudad postmoderna, en la que conviven ciudad y no-ciudad.

Está dejando de ser un ente estático para convertirse en un espacio complejo, intermedio, de tránsito, debido a la rapidez con la que pasamos o nos instalamos en ella, la visitamos o la abandonamos. La ciudad también salta en el espacio. Lo que en Europa consideramos “ciudades auténticas”, en ocasiones no son más que inquietantes apropiaciones de características de la urbe americana. La ciudad estadounidense, aparentemente tan lejana, está presente en muchos lugares de las metrópolis del viejo continente bajo un disfraz europeo.

En el presente epígrafe voy a mostrar de qué está hecha la ciudad del presente, la última ciudad, a través de las declaraciones de los autores que la han diseccionado. Voy a conectarla con la ciudad surrealista por excelencia, París, añadiendo a esta otros casos de metrópolis que engrosarían la lista de lugares surreales. Por todo lo anteriormente dicho, y por las ideas que a continuación voy a exponer, no es de extrañar que la ciudad se haya convertido en un material perfecto para la creación. Es en la actualidad una de las fuentes iconográficas más importantes para el arte contemporáneo. Las representaciones de la ciudad, así como las de su arquitectura, se vuelven “espacios irreales de tan precisos, mágicos de tan pretendidamente objetivos”¹³⁹.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 285 y 286.

¹³⁹ RODRÍGUEZ, G. *Casas y ciudades*. Pamplona: Ayuntamiento, 2001, p. 9.

La ciudad estimula la imaginación, no solo del constructor, sino del que la visita, pues “prolonga la lógica y el equilibrio de las formas por medio de sensaciones, percepciones o fantasías que ensanchan su ánimo”¹⁴⁰. Este estímulo también afectaría al artista como visitante o *flâneur*, personaje al que acudiré posteriormente. Recogeré aquí las propuestas artísticas que me han parecido más interesantes para ilustrar tales conceptos y que nos sirven, a través de diferentes soportes, de muestras de una ciudad como espacio surrealista en el panorama artístico contemporáneo. Si el crecimiento de la ciudad ha hecho de esta un espacio preferente para ser habitado, no es de extrañar que la producción artística utilice la misma como material o se deje influir por ella.

Hay algo en la ciudad que, como desarrollaré en la parte dedicada a la casa, la convierte en un lugar familiar y atractivo pero que a su vez produce miedo o rechazo. La nueva ciudad, buscada o rechazada, podría ser considerada como un ente, un oscuro objeto de deseo, una gran casa a la que le podríamos aplicar la categoría freudiana del *unheimlich*, y que podríamos enlazar con los sentimientos y cualidades contradictorias que Amendola subraya cuando habla del deseo de volver a ella que experimentan sus antiguos habitantes: “Atracción y repulsión marcan esta nueva centralidad de la ciudad que es al mismo tiempo práctica y simbólica, concreta y onírica”¹⁴¹. El autor equipara estos sentimientos a los de Walter Benjamin, quien la ama y la odia, a quien intoxica: “Es sobre todo sueño, y su arquitectura es onírica”¹⁴².

La sensación *unheimlich* se hace pública en la ciudad, es decir, deja de ser algo que solo tenía cabida en el interior burgués. Puede ser identificada con fobias espaciales como la agorafobia. Se vuelve extraña por las incursiones espaciales de la modernidad¹⁴³. Coop Himmelblau rechaza todas las nociones de confortabilidad de la ciudad, allí donde uno puede estar sano y salvo, y prefiere otra muy distinta, hecha de plazas solitarias, calles desoladas y edificios devastados¹⁴⁴.

Con diferentes tipologías de edificios, unos reales, otros inventados, se va formando una ciudad en continua transformación en la videoproyección de Rob Carter *Stone on Stone* (2009). En ella, a diferencia de otras obras que veremos en este apartado, lo siniestro –lo *unheimlich*– está muy presente. El uso de la arquitectura gótica, la

¹⁴⁰ WUNENBURGER, J-J., “El imaginario urbano. ¿Una exploración de lo posible, o de lo originario?” en *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2004, pp. 43-45.

¹⁴¹ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 46.

¹⁴² *Ibidem*, p. 47.

¹⁴³ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 75 y 76.

textura de la imagen, los lugares tan familiares y la técnica del collage –usada como si de un juego infantil de recortables se tratara– imprimen a la obra algo nuevo que hace que la ciudad ahí representada nos parezca, como mínimo, inquietante. Esta es una constante habitual en la obra de Rob Carter. La exposición que en julio de 2012 le ha dedicado la galería Leila Heller de Nueva York consta de una serie de fotografías cuyos protagonistas son los edificios de una inexistente ciudad. Tales construcciones con paisaje son muy similares a las que aparecen en los libros de Historia de la arquitectura, solo que prevalece en ellos el estilo gótico. Cuando analizamos con atención el trabajo, descubrimos una sutil manipulación arquitectónica que nos hace preguntarnos si lo que vemos es real. En *Stone on Stone (monks)* (2009) [fig. 1], obra que acompaña a la videoproyección citada, aparece la figura humana. Se trata de unos monjes tumbados en el suelo de una iglesia realizada en una combinación de estilos (gótico y moderno) y cuyo altar, o está a punto de venirse abajo sobre los personajes, o es la apariencia fruto de la intención del arquitecto que lo diseñó. Cabe una tercera opción: que el artista nuevamente haya querido perturbar al espectador, manipulando la fotografía como hiciera en el vídeo citado.



1. Rob Carter. Fotograma de *Stone on Stone* (2009)

La metáfora y el símbolo como recursos para leer la ciudad como una entidad surrealista

Encontramos en la metáfora una primera forma de introducir la ciudad en el ámbito de lo surreal. Los estudios sobre la metrópolis comienzan en el siglo XIX, el siglo de la ciudad por excelencia, desde el pensamiento higienista o desde la arqueología romántica. Tradicionalmente tales estudios han sido urbanísticos o económicos. Desde hace tiempo se ha teorizado sobre la ciudad teniendo en cuenta al hombre, en el sentido de asociarla a su cuerpo o a sus cualidades, como si de un ente vivo se tratara. Son cada vez más las investigaciones que conectan ambas entidades. Fruto de esta analogía es la introducción de tal conexión en el terreno de lo surreal. Ambos son sistemas compuestos por redes e interrelaciones, partes y capas que los mantienen vivos, que pueden verse dañados y provocarles la muerte.

Los avances de la biología nos permiten usar términos científicos para explicar el extraño modo en que el espacio de las ciudades se transforma, pasando de hacerlo de manera radioconcéntrica a un continuo al que nos podemos referir como metástasis, inmunodeficiencia, contagio..., en lugar de utilizar la terminología propia de la ciencia urbana¹⁴⁵. Baudelaire afirma que la ciudad cambiaba más rápido que el corazón de un mortal. Anthony Vidler apunta que los sucesivos “modernismos” y “contramodernismos” han demostrado que el corazón cambia incluso más rápido que la ciudad¹⁴⁶. Beatriz Colomina expone las dificultades por las que pasa la artista Rachel Whiteread en Londres para encontrar una casa con la que realizar su obra *House*, que acabó siendo parte de la ciudad y comportándose como un “cuerpo cuya memoria debía ser respetada”. Realizar esta polémica obra, que al final tuvo que ser demolida, supuso “tocar un nervio de Londres”¹⁴⁷.

Para Coop Himmelblau, la arquitectura supone un cuerpo inconfortable. Habla de una ciudad entera que “vibra como un corazón” y que respira. Con *La piel de esta ciudad* (1982) propone una forma cuya estructura horizontal sea un muro de nervios al que se le han pelado todas las capas de la piel urbana¹⁴⁸.

¹⁴⁵ HERNÁNDEZ PEZZI, C. *La ciudad compartida. El género de la arquitectura*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1998, p. 41.

¹⁴⁶ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, pp. 199 y 200.

¹⁴⁷ COLOMINA, B. “Soñé que era un muro” en *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006, p. 141.

¹⁴⁸ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 75.

El simbolista Georges Rodenbach habla de la ciudad como forma de vida, casi humana¹⁴⁹. G. Basilico no puede dejar de verla como un gran cuerpo que respira, que crece, que cambia. Como un laberinto; uno susceptible de serle aplicada metafóricamente la acupuntura, pues cuenta con una serie de puntos en los que se activa la energía¹⁵⁰. Las periferias son las cicatrices de ese cuerpo que acaban dando lugar a una nueva piel de rasgos “sorprendentes e inesperados”¹⁵¹.

La ciudad llega a ser una imagen de fragmentación, mientras el cuerpo es una ciudad de vacío, ausencia y silencios. Stone-Richards afirma que pensar la arquitectura es pensar la experiencia de los umbrales y los intervalos (piel, superficie, himen)¹⁵². Michael Sorkin recoge sus escritos sobre arquitectura en un libro cuyo título hace un guiño a una de las primeras técnicas surrealistas, el cadáver exquisito. En uno de los ensayos del mismo, “Silicon implants in Brooklyn”, califica de implantes de silicona un plan urbanístico realizado en el barrio neoyorquino. Se trata de MetroTech, un proyecto de renovación urbana por el que diez edificios de la zona son reemplazados por unos bloques de oficinas *high-tech*, y por el que se amplía la Universidad Politécnica. Sorkin denuncia que los arquitectos no han tenido realmente en cuenta a los residentes de esta zona de Brooklyn. Del hecho de llamar “implante de silicona” a MetroTech se derivan otros significados ocultos de la ciudad. Del guiño que el autor hace a Silicon Valley, concluimos que:

-para que haya un implante debe haber un cuerpo vivo.

-para que haya un implante debe haber un órgano muerto, o que no funcione adecuadamente.

Del primer punto extraemos que la ciudad se comporta como un cuerpo. Con el segundo entendemos la citada zona de Nueva York como un órgano sin vida que debe ser reemplazado. Aquí residiría el gran error, sobre todo si tenemos en cuenta las labores de restauración y de conservación que se han llevado a cabo en dicho lugar, pues el proyecto supone el sacrificio de la vivienda de 300 residentes y de 60 negocios¹⁵³, y la transformación de una zona caracterizada por su diversidad en una zona homogénea y “limpia”.

¹⁴⁹ STONE-RICHARDS, M. “Latencies and Imago” en *Surrealism and Architecture...*, p. 259.

¹⁵⁰ BASILICO, G. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica, 2008, pp. 116 y 118.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁵² STONE-RICHARDS, M. *Op. cit.*, pp. 267 y 269.

¹⁵³ SORKIN, M. *Exquisite Corpse*. Londres, Nueva York: Verso, 1991, p. 215.

Antes de terminar de exponer el potencial metafórico de esta entidad que leemos como surrealista, hay que decir que la ciudad también ha sido comparada con la mente humana; lo cual nos lleva a Sigmund Freud. Este utiliza una imagen panhistórica de Roma para describir el crecimiento de la memoria en *El malestar de la cultura*. En este ensayo intenta explicar cómo lo formado en la vida psíquica no puede desaparecer jamás. Pide al lector que imagine los palacios y templos de la ciudad en pie, tal y como debería pasar en la mente, donde reprimimos los acontecimientos del pasado o los transformamos en la memoria¹⁵⁴.

El simbolismo es otro puente que nos permite que el hecho urbano pueda ser conectado con el Surrealismo. Robert Venturi invita al urbanista y al arquitecto a aprender de Disneyland y de Las Vegas. Las conclusiones que saca junto a Steven Izenour y Denise Scott Brown parten de un estudio que realizan sobre la ciudad de Las Vegas, con el que sumo aquí otro espacio urbano susceptible de ser calificado de surreal. En el citado estudio se vierten una serie de ideas que tienen que ver bastante con el tema que trato. Si bien las formas de los edificios de esta ciudad serían suficientes para aplicar tal calificativo a la misma, nos interesan más otros conceptos que yacen bajo aquellas. Los autores afirman que los arquitectos modernos trabajan entre otros con el símbolo, que extraen conceptos de imágenes inesperadas, y que el hecho de dar la espalda a la razón les sirve para luego ser más razonables. Hablan del poder unificador de los anuncios de autopista y de las “conexiones verbales y simbólicas a través del espacio, comunicando complejos significados mediante cientos de asociaciones en unos segundos y desde lejos”¹⁵⁵. Dentro de una competición urbana, los carteles de los moteles luchan con los de los casinos, y ambos a su vez se confunden con las capillas, que a su vez son bastante similares a los *drive-in*¹⁵⁶.

Encontramos, como zona de transición, un vertedero y al otro lado el desierto de Mojave. Se produce una confusión de espacios interiores y exteriores, de recepción de hotel y de sala recreativa, con una estudiada luz que desorienta espacial y temporalmente al visitante¹⁵⁷, el cual tiene que hacer un esfuerzo sobrehumano para dejar de gastar dólares en la infinita gama de juegos de azar que le ofrece el casino. Por otro lado, la zona de descanso es un oasis clásico que contrasta con el asfixiante

¹⁵⁴ Citado por Johanna Burton en “Nueva York, junto a sí misma” en *Manhattan, uso mixto*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 189.

¹⁵⁵ *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1977, pp. 42-79.

¹⁵⁶ Cine en el que los espectadores acceden en coche y visionan la película sin salir del mismo.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 74.

exterior. Los autores comparan Las Vegas con otras zonas de placer como la Alhambra o Disneylandia, lo que sugiere al “diseñador urbano” las cualidades fundamentales de esta ciudad: la ligereza, el oasis dentro de lo hostil, el simbolismo enaltecido y la capacidad para que el visitante asuma un nuevo papel¹⁵⁸.

Ciudad fantástica, ciudad surreal, ciudad metafísica, ciudad surrealista

Los pinceles de los impresionistas recogen el potencial estético de las calles, las fábricas, los puentes, etcétera. La fuerza centrífuga de esos lugares urbanos es captada por los futuristas, Kirchner los impregna de existencialismo y De Chirico los vuelve inquietantes. Todas estas figuras son retomadas por los surrealistas. Anteriormente al Surrealismo encontramos ciudades de ensueño tanto en el arte como en la literatura.

Peter Inch las llama fantásticas para referirse a lo que se sale de lo normal, de la realidad, lo que rompe las reglas naturales. Añade la existencia de tensión entre lo que podemos ver en una perturbadora situación y lo que sabemos que debería ser. Utiliza también el calificativo de fantástico en el repaso que hace de la ciudad surrealista en la Historia, en el número dedicado al Surrealismo de la revista de arquitectura *Architectural Design*. El autor la concibe como el escenario para el “subconsciente colectivo”. Debemos tener en cuenta aquí lo dicho sobre los términos visionario, surrealista o fantástico en la introducción. Estos conceptos se materializan en innumerables ejemplos de ciudades: megaestructuras pensadas para el futuro, como las ciudades embudo de Walter Jonas (n. 1910), que parten de la villa romana para realizar toda una ciudad abierta a un patio, la *Ciudad cósmica vertical* de Xenakis (n. 1922) o el caso de Jean-Claude Bernard (n. 1930), que nos ofrece una ciudad total inspirada en el laberinto¹⁵⁹.

Quiero señalar con esto que, si bien el problema actual de la arquitectura es la comprensión de los fenómenos urbanos, la ciudad no es más que un conjunto de arquitecturas que se van colocando en un terreno con una serie de funciones y con una extensión que hace que tal espacio reciba tal nombre. Podemos deducir que las ciudades pueden ser la materialización de un catálogo de sueños de diferentes arquitectos que han

¹⁵⁸ *Ibid.* p.75.

¹⁵⁹ INCH, P. “Fantastic Cities. Peter Inch’s Voyage Through the Surrealist City in History” en *Architectural Design...*, pp. 120 y 121.

contribuido a su imagen final. La variedad de tipologías que encontramos nos permite deducir que las grandes ciudades actuales reúnen todos los requisitos para ser consideradas futuristas o fantásticas y encontrar siempre un vínculo de las mismas con el mundo onírico. (A esta ciudad, por lo tanto, podremos aplicarle todo lo que veremos en el apartado destinado a la arquitectura).

David Moriente habla de dos percepciones de la idea del futuro –entendida aquí también como fantasía– que podemos aplicar a la ciudad y que heredamos del siglo XIX: la visión “entusiasta científico-positivista” de las novelas de Verne y la expresión “paranoico-desconfiada” de Wells¹⁶⁰. A esto podemos añadir la impresión, propia del sueño, que le producen a Breton las legendarias delicias de Praga cuando la visita en 1935, o el hecho de que Le Corbusier encuentre en la bruma de Manhattan al amanecer una ciudad fantástica y casi mística¹⁶¹.

El arquitecto surrealista Rene-Guy Doumayrou se inspira en Sade para crear un cine flotante entre dos manantiales volcánicos en el Lago Pavin y maravillosos jardines en una ciudad del futuro, que funcionan mediante el deseo y sirven para liberar al individuo¹⁶². Otro arquitecto dentro del surrealismo presenta en 1959 un proyecto para convertir Notre Dame en un palacio del amor. Es la subversión de lo estatal y lo religioso. Más que un plan urbanístico, es el deseo de un futuro mejor que perturbe y desplace lo supuesto y se abra a formas de vida alternativa¹⁶³.

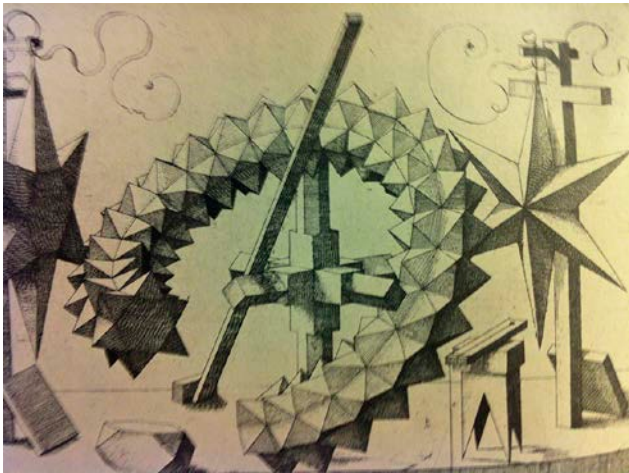
La ciudad “surreal” –ya señalaba en la introducción los solapamientos entre este concepto y la fantasía– más temprana, podemos encontrarla en la Edad Media, donde era vista como una aberración, opuesta a la ciudad celestial, magistralmente representada por uno de los artistas referentes del Surrealismo, el Bosco. También es imaginaria la ciudad clásica que recoge la pintura del Renacimiento. Una urbe que acaba convirtiéndose en otra muy elaborada, como ocurre con Versalles y su innatural geometría. Wenzel Jamnitzer nos presenta una serie de prismas dispuestos sobre una superficie, que nos recuerda al catálogo de delirantes edificios y rascacielos de cualquier barrio financiero actual. La obra pertenece a una serie de grabados que conforman un trabajo llamado *Perspectiva Corporum Regularium* del siglo XVI [fig. 2]. Además, la misma estuvo incluida en la exposición *Arte fantástico, Dada y Surrealismo* de 1936.

¹⁶⁰ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 22.

¹⁶¹ PINDER, D. “Modernist Urbanism and its Monsters” en *Surrealism and Architecture...*, p. 180.

¹⁶² FENTON, J., “Re-enchanting the City. The Utopian Practices of the Paris Group of the Surrealist Movement” en *Surrealism and Architecture...*, p. 209.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 210.



2. Wenzel Jamnitzer. *Perspectiva Corporum Regularium* (siglo XVI)

Peter Inch continúa con la relación de espacios fantásticos incorporando la paranoia arquitectónica romántica o la arquitectura de Boullée, y añade: “ninguna imagen de la ciudad es completamente satisfactoria. El asunto se complica con la mezcla de ficciones que hay en torno a la misma, imágenes-reflejo basadas en convenciones y aspiraciones, todas fermentando en el subconsciente”¹⁶⁴.

La ciudad fantástica adquiere nuevas dimensiones con la ciudad industrial y reaparece con fuerza de la mano de los surrealistas, donde nos detendremos a continuación. Inch nos da la clave para continuar analizando la ciudad en el presente. Sostiene que la ciudad imaginaria ha penetrado en el mundo real y se pregunta: “¿Qué puede ser más surreal que la cuadrícula utópica de Salt Lake City o el suburbio Hampstead Garden?”. Concluye diciendo: “Lo maravilloso de verdad debería estar aquí y ahora”¹⁶⁵.

Vera Stravinsky bautiza con el nombre de *Fanstastic Cities* [figs. 3 y 4] una serie de pinturas fruto de sus ensoñaciones que lleva a cabo en los años 70. Aun siendo muy evidente lo que tienen de oníricos, se trata de lugares que, como señala Paul Horgan en el catálogo que recoge las obras de la artista, conocemos muy bien. Convierte un espacio fantástico en un lugar que puede ser el nuestro¹⁶⁶.

¹⁶⁴ INCH, P. “Fantastic Cities. Peter Inch’s Voyage Through the Surrealist City in History” en *Architectural Design...*, p. 120.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 121.

¹⁶⁶ HORGAN, P. en *Fanstastic Cities and Other Paintings by Vera Stravinsky*, Boston: David R. Godine, 1979, p. 11.

Las reflexiones que sobre la pintura de Stravinsky se han vertido coinciden en situar esas ciudades fantásticas a medio camino entre lo real y lo imaginario. Aldous Huxley señaló que la estrategia de la artista es mostrarnos de una manera más entretenida las realidades que rodean a la misma¹⁶⁷. Christopher Isherwood destacaba la magia de los sueños presente en sus obras, afirmando que parecen haber sido hechas mientras la artista duerme¹⁶⁸.

Ecosistema (1995-96), de Miguel Palma, nos ofrece una ciudad fantástica de dos plantas con un sistema de “respiración” y aislamiento que podría ser perfectamente el urbanismo en el que finalmente terminaremos, por el mal uso que hacemos de la naturaleza.



3 y 4. Vera Stravinsky. *Fantastic City at Night*; *Fantastic City* (ca. 1970-1980)

Aldo Rossi realiza para la Bienal de Venecia de 1980 el *Teatro del Mundo*, donde condensa en una arquitectura lo que tal ciudad significa para él. El edificio dialoga con otros mientras flota por las aguas, siendo a su vez la esencia de ese caso urbano. Nos encontramos con una obra consistente en una zona urbana que se mueve, con conexiones con otros proyectos fruto de la fantasía, como los pabellones flotantes venecianos del Renacimiento (*teatri del mondo*), el *Arca de Noé* de Jan Sadeler (siglo XVI) o el *Arca de Noé* (siglo XVII) de Athanasius Kirchner¹⁶⁹, todas ellas construcciones que se desplazan por el agua, o con el propio *Il Girasole*, ya en el año 1935, aunque se trate de una arquitectura independiente. La construcción de la obra de

¹⁶⁷ HUXLEY, A. *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁸ ISHERWOOD, C. *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁹ DEL POZO Y BARAJAS, A. en *La condición postmoderna. Ideas de ciudad*. Sevilla: Universidad; Instituto Universitario Arquitectura y ciencias de la construcción, 2009, p. 79.

Rossi se realiza en Fusina y es llevada hasta Punta Della Dogano, “aquel sitio en el que la arquitectura termina y comienza el mundo de la imaginación y lo irracional”¹⁷⁰.

En el trabajo del artista Matt Mullican están presentes la conciencia y la alucinación. En 1983 realiza una performance en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, en cuyo programa se advierte de que el artista trabajará bajo los efectos de la hipnosis y adoptará diferentes personalidades, siguiendo la tradición del automatismo surrealista. En este caso se trata de un hipnotizador que ofrece una especie de “guía de lo desconocido”¹⁷¹. Mientras dibuja o manipula objetos simbólicos, efectúa una regresión hacia estadios anteriores de la vida.

Nos interesan aquí los diagramas cosmológicos que fabrica a través de imágenes encontradas. El plano de la ciudad es el esquema de sus cosmologías. “Arriba” y “abajo”, por ejemplo, se convierten en puntos cardinales de una superficie; los elementos representados, en edificios con funciones específicas¹⁷². Lo vemos en *Instalación*, realizada en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington (1989), *Instalación* en el MoMa (1989) o *Instalación* en el Kröller-Müller Museum de Otterlo (1991) [figs. 5 y 6].



5. Matt Mullican. *Instalación*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1989;

6. *Instalación*, MoMa, 1989

El acercamiento surrealista a la ciudad –lo llamamos así porque hacemos referencia al momento del movimiento de Breton– tiene su inmediato precedente en el Simbolismo, Atget y De Chirico. El surrealismo, al influir en las artes plásticas, conduce a una nueva construcción visual imaginaria de la arquitectura y de la ciudad, a través de dos técnicas: la reproducción del sueño –donde sucede lo imposible– y el

¹⁷⁰ ROSSI, A. *Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 220 citado por DEL POZO Y BARAJAS, A. en *Ibidem*, p. 81.

¹⁷¹ RILEY, B. citado por TARANTINO, M. en *Matt Mullican*. Valencia: IVAM, 1995, pp. 31-36.

¹⁷² MARÍ, B. “¿Qué está pensando este hombre?” en *Ibidem*, p. 15.

desplazamiento de la función usual del objeto. Es necesario el salto teórico de Dalí y su método paranoico-crítico para llegar a resultados equiparables a los de De Chirico. Magritte rompe la relación que tradicionalmente existe entre el espectador y la pintura establecida por Alberti. Sus obras están llenas de objetos inertes y fuera de contexto. El pintor actúa en tres niveles: volviendo el espacio pictórico ambiguo, luego paradójico y, finalmente, fragmentándolo¹⁷³. Un potencial que los surrealistas encuentran en el paisaje urbano.

Juan Antonio Ramírez afirma, siguiendo a Breton, que “en los espacios neutros de la ciudad heredada duermen significaciones y revelaciones ocultas que tal vez nunca podamos desentrañar”¹⁷⁴, y señala a De Chirico como el primero que nos proporciona la imagen de la ciudad surrealista¹⁷⁵. Podemos decir que el pintor metafísico marca la dirección a seguir para la poética urbana surrealista. La actitud estética de los artistas del movimiento encuentra su lugar en el decorado urbano¹⁷⁶.

El pintor italiano representa arquitecturas acompañadas de personajes y objetos en las que el tiempo y la sombra están presentes con un significado metafísico. Se inspira en las pinturas romanas descubiertas en el siglo XV, en los muros cubiertos de frescos de casas y palacios que constituye una puerta entre este mundo y el más allá, una arquitectura soñada que le sirve al pintor para componer sus plazas vacías, “paradigma del espacio (o no-espacio) urbano contemporáneo, cuyas sombras se estiran bajo la luz de pesadilla”¹⁷⁷. Dos de sus obras más reproducidas en los documentos surrealistas son *El enigma de una tarde de otoño* y *El enigma del oráculo* [figs. 7 y 8].

Esta forma protosurrealista de representar la ciudad y su arquitectura es continuada por los artistas de la Nueva Objetividad, y aunque su intencionalidad es bien distinta, cuesta trabajo desvincular sus arquitecturas del surrealismo.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁴ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, p. 349.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 357.

¹⁷⁶ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 150.

¹⁷⁷ AZARA, P. “Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el mundo occidental en *La ciudad que nunca existió...*, p. 26.



7. Giorgio de Chirico. *El enigma de una tarde de otoño* (1910); 8. *El enigma del oráculo* (1910)

En su manifiesto sobre el arte metafísico, De Chirico dice que la metafísica de una ciudad como Londres –nuevo ente urbano surreal– se manifiesta en el carácter espectral de una tarde de domingo o en la melancolía de un hombre que es un auténtico fantasma ambulante¹⁷⁸; es fruto no de lo excepcional, sino que se encuentra en las situaciones más habituales y cotidianas. Vincula lo estético a una perturbación psíquica relacionada con la melancolía o con el terror, igual que hará Freud en *Das Unheimliche* (La inquietante extrañeza)¹⁷⁹. Si bien esta categoría freudiana me parece más fructífera si la aplicamos a la casa, como he señalado anteriormente, también es perfectamente detectable en el ámbito urbano.

París

Ramón Gómez de la Serna afirma que “en lo que tiene de ensoñado el surrealismo, seguro que entra mucho la emoción triste de París¹⁸⁰. Llegamos a los surrealistas y a París, la ciudad surrealista por excelencia, que Bachelard describe como un lugar en el que de noche se oye el murmullo de las olas y las mareas¹⁸¹.”

Una cita de *El amor loco*, de Breton (“Comienza el delirio interpretativo solamente cuando al hombre, inadvertido, lo sorprende un miedo repentino en la selva de los símbolos”), nos sirve de pista para, siguiendo a Hal Foster, leer uno de los conceptos fundamentales del surrealismo: la ciudad como una serie de señales

¹⁷⁸ Citado por CLAIR, J. “Realismo mágico y extrañeza inquietante” en *Symposium Mímesis. Realismos modernos* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, 2005, p. 103.

¹⁷⁹ CLAIR, J. *Ibidem*, pp. 103 y 104.

¹⁸⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Buenos Aires: Brújula, 1968, p. 237.

¹⁸¹ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 59.

ansiosas¹⁸². Podemos decir que los surrealistas, conscientes del potencial onírico de la ciudad, tenían la intención de volverla irreal. Su ambigüedad los atrae; sus lugares públicos en los que conviven lo cotidiano y lo misterioso, y que se convierten así en espacios inquietantes.

En el siglo XIX se produce una alienación del individuo debida al extrañamiento social y económico experimentado por los habitantes de la ciudad, consecuencia de la centralización del estado y la concentración del poder político y cultural¹⁸³. Nos encontramos en este siglo unas llamadas ciudades reales, de las que podemos decir que tienen un origen literario, el primer paso para convertirse en la ciudad deseada y soñada. Siguiendo a Proust, el nombre precede a la experiencia, para lo que cita a Florencia y a Venecia como “nombres cargados de sueño antes aún de ser ciudades reales”¹⁸⁴.

La literatura tiene el poder de volver mágicas las ciudades¹⁸⁵. La imagen de la ciudad, como dice Amendola, se compone de “novelas, poetas, notas de viajes, cuadros, postales, películas”¹⁸⁶. Las ciudades se venden utilizando imágenes de sus épocas doradas, y las porciones que de las mismas se venden, como los imanes de las placas de sus fachadas, adquieren un aura y se convierten en reliquia¹⁸⁷. Así, se pueden comprar nombres de calles, de estaciones de metro, de esos lugares que –siguiendo a Marc Augé– suponen una “inmersión cotidiana y maquinal en la historia” que los convierte en monumentos¹⁸⁸.

Bachelard nos habla de sus sentimientos anti-urbanos asociados al sueño: cuando está en París, en un cubo geométrico, en una celda de cemento con contraventanas de hierro, no sueña. Sí lo hace, en cambio, cuando va a una casa en la campiña o a otras en las que los misterios de la felicidad son destilados¹⁸⁹. Quizá no puede porque París es el sueño mismo. Las obras de Manet, Seurat o Toulouse-Lautrec son el resultado del placer de ver la ciudad como un gran espectáculo, cuyo punto de partida estaría en los *Tableaux* en literatura y en las *Bambocciade* en pintura. En ambos territorios nos encontramos con Baudelaire. Es el segundo caso el que nos interesa, por el impulso que llevó a cabo de tal tema como género pictórico¹⁹⁰.

¹⁸² FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 100.

¹⁸³ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 4.

¹⁸⁴ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 167.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 291.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 302 y 303.

¹⁸⁸ AUGÉ, M. *Los no lugares...*, p. 75.

¹⁸⁹ Citado por VIDLER, A. en *The Architectural Uncanny...*, p. 65.

¹⁹⁰ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza, 1986, p. 29.

En la época de Baudelaire, como afirma Marchán Fiz, “las metrópolis son aún jóvenes, su belleza apenas ha desflorado o comenzado a ser desvelada por los pintores”¹⁹¹. Para el poeta, el paisaje de la poesía moderna solo puede ser la ciudad, el París del Segundo Imperio. Su amor por París lo lleva a convertirse en el inventor de la poesía de la capital francesa, que descubre “en la hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños”¹⁹². En su poesía urbana intuye, adelantándose a los descubrimientos del psicoanálisis, la relación entre belleza y mal, relación que se consolida definitivamente con Bataille y los surrealistas y a las que Freud y Lacan le darán estatuto científico. La fascinación por lo desconocido es producto de que el artista dé la espalda a su espacio íntimo y se introduzca en la ciudad, el lugar de lo fugitivo¹⁹³.

En la ciudad contamos con todos los ingredientes necesarios para la actividad surrealista. Pero, si hacemos caso a los miembros del movimiento, existe alguna excepción. Rechazan la ciudad geométrica occidental de trazado ideal. Dan de lado el racionalismo que se opone a la libertad. Para Bataille los mataderos, esos sucios lugares, representan los antiguos templos, espacios de ofrenda y sacrificio¹⁹⁴. Con el movimiento moderno hay una intención de olvidar la urbe antigua y sus monumentos borrando literal y figuradamente la ciudad y haciendo tabla rasa de ella. Si entramos en el dominio de lo posurbano, en el que los márgenes han invadido el centro, hallamos “una realidad sin inscripciones ni epigramas en memoria de las personas y eventos, sino hipogramas, subtextos o infratextos propuestos por Saussure como imágenes que suponen a la vez una firma o esta borrada”¹⁹⁵.

Donde los surrealistas muestran interés en la ciudad nunca es en lo nuevo, sino en lo abandonado, lo ruinoso o marginal. Marcel Réja, en *L'Art chez les fous* (1907), representa un plano para una ciudad imaginaria basada en Babilonia –otra ciudad surreal–, la cual usan los surrealistas como base para su *Ville Surréaliste* en la Exposición internacional de Surrealismo de 1938¹⁹⁶. Ocurre con esta urbe algo similar a lo que veremos con respecto al *Mapa surrealista del mundo*. Encontramos zonas olvidadas u ocultas que los surrealistas destacan. La subjetividad, además, puede apoderarse de la ciudad y de su arquitectura, tal como dice Breton, proyectando en ella

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹² BAUDELAIRE, CH. citado por TODÓ, L. M. *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos, 1997, p. 31.

¹⁹³ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 37.

¹⁹⁴ RAMÍREZ, J. A. “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo...*, p. 71.

¹⁹⁵ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, pp. 185 y 186.

¹⁹⁶ STONE-RICHARDS, M. “Latencies and Imago” en *Surrealism and Architecture...*, p. 257.

el deseo (y convirtiéndola así en un objeto, como veremos a continuación; algo que también ocurre en la casa). Es esta actitud la que nos lleva a considerar París como paradigma de la surrealidad. Como indica Roger Cardinal, es una de las influencias dominantes en la evolución del pensamiento del movimiento¹⁹⁷.

La ciudad para los surrealistas es soporte de deseos latentes. Las prácticas surrealistas desvelan en ella una entidad marcada por las ausencias, atemporal, llena de reliquias¹⁹⁸. Lo primero que hace Kertész al llegar a París en 1925 es fotografiarla desde la ventana de la habitación de su hotel o mientras pasea. Se trata de una forma de fotografiar la ciudad “por primera vez”, cercana al realismo documental de Eugène Atget¹⁹⁹, a quien los surrealistas buscan un nuevo sentido (que podemos extender a otras propuestas del momento). Sus fotografías transmiten un elemento fantástico a través de monótonas imágenes de la vida cotidiana de la ciudad.

Lee Miller llega a París en 1929 con una carta de recomendación a Man Ray firmada por Edward Steichen. Durante tres años la artista se convierte en su modelo favorita y adopta no solo sus conocimientos, sino también la visión surrealista. Brassai realiza una fotografía, muy apropiada para el movimiento surrealista, en la que captura lo fantástico a través de lo banal. El trabajo de Ilse Bing es indiscutiblemente surrealista en la forma que recoge los detalles de la vida diaria, “pero con una poética y una dimensión íntima raramente vista en el Surrealismo, realizando un tipo de fotografía que la sitúa en el borde de la realidad”²⁰⁰. Cuando Breton usa la fotografía *Je prendrai pour point de départ l’hôtel des grandes hommes* en su novela *Nadja*, de todos los ángulos que podía haber elegido, elige uno que cita la pintura de De Chirico.

Breton, en *Nadja* (1928) y en *Los vasos comunicantes* (1932), así como Louis Aragon, en *El campesino de París* (1926), nos guían por barrios, arrabales, pasajes, mercados, edificios desconocidos, todos ellos lugares propicios para que nos topemos con lo “maravilloso cotidiano”. El resultado es una ciudad totalmente nueva para nosotros, y que se halla solapada con esa otra realidad superpuesta²⁰¹. Las citadas obras

¹⁹⁷ FAWCETT, C. “Soluble City. The Surrealist Perception of Paris” en *Architectural Design...*, p. 34.

¹⁹⁸ STONE-RICHARDS, M. *Op. cit.*, p. 262.

¹⁹⁹ Eugène Atget es un fotógrafo descubierto por Man Ray al que volveremos cuando tratemos la escena del crimen en “la casa como escenario”. Sus imágenes de calles desiertas, plazas, edificios, escaparates, que encontramos en las revistas del movimiento, se acercan casi sin pretenderlo a la actitud que los surrealistas querían divulgar.

²⁰⁰ DEEDES-VINCKE, P. *Paris. The city and its photographers*. Boston, Toronto, Londres: Bulfinch Press Book, 1992, pp. 72-82.

²⁰¹ RAMÍREZ, J.A. “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo...*, pp. 74 y 76.

literarias ponen de manifiesto “cómo el inconsciente de los poetas se hallaba en contacto directo con el de las ciudades”²⁰². En ellas se desarrolla el concepto de ciudad como texto para ser descifrado y cuyos lugares son erotizados, aunque esa erotización a veces no pueda separarse de la angustia²⁰³.

En el libro de Aragon vemos “estas especies de galerías cubiertas que abundan en París, alrededor de los grandes bulevares y que se llaman, significativamente, pasajes, como si en estos corredores robados a la luz no estuviera permitido a nadie pararse más de un instante [...] Los misterios del mañana [...] nacerán así de las ruinas de los misterios actuales”²⁰⁴. Aragon va buscando por las calles de París algo que ni él mismo sabe mientras describe con gran emoción sus descubrimientos. Enlaza lo consciente con lo inconsciente, mostrando cómo un espacio banal puede ser emotivo, contradictorio.

Es lo que Foster califica de imagen perfecta de la noción surrealista de lo maravilloso bajo la forma de lo anticuado. Aragon dice que cuando camina por estos pasajes parisinos se comporta más como un activo arqueólogo (actitud que analizaremos en el epígrafe destinado al atlas), que como un paseante distanciado, en un paisaje urbano que no es un espacio de sueño exclusivamente, sino que también es útero y tumba. Foster señala como esencial en Aragon “la conexión entre los rompecabezas históricos de lo anticuado y los enigmas psíquicos de lo siniestro”²⁰⁵.

En cuanto al hallazgo de lo maravilloso en lo cotidiano, escribe Aragon en *El campesino de París*:

Es muy agradable vivir en una casa de citas por la libertad que allí reina y porque uno se siente menos espiado que en un inmueble normal [...] Este romántico inmueble cuyas puertas bostezan a veces, dejando percibir extraños mariscos, la disposición de los lugares lo hace más equívoco aún que el empleo posiblemente banal que una población flotante puede hacer de él. En los largos corredores, que uno tomaría por bastidores de un teatro, se abren los palcos, quiero decir las habitaciones, todas hacia el mismo lado del pasaje”²⁰⁶.

²⁰² CARMONA, E. “La escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933” en *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación cultural Maphre, 2002.

²⁰³ STONE-RICHARDS, M. “Latencies and Imago” en *Surrealism and Architecture...*, p. 257.

²⁰⁴ ARAGON, L. *El campesino de París*. Madrid: Bruguera, 1979, pp. 18 y 19.

²⁰⁵ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, pp. 279 y 280.

²⁰⁶ ARAGON, L. *El campesino de París...*, p. 21.

En 1933 los surrealistas franceses llevaron a cabo una investigación sobre la posibilidad del embellecimiento irracional de una ciudad. Se preguntaban qué debía ser conservado, desplazado, modificado, transformado o suprimido. Breton, Desnos, Péret o Soupault analizaron el papel que los monumentos públicos tenían en la iconografía del Surrealismo, con una actitud que iba de la celebración a la condena. A partir de 1889 se construyen en París 230 estatuas públicas. La zona elegida es el centro de la ciudad. El resultado de las investigaciones se publica en *El Surrealismo al servicio de la revolución*²⁰⁷.

Las estatuas guardan relación con el interés surrealista por la creación o por dar significado a objetos simbólicos, yendo del conocimiento irracional de los objetos específicos, al embellecimiento irracional de los espacios urbanos. Se trata de un esfuerzo de los surrealistas para afirmar su identidad colectiva como grupo a través de la reconfiguración del tejido simbólico de la ciudad. Intervienen en el espacio a través de estrategias de perturbación o transgresión simbólicas, algo que ya hicieron en el collage. El sentimiento negativo hacia la idea que representaba el monumento era un poderoso motivo para seleccionarlo. Otros aprovechaban su forma simbólica. Pretendían, por ejemplo, desplazar monumentos con un evidente simbolismo fálico a lugares como el matadero de La Villette o al interior de la Saint-Chapelle. Y siempre rechazando el sentido del tiempo histórico para el que la estatutaria de la Tercera República había sido diseñada²⁰⁸.

Todas estas técnicas, como veremos en diferentes momentos de nuestra tesis, han tenido su eco décadas después. Por poner dos ejemplos, en *Roma Interrotta* (1978) diferentes arquitectos utilizan el cadáver exquisito²⁰⁹. Seb Janiak nos ofrece un París imaginario en el que Notre Dame se encuentra rodeada en mitad de una selva junto a un lago y su interior está habilitado para que los coches que circulan por la capital parisina pasen por él.

Chicago

La siguiente ciudad en nuestra recopilación de entidades urbanas es Chicago. Esta ciudad norteamericana se vuelve surrealista de la mano del grupo que aparece en

²⁰⁷ SPITERI, R., "The Irrational Embellishment of Paris" en *Surrealism and Architecture...*, pp. 193-195.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 197, 198, 200 y 213.

²⁰⁹ ARNUNCIO PASTOR, J. C. *La actitud surrealista en arquitectura...*, p. 209.

ella tras la muerte de Breton. Si repasamos los textos producidos en el seno del grupo desde 1967 a 1999, nos encontramos casos arquitectónicos y situaciones urbanísticas que hacen de Chicago un nuevo París:

-El McCormick Place, símbolo de una saga familiar de millonarios propietarios del periódico reaccionario *Chicago Tribune*, “escaparate para la exhibición de la mercancía y una tumba para las aspiraciones humanas. Los surrealistas de la ciudad²¹⁰ aplauden su incendio fruto de la justicia poética al que ven como la imagen de lo que le aguarda a todo lo que obstaculice la emancipación del hombre”²¹¹.

-Rechazo absoluto al Departamento de Renovación Urbana, que –a través del proyecto *Urban Renewal*– se dedica a derribar viejos edificios de la ciudad aún habitables con la intención de expulsar a las minorías²¹².

-Mientras los millonarios se preocupan de las reconstrucciones, pérdidas, seguros, etcétera, ellos proponen un “esfuerzo colectivo por construir desde los escombros una vida que merezca ser vivida”²¹³.

-Sostienen que Picasso sirve a un poder represor en el momento en que realiza una escultura que regala a un Ayuntamiento racista para adornar su “pestilente paisaje”, a lo que añaden “que no está lejos el día en que no solo esa estúpida estatua, sino la ciudad entera” sea aniquilada por los damnificados que “transformarán todo según sus sueños”²¹⁴.

- En agosto de 1971 distribuyen un texto en el Zoo Lincoln Park, donde critican este espacio de esclavitud animal que consideran un lugar donde los seres humanos vienen a contemplar “sus propios instintos enjaulados y esterilizados. Todo lo que es intrínseco a la humanidad, y a la vez ahogado por la sociedad capitalista, reaparece indefenso en el zoo. La agresión, la sexualidad, el movimiento, el deseo, el juego, los auténticos impulsos de libertad son atrapados y exhibidos para la manipulación y el disfrute alienados de hombres, mujeres y niños”; a lo que añaden que “es la realidad de los sueños la que exige la reintegración de los animales y de los humanos en la vida cotidiana”²¹⁵.

²¹⁰ Destaquemos como miembros de este grupo surrealista a sus fundadores Franklin y Penelope Rosemont y a Clarence John Laughlin, Gerome Kamrowski y Philip Lamantia.

²¹¹ GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. *¿Qué hay de nuevo, viejo?...*, pp. 33-35.

²¹² *Ibidem*, p. 34.

²¹³ *Ibid.*, pp. 35 y 36.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 52 y 54.

- Odio hacia las obras maestras de la arquitectura de Chicago: la rehabilitación del citado McCormick Place, el John Hancock Building, el Prudential Building, el Chicago Circle Campus of the University of Illinois, el Federal Building y “toda iglesia, toda cárcel, toda escuela, todo edificio de oficinas, todo banco”²¹⁶.

-Odio hacia Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright²¹⁷.

-Rechazo de cualquier teoría sobre arquitectura o urbanismo²¹⁸.

-Defensa del incendio insurreccional²¹⁹.

-Exaltación del iglú esquimal, los tipis de los indios de las praderas, las casas comunales de los iroqueses, las pirámides mayas, las casas de adobe, las casas sobre el baobab del África tropical, los poblados trogloditas del cinturón chino y las viviendas-acantilado de los dogón en el Sur de Tombuctú, en los que se “reconoce el surrealismo mágico y melodioso latido del propio corazón indómito”, y, al igual que hicieran los surrealistas europeos, el Parque Güell de Antonio Gaudí, las Watt Towers de Simon Rodia, el Palais Ideal de Cheval. A este listado añaden el Ice Palace en Leadville (Colorado) y el Garden of Eden de S. P. Dinsmoor en Lucas²²⁰.

-Proyecto de un segundo incendio de la ciudad de Chicago, sistematizado y dirigido por los representantes de los trabajadores, como requisito necesario para la transición de una fase de negación destructiva y prerrevolucionaria a una fase de reconstrucción surrealista. Con la siguiente escena surrealista describen la destrucción de la iglesia de San Pedro:

Comenzará [...] en Nochebuena, acompañada por un castillo de fuegos eróticos, una representación de la *Ernestina* de Sade y una proyección de la película de los hermanos Marx *El conflicto de los Marx*. [...] Cerca, una selección de obras surrealistas violentamente antirreligiosas girarán lentamente en un tiiovivo construido especialmente para la ocasión [...] Sobre las ruinas de esta ridícula iglesia, el Grupo Surrealista propone que se erija un enorme monumento en honor de nuestro camarada Benjamín Mendoza [pintor surrealista boliviano que intentó asesinar al Papa en el año 1970] [...] construido de ladrillos hechos con crucifijos fundidos y otros artefactos cristianos [...] rociados con la pintura roja más refulgente [...] Dispondrá de numerosas y diferentes habitaciones, cada una de ellas dedicada a una figura ejemplar (Sade, Flora, Tristan,

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 56 y 57.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

Melville, Swinburne, Nietzsche, Sandor Ferenczi, Peetie Wheatstraw, Rosa de Luxemburgo, Benjamin Péret)”²²¹.

-Una de las prácticas más importantes del grupo surrealista de Chicago es la experimentación en las calles. Como ejemplo, la provocación a los paseantes que lleva a cabo Robert Green vistiendo los parquímetros de la calle Rush Street con peluca, labios, a los que dota de una pierna alzada²²².

-Rechazo del nuevo centro comercial como lugar para crear necesidades absurdas “por medio de espacios cerrados que proporcionan un confort uterino, de los anuncios envolventes del hilo musical, las decoraciones prefabricadas en temporada navideña y de otras fiestas que intentan reforzar el comportamiento consumista apelando a los sentimientos”. “El centro comercial norteamericano es un mundo en sí mismo. Los dueños [...] lo han llenado de pasillos climatizados [...] El mundo de la mente y del espíritu queda en un segundo plano, y el cliente habitual del centro comercial se siente a salvo en una calculada atmósfera de lujo y abundancia [...] El clima de blanda seguridad ha llevado a que los empresarios [...] se crean que pueden llegar hasta la negación total del mundo exterior”.

-Uso de la imagen de la inundación del distrito comercial y financiero de la ciudad por el río de Chicago y posterior apagón, para mostrar que lo que afecta a nuestras vidas es oscuro y subterráneo, así como la inutilidad de la burocracia. El río rechaza la celda que el hombre ha construido para él²²³.

Nueva York

Aprovechamos la parada en Estados Unidos para volver al periodo del “Surrealismo clásico” y su conexión con este país. Dalí publica en la revista *American Weekly* un dibujo llamado *La ciudad* (1936), en el que combina rascacielos con elementos inesperados de diferente índole. J. A. Ramírez relaciona las combinaciones dalinianas de este dibujo con las conexiones que en 1930 veía Leiris entre los rascacielos, la torre de Babel y el complejo de Edipo²²⁴. Algo que nos lleva al siglo XV

²²¹ *Ibid.*, pp. 61-63.

²²² *Ibid.*, p. 89.

²²³ GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. *¿Qué hay de nuevo, viejo?...*, pp. 193-194.

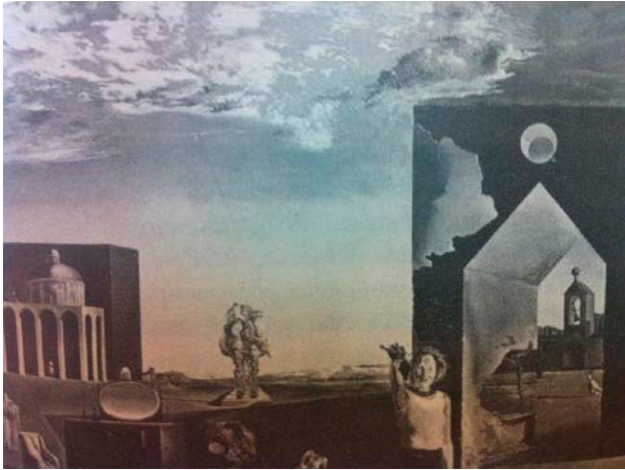
²²⁴ Citado por RAMÍREZ, J. A. “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo...*, p. 85.

y a *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, donde asistimos a la prefiguración del cuerpo arquitectónico que será la casa surrealista y que muestra una confusión entre edificios y estatuas²²⁵.

En otra obra de Dalí, *Arrabales de la ciudad paranoico-crítica* (1936) [fig. 9], se mezclan diferentes arquitecturas, la culta con la popular, la calle con la plaza, lo que parece una zona principal con las afueras, un edificio de la pintura metafísica delante de un cubo premonitorio de lo que será la construcción moderna. Todo ello con la intención de plasmar un sueño en el lienzo. Esa mezcla heteróclita de formas que se daban cita en el territorio onírico ahora nos son familiares en las urbes del siglo XXI. Magritte nos presenta en *Mental calculus* (1931) una ciudad compuesta por arquitectura tradicional y unos prismas y esferas blancos. Lo interesante, en este caso, es darnos cuenta de cómo una pintura se concibe en tanto que plasmación de imágenes oníricas, a la vez que no podemos dejar de ver en ella lo que podría ser cualquier barrio de una de nuestras ciudades más modernas.

Se trata de soluciones que podemos ver a lo largo de las décadas posteriores, cuando la ciudad es representada, y que en nuestros días está presente en obras como *Ínsulas* (2010), de Nadín Ospina, en la que todos los grandes hitos de la arquitectura moderna conviven con pirámides mayas, como si de una metrópolis onírica en ruinas se tratara. En la obra de Javier Fresneda, edificios míticos se funden en una especie de collage surrealista. En su serie *Future Studies (Anastilosis), Instalación del Partenón sobre el Halcón Milenario* (2010) [fig. 10], encontramos un catálogo de construcciones híbridas en una ciudad irreal. Algo parecido ocurre en la obra de Héctor Orruño [fig. 11] o en el pastiche arquitectónico de la ciudad nuclear para el descanso que nos muestra Tania Blanco en su *Nuclear Vacation* (2010) [fig. 12]. Se repite en la obra de IaN+ *New Territories (4 portaeri: landscape, housescape, astscape, sportscape)* [fig. 13], aunque esta sea más fácil de realizar, al tratarse del reciclaje de un portaviones para que pueda ser utilizado como ciudad.

²²⁵ DILLON, B. "An Approach to the Interior" en *The Surreal House*. Londres: Barbican Art Gallery in association with New Haven: Yale University Press, 2010, p. 55.

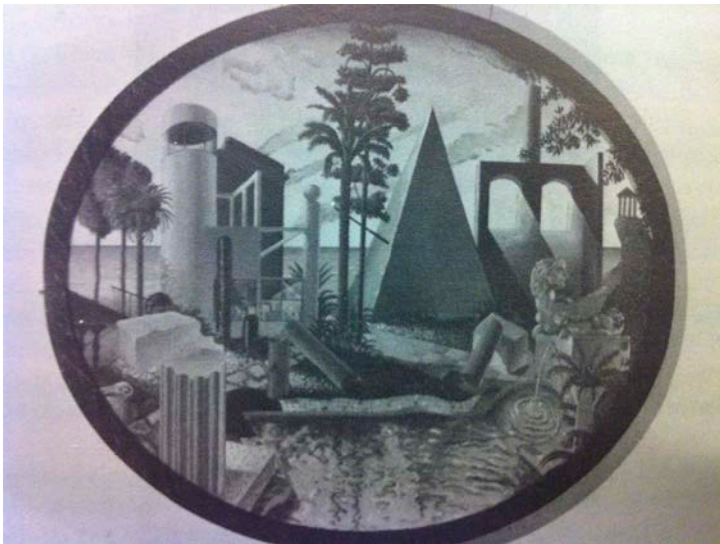


9. Salvador Dalí. *Arrabales de la ciudad paranoico-crítica* (1936)



10. Javier Fresneda. *Instalación del Partenón Sobre el Halcón Milenario* (2010); 11. Héctor Orruño. *Sin título* (2010); 12. Tania Blanco. *Nuclear vacation* (2010); 13. IaN+. *New Territories (4 portaeri: landscape, housescape, astscape, sportscape)* (2003)

Estas combinaciones están presentes en *Paisaje con ruinas* (1976) o en *La ciudad* (1977), de Guillermo Pérez Villalta [fig. 14], donde encontramos una combinación de arquitecturas o ruinas de diferentes momentos, descontextualizadas y colocadas en el mismo espacio. Un efecto similar al que produce la ciudad postmoderna, como veremos, que se comporta como un collage transitable, combinando diferentes estilos, con guiños a diferentes épocas y utilizando calidades diferentes. Lo mismo ocurre con *La ciudad análoga y la ciudad banal* (1973-1980), de A. Cantafora, otro repertorio de edificios que conforman una metrópoli en la que, en palabras de Marchán Fiz, “se pierde su historia para ser incorporada a una abstracción temporal que la traslada a una realidad inédita”²²⁶.



14. Guillermo Pérez Villalta. *Paisaje con ruinas* (1976)

Se trata de ciudades que podemos calificar de fantásticas, producto de la imaginación del artista, pero que no dejan de remitirnos a ciudades reales como Nueva York o Los Ángeles. Lugares que son un anticipo de cómo será la ciudad del futuro, un tiempo que se funde con el presente y se proyecta nuevamente al futuro. En la obra de Francesc Ruiz *La revolución de los comics* (2009) [fig. 15], por ejemplo, se simula el *skyline* de una ciudad muy similar al de Nueva York utilizando torres formadas por comics apilados. Una manera muy simple y acertada de mostrarnos la convivencia de realidad y la ficción en la metrópolis de hoy.

²²⁶ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 271.



15. Francesc Ruiz. *La revolución de los comics* (2009)

A mediados de los años 30 la ciudad de Nueva York es “conquistada” por Salvador Dalí y Le Corbusier: el primero interpretándola y el segundo proponiendo la destrucción literal de la misma. El rascacielos que aparece en la obra de Dalí antes citada no es solo el símbolo del progreso: representa la ciudad (cuando se quiso atacar a la nación norteamericana, se atentó contra las torres gemelas).

Nueva York es la ciudad moderna por excelencia, de la que se habla en términos de magia, la que fascina de manera inmediata y no racional, la que Amendola llama *shock city*²²⁷ y que Baudrillard considera la Disneylandia de la escultura y la arquitectura²²⁸. Se la llama capital del mundo, es uno de los símbolos de Estados Unidos y a la vez es la ciudad menos americana. Por otro lado es un cúmulo de ciudades y tiempos superpuestos (28 microciudades, según Jenk²²⁹). A mediados del XIX Nueva York cuenta con un millón de personas, la mitad extranjeras, situándose en 1900 a la cabeza del sector económico y cultural. Tal desarrollo económico trae consigo la construcción de una infraestructura urbana que tiene mucho que ver con el aspecto que nos ofrece actualmente Manhattan.

Su reducido contorno y la cada vez mayor necesidad de espacios obliga a construir en vertical. La apertura de una red de metro en 1904, que comunica la periferia con la isla, y la cada vez mayor cantidad de oficinistas provocan la construcción de rascacielos como el Pulitzer Building, la Singer Tower o el Chrysler Building. En cierto modo es una respuesta a las catedrales europeas, las mezquitas islámicas o las ciudades

²²⁷ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 54 y 55.

²²⁸ Para más información sobre esta idea cfr. BAUDRILLARD, J. “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, pp. 9-80.

²²⁹ AMENDOLA, G. *Op. cit.*, p. 123.

imperiales orientales, aunque carezcan de ese sentimiento de lugar sagrado²³⁰, y nos remiten al campanario de San Marcos en Venecia o a la torre gótica.

Este paisaje, escenario de desigualdades sociales y urbanas, “el Senegal con máquinas”, es el que Federico García Lorca se encuentra a su llegada a la ciudad en 1929, momento en el que el poeta pasa por un periodo de crisis sentimental y creativa. En palabras de Gregorio Prieto, nos encontramos con un Lorca “perdido como un niño indefenso entre la multitud de ventanas convertidas en letras poéticas por milagro de su poesía y rodeado de esos números que dan una idea del mercantilismo de las grandes famas notorias a costa del dinero, o de esos leones-ratones que le rodean amenazantes”,²³¹. Así lo describe el poeta granadino:

Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados, estas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final, torpemente seguras sin lograr vencer ni superar como en la arquitectura espiritual sucede la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan, las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría enemiga de misterio y cortan los cabellos a la lluvia, o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne de la niebla²³².

[...]

El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora, la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. El Chrysler Building se defiende del sol, como un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos por, encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello²³³.

Igual que ocurrió con el cineasta Fritz Lanz, para quien Nueva York supuso el punto de partida para crear la ciudad onírica de su magistral *Metrópolis* (1927), la visita de Lorca a la ciudad fue de una gran productividad. El Surrealismo es una influencia incuestionable en poetas de la Generación del 27 como Lorca, Alberti, Alexandre o Altolaguirre. El primero es el que más nos interesa, por sus incursiones en las artes

²³⁰ KOTKIN, J. *La ciudad. Una historia global*. Barcelona: Debate, 2006, p. 187.

²³¹ PRIETO, G. *Dibujos de García Lorca*. Madrid: Afrodisio y Aguado, 1995, pp. 133 y 134.

²³² Citado por Joan Carles Fogo en *La generación del 27 y los paraísos perdidos*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2011, p. 35.

²³³ *Ibidem*, p. 41.

plásticas, por un lado (no fue el único: es de sobra conocida la obra pictórica de Alberti), y por el papel que desempeñó la ciudad de Nueva York, su arquitectura, tanto en su poesía como en sus dibujos.

El pistoletazo de salida de Lorca como artista plástico es un dibujo producto de la iconografía popular, con el que ilustra sus libros de poemas. Tras pasar por la Residencia de Estudiantes, en la que se relaciona con otros miembros de la Generación del 27 y con Dalí, incorpora en sus dibujos imágenes surrealistas. Los días que pasa en Cataluña durante el verano del 1927 le sirven para entrar en contacto con los miembros de la vanguardia catalana. Es el momento en que la galería Dalmau de Barcelona expone sus dibujos. Dalí detectará en ellos la influencia oriental, la surrealista y la procedente de la cotidianidad²³⁴. Según Christopher Maurer, es Dalí (junto a Manuel de Falla) el que deja una de las huellas más profundas en la obra del poeta²³⁵.

Lorca manifiesta a propósito de su obra plástica:

Yo he pensado y hecho estos dibujos con un criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el San Sebastián o el Pavo Real. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo²³⁶.

Similar al relato de un sueño, Lorca relata a su familia, con fecha de 28 de junio de 1929, su impresión de la Gran Manzana:

Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de los bancos, hoteles y automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y las músicas de las radios y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y moderna del mundo²³⁷.

²³⁴ MINGUET BATLLORI, J. M. "El gallo lorquiano, altavoz de la vanguardia catalana antiartística" en *Gallo. Interior de una revista. 1928*. Madrid, Granada: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Patronato de la Alhambra y Generalife, 2008, pp. 74 y 75.

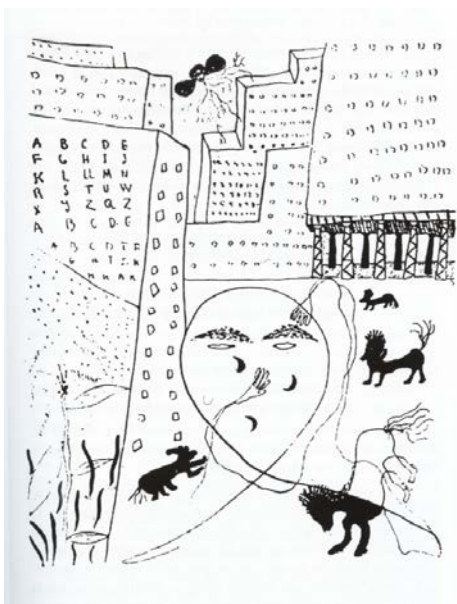
²³⁵ MAURER, C. "García Lorca: creación y amistad" en *Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca*. Madrid, Granada: Residencia de Estudiantes / Huerta de San Vicente, 1998, p. 15.

²³⁶ GARCÍA LORCA, F., *Epistolario*, Madrid: Alianza, 1983, p. 117.

²³⁷ *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (Madrid), 43 (1998), p. 143.

En Lorca se produce el siguiente cambio: pasa de manifestar que “[abomina] el arte de los sueños”²³⁸ a realizar el dibujo de la “inexacta flora de los sueños, que irrumpe con sus líneas curvas y temblorosas”²³⁹. La obra plástica que más nos interesa es la que realiza bajo el influjo del Surrealismo, paralelamente a su libro *Poeta en Nueva York*. En uno de sus dibujos encontramos la cabeza del poeta y unas extrañas criaturas que lo amenazan (interpretadas como peligros de la metrópolis) sobre un fondo de rascacielos, símbolo de la ciudad moderna que Lorca rechaza. Se trata de *Autorretrato en Nueva York* (fechado entre el año 1929 y 1931) [fig. 16], una de las primeras representaciones de esta metrópolis en tanto que ciudad surrealista, y en la que su arquitectura cobra un especial y fantástico protagonismo. La siguiente estrofa es fruto de tal estancia:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
Y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos²⁴⁰.



16. Federico García Lorca. *Autorretrato en Nueva York* (1929-1931)

²³⁸ *Ibidem*, p. 81.

²³⁹ HERNÁNDEZ, M. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada: Comares, 1998, pp. 129 y 130.

²⁴⁰ GARCÍA LORCA, F. *Poeta en Nueva York*. Granada: Comares / Huerta de San Vicente, 2001, p.13.

El cine tiene gran culpa del imaginario fantástico que en torno a lo urbano se ha creado. La ciudad de Nueva York puso en marcha el motor de los sueños dando como resultado imágenes de una metrópolis de ensueño que se adelantaron bastantes décadas a la ciudad futurista y surreal representada en *Blade Runner*. Es algo que vemos en las ilustraciones de Richard Rummel para el libro ilustrado de Moses King que tiene por título *King's Views of New York* (1912)²⁴¹ [fig. 17].



17. Richard Rummel. *King's Views of New York* (1912)

Los trabajos del pintor Irvin Norman son recogidos en el libro *Dark Metropolis*, con un subtítulo que los califica de “surrealismo social”. Norman pretende contar la realidad de nuestro tiempo mediante unas monumentales y delirantes representaciones de la ciudad, que intercala con otras pinturas casi reales de la misma y no por ello menos extrañas. Se trata de uno de los artistas norteamericanos que, junto con otros como Louis Guglielmi, Walter Quirt o James Guy, han tenido similitudes con el movimiento surrealista, pero muy poco protagonismo en él. Estos pintores carecen del

²⁴¹ MORIENTE, D. “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES* (Barcelona), 352 (2011) <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm> Consultado el 23 de agosto de 2012.

erotismo y las connotaciones sexuales con las que cuenta el Surrealismo europeo, habiéndose decantado más por lo socio-político.

Norman emigra desde Europa del Este, lo que le proporciona la mirada crítica del que llega de fuera a la ciudad americana. Su experiencia como brigadista en la Guerra Civil Española nos ayuda a entender su visión de la naturaleza humana y su necesidad de expresar sus experiencias a través de la pintura. En cuanto a sus referentes encontramos, como en muchos otros surrealistas, al Bosco, a Brueghel, Goya o Picasso. La ciudad que representa, muy similar a Nueva York, está habitada por unos individuos que han perdido su camino y se encuentran oprimidos por una sociedad mecanizada que ha llegado al punto de su autodestrucción, y están ciegos y no les importa²⁴². En las ciudades de Norman se pone de manifiesto “la surreal realidad”²⁴³ de su (nuestro) tiempo.

En *The Big City* (1948-1949), en palabras del artista, “cada ventana tiene un ser humano y este toma forma con el espacio”. Utiliza la gran urbe como metáfora del infierno. Al igual que en otras obras de la historia del arte en las que se representa el infierno, los habitantes de esta metrópolis aparecen desnudos. La labor de crítica de la condición humana es una constante a lo largo de la obra de este pintor social-surrealista; en ella concibe la ciudad de dos maneras, la ciudad como actor y la ciudad como escenario.

Kay Sage, casada con Yves Tanguy, es una pintora asociada al surrealismo pero a quien el movimiento no le abre los brazos por sus antecedentes aristocráticos. Durante los años 40, 50 y 60 del siglo XX realiza una serie de obras que encajan a la perfección con el “Surrealismo clásico”, del que tanto aprendió. En ellas nos ofrece la imagen de la ciudad moderna. No podemos olvidar el origen neoyorquino de la artista. En sus lienzos aparecen unos prismas petrificados en paisajes desolados, que conectan con De Chirico y con Dalí, así como con la arquitectura más avanzada del momento. En obras como *No Passing* (1954), *Men Working* (1951) o *Tomorrow is Never* (1955) [figs. 18, 19 y 20] vemos lugares entre lo apocalíptico y lo onírico donde la presencia humana es bastante poderosa, aunque nunca aparezca. Esta podría ser la propia pintora como sujeto proyectado en los edificios y como productora de los sueños que dan lugar a esas

²⁴² SHIELDS, S. A. *Dark Metropolis. Irvin Norman's Social Surrealism*. Sacramento: Crocker Art Museum, 2006, p. 20.

²⁴³ *Ibidem*.

imágenes. En el paisaje urbano actual de las principales ciudades del planeta, se encuentra presente la tensión e irrealidad de la obra de Sage.



18. Kay Sage. *No Passing* (1954); 19. *Men Working* (1951); 20. *Tomorrow is Never* (1955)

Isidro Blasco nos muestra su visión de la ciudad acudiendo a la técnica del collage y del ensamblaje (los restos del edificio Windsor de Madrid aparecen sobre una imagen de Manhattan) para mostrar lo que parece una escena de ciencia ficción pero que a su vez es real y actual. Con *The Beginning's End* (2006) no podemos evitar pensar en el 11 de septiembre y en la amenaza terrorista que existe sobre Nueva York, lugar donde reside el artista. Nuevamente a través del collage y de la manipulación fotográfica, Max Greis introduce, en una reciente exposición que ha tenido lugar en la galería Pavel Zoubok de Nueva York, la representación de una ciudad que reúne todas las características para ser incluida en este apartado. La galería neoyorquina se ha caracterizado en los últimos años por colgar en sus paredes trabajos de artistas actuales pero que aún se mueven dentro de un “surrealismo tradicional”, y que utilizan técnicas surrealistas como el ensamblaje.

La última exposición organizada en la galería recibió el nombre de *I'll take you there. Constructed landscapes* (2012). Con ella Greis pretende redefinir los modelos de paisaje, incluido el urbano, desde los más tradicionales a otros que pertenecen al mundo de la fantasía. Con trozos de diferentes ciudades el artista ha compuesto una ciudad nueva cuyo aspecto final nos es muy familiar a la vez que podría ser una ciudad futurista e inexistente, o incluso los restos de una metrópolis tras un desastre nuclear. El artista consigue que busquemos insistentemente en la fotografía para confirmar si se

trata de la ciudad de Nueva York, sin que finalmente logremos tener éxito en la comprobación.

Lo que Rafael Doctor apunta a propósito de la obra de Aitor Ortiz, artista que nos confunde sistemáticamente con las partes que fotografía de una supuesta ciudad imaginaria, tiene mucho que ver con lo que expongo en este capítulo: “Artistas como Aitor Ortiz fotografían o graban en vídeo edificios industriales (aparcamientos, silos, hospitales, fábricas) abandonados o en construcción, fragmentos en los que existe una atmósfera degradada, una sombra absorbente y siniestra, percibida en el umbral con lo onírico”²⁴⁴.

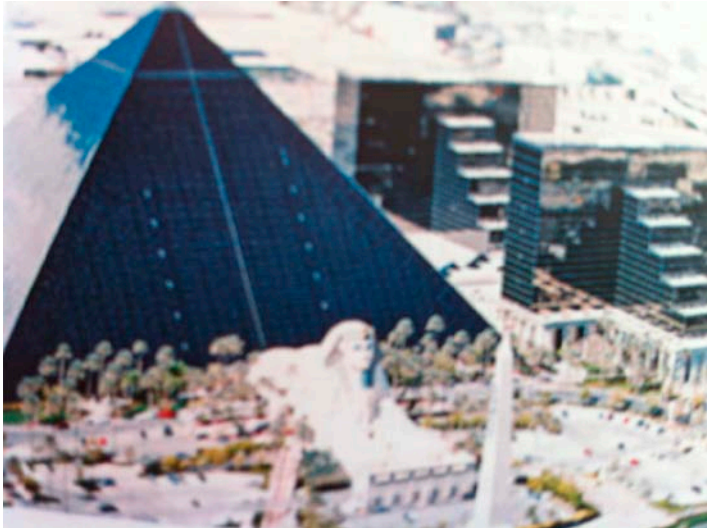
Este concepto convierte a la ciudad nuevamente en portadora de los elementos necesarios para ser considerada un espacio surreal. Dice Moriente refiriéndose a Koolhaas: “La emergencia de estas ciudades reafirma su ímpetu (o quizás su obsesión) hacia el carácter onírico, fantástico y futurista y hasta cierto punto utópico de la Ciudad Genérica”²⁴⁵. Y afirma el propio Koolhaas: “su arquitectura es generalmente climatizada [...] Los brutales medios por los que se alcanza la climatización universal reproducen dentro del edificio las condiciones climáticas que ocurrieron fuera como tormentas repentinas, mini-tornados, olas de frío y calor mezcladas en una cafetería”²⁴⁶.

Estos efectos se consiguen a través de diferentes estrategias artísticas. Las ciudades que Peter Bialobrzeski representa en su serie *Neon Tigers* (2002) son irreales debido a la sobreexposición fotográfica a que las somete y a las diferencias de escala entre los edificios que en ellas aparecen. Olivo Barbieri consigue un efecto similar utilizando una técnica más sofisticada; a través de un tipo de lente, el artista juega con la profundidad de campo, consiguiendo la apariencia de ciudad cuando se trata de una ciudad real [fig. 21]. Este trabajo nos remite a David Levinthal, solo que en este caso sí utiliza miniaturas de ciudades que posteriormente son fotografiadas.

²⁴⁴ Citado por MORIENTE, D. en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 179.

²⁴⁵ MORIENTE, D. *Ibidem*, p. 147.

²⁴⁶ KOOLHAAS, R. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 citado por *Ibidem*, p. 147.



21. Olivo Barbieri. *Las Vegas* (2005)

Si conectamos Nueva York y la surrealidad del espacio en nuestros días, tenemos que acudir inevitablemente a *Delirious New York* (1978), la obra del citado Rem Koolhaas [fig. 22]. El propio título asocia la idea de delirio –una perturbación mental producida por una enfermedad o una fuerte pasión y que puede provocar alucinación– a la idea de ciudad. En este caso, al collage que supone la ciudad de Nueva York. El arquitecto Koolhaas muestra aquí su conocimiento sobre las técnicas por las que la ciudad moderna, como un artefacto inconsciente, ha sido transformada en la agonía consciente de la vanguardia (la sociología y psicopatología de Georg Simmel, Freud y Emilie Durkheim o la ideología técnica de Otto Wagner o Le Corbusier, entre otros)²⁴⁷.

Las nociones de Koolhaas sobre la ciudad se encuentran influidas por Le Corbusier, a quien critica, y por Dalí, de quien toma el método paranoico-crítico para su análisis de la ciudad americana, en una huida de lo racional. Afirma, en cuanto al diseño originario de la ciudad: “Dado que el número de manzanas ha quedado fijado para siempre, la ciudad no puede crecer de una manera convencional”²⁴⁸. Podemos destacar su visión de los pisos de los rascacielos como platos que se mantienen unos sobre otros. En su peculiar análisis de la ciudad de Nueva York, nos traslada a un lugar de ocio que será el germen de los futuros parques de atracciones, Coney Island, situado en la costa, al sur de Brooklyn, y a un proyecto que no podemos dejar de calificar de surrealista: *La torre del Globo* (1906), un fracasado empeño de Samuel Friede con el que se pretendía

²⁴⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 192.

²⁴⁸ KOOLHAAS, R. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 20.

crear una esfera con diferentes plantas, reproduciendo 5.000 veces la parte del mundo que ocupa. A través de los ascensores se accedería a los diferentes jardines, teatros, restaurantes, y a su vez estaría comunicada con la ciudad de Nueva York. Se trata, siguiendo a Koolhaas, de la esencia del rascacielos²⁴⁹.



22. Rem Koolhaas. Ilustración de *Delirious New York* (1978)

Este proyecto tiene mucho que ver con otros igualmente delirantes de personajes como Ferdinand Cheval, cuyo *Palacio ideal* –del que hablaré posteriormente– se encuentra a medio camino entre el arte y la arquitectura, algo que tanto admiraban los miembros del movimiento surrealista. Además, Coney Island nos sirve para establecer el punto de origen de dos espacios que tienen en principio muy poco que ver y que posteriormente compartirán tantas cosas: la ciudad de Nueva York y Disneylandia. Siguiendo a Baudrillard, Manhattan sería una de las fases del desarrollo de las ciudades de ficción que comenzaría con Spa y Bath, en Europa, y tendría su continuación en Coney Island²⁵⁰. La ficción es inseparable de estas ciudades. Amendola lanza la siguiente cuestión: ¿No imita Nueva York la imagen de ella misma en el cine?²⁵¹. Y nos seguimos preguntando: ¿no es acaso una tendencia de muchas ciudades la de convertirse en la imagen que tenemos de ellas y que hemos adquirido a través de la gran pantalla?

Es en Las Vegas, lugar utilísimo para este apartado, donde encontramos otro nuevo Nueva York como protagonista de un espacio urbano surreal. Se trata del Hotel

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 75.

²⁵⁰ BAUDRILLARD, J. citado por AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 163.

²⁵¹ AMENDOLA, G. *Ibidem*, p. 173.

New York New York, en el Strip de aquella. Una reproducción que cuenta con muchas de las funciones metropolitanas y que constituye, por lo tanto, una ciudad dentro de otra. Igual que ocurre en los hoteles vecinos –donde uno puede visitar París o Venecia–, podemos transitar aquí por un Nueva York de mentira pero que reproduce la imagen que los visitantes (muchos de los cuales no han estado ni irán nunca a Manhattan) esperan encontrar. Si bien este caso lleva la ciudad posmoderna al extremo, tal operación de falseamiento no dejamos de percibirla en la ciudad actual. En palabras de Amendola: “la ciudad hiperreal debe ser absolutamente falsa para poder ser mejor que cualquier ciudad existente”²⁵².

Ciudades invisibles

Otra forma de aproximarnos a la ciudad surrealista es a través del libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles* (1972) –obra que habría supuesto un filón, de caer en manos de los miembros del grupo surrealista– y los proyectos artísticos que de él han surgido. Calvino manifiesta que “ocurre con las ciudades lo mismo que con los sueños: lo inimaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconde otra”²⁵³.

Mientras trabajaba en su magistral *Las mil y una noches* (1973), Pier Paolo Pasolini leyó *Las ciudades invisibles* y le dedicó un artículo: “*Las mil y una noches* son el modelo figurativo que el surrealismo de Calvino parsimoniosamente saquea: y así como cada cuento de *Las mil y una noches* es el relato de una anomalía del destino, cada descripción de Calvino es la descripción de una anomalía de la relación entre el mundo de las ideas y la Realidad (que después es el Destino en la civilización occidental)”²⁵⁴.

²⁵² *Ibidem*, p. 178.

²⁵³ CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. <http://busateo.es/busateo/Biblioteca/C/C/Calvino,%20Italo%20-%20Las%20Ciudades%20Invisibles.pdf> Consultado el 20 de junio de 2011, p. 7.

²⁵⁴ Citado por CALVO MONTORO, M. J. en *La visibilidad de las ciudades invisibles*. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 2008, pp. 10 y 11.

Lo que encontramos en este libro es la colonización del espacio utópico por parte del mundo real²⁵⁵. El emperador de los tártaros, Kublai Kan, conversa con Marco Polo, y este le va describiendo las ciudades que visitó en sus embajadas. En tales descripciones el mundo real e irreal se superponen, sueño y vigilia se funden y se reflejan. Exterior e interior, dentro y fuera se convierten en los mismos conceptos.

Así describe Pasolini el sistema utilizado por Calvino: “Se concentra en una impresión real –uno de tantos shocks intolerables que nos causan [...] los ángulos más inesperados o más familiares de las ciudades conocidas o ignoradas en las que vivimos– y, aun sintiéndolo en toda su calidad sobrecogedora propia de un sueño, lo analiza: los fragmentos separados, desmontados, de tal análisis los vuelve a proyectar en el vacío, en el silencio cósmico en el que la fantasía reconstruye, precisamente, los sueños. Por tanto, siempre es una «base» de sensibilidad real la que proporciona la materia de todos los «vértices» poéticos e ideológicos a Calvino”²⁵⁶.

A partir de *Las ciudades invisibles* se han llevado a cabo innumerables proyectos en torno a la arquitectura, el urbanismo o el arte, que nos han servido a su vez de puente hacia otras ciudades, entre las que se encuentra la nueva ciudad actual conformada por otras superpuestas. Simon Marchán Fiz se refiere a las ciudades invisibles que Paul Klee presenta en sus cuadros como solidificaciones del deseo. Obras como *La plaza L en construcción* son, según Marchán, análogas a la terminología freudiana o a los procesos oníricos²⁵⁷. Debemos además tener en cuenta que la obra de Klee fue incluida en la exposición que tuvo lugar en el MoMa, en 1936, bajo el título de *Fantastic Art, Dada and Surrealism*.

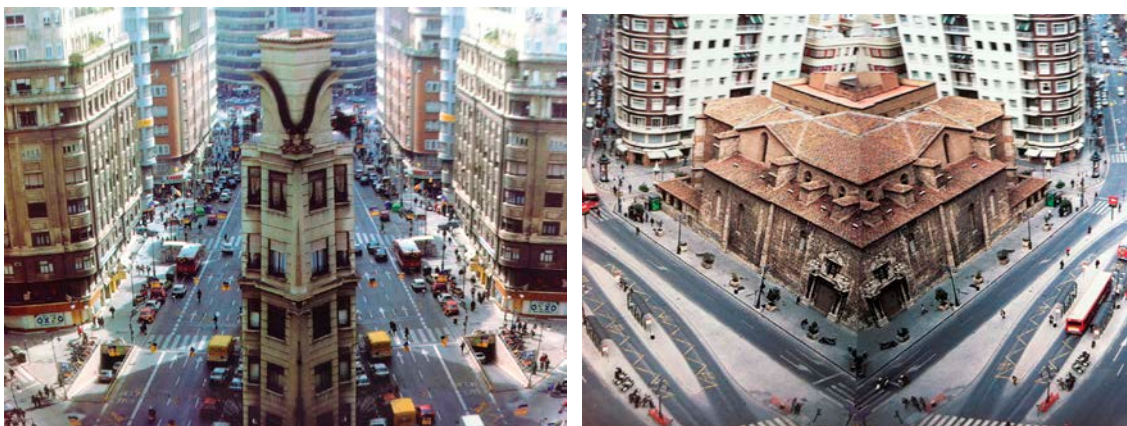
En Valencia encontramos otro proyecto inspirado en el citado texto de Calvino. Concha Prada, con motivo de la exposición *Ciutats Invisibles* organizada en 1998 por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, utiliza el espejo para abrir la tercera dimensión de la que hablaba Michel Foucault. Nos muestra un lugar en el que nos vemos y no estamos, pero que convertimos en real. Su obra es una cita fotográfica de “Las ciudades y los ojos”, uno de los capítulos del libro [fig. 23]. La artista muestra una ciudad reconocible pero a la vez extraña, producto de fragmentos simétricos que dan lugar a nuevas realidades inscritas en la ciudad real. Padece algo similar a lo que ocurre con Valdrada en el libro de Calvino: “El espejo acrecienta unas veces el valor de las

²⁵⁵ CALVO MONTORO, M. J. *La visibilidad de las ciudades invisibles...*, p. 11.

²⁵⁶ PASOLINI, P. P. citado por CALVO MONTORO, M. J. en *Ibidem*.

²⁵⁷ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 137.

cosas, otras lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responden desde el espejo un rostro o gesto invertido punto por punto. Las dos Valdradas vive la una para la otra, mirándose constantemente a los ojos pero no se aman”²⁵⁸.



23. Concha Prada. *Sin título* (1998)

Otro proyecto que podemos añadir aquí es *En cualquier lugar, en ningún lugar* (2009), con el que se trata de mostrar cómo “nuestras existencias transitan, con un cierto sentimiento de angustia, por unas ciudades que ya no reconocemos y por unos espacios urbanos sin sitio ni lugar”²⁵⁹ a través de obras producidas en los últimos años.

El libro de Calvino nos sirve también para introducirnos en otra ciudad de gran interés en el estudio de la espacialidad urbana surreal. Los Ángeles es una ciudad conocida e ignorada, formada por ángulos familiares y extraños, donde el espacio, la persona y la imagen se contradicen, y que cuenta con los ingredientes necesarios para ocupar un lugar de honor en este epígrafe. Los Ángeles ha sido llamada la ciudad de los sueños. Es un lugar que incluye su propia fábrica para crearlos, lo que conocemos como Hollywood, el sueño del comprador hecho realidad llamado Rodeo Drive. Disneyland utiliza motivos extraídos del cine y de los dibujos animados hechos para niños con unas dimensiones y unos contenidos pensados también para un público adulto.

La han llamado ciudad sin corazón, no solo por carecer de centro urbano sino – equiparándola con el cuerpo del hombre– por la ausencia de este órgano, es decir, urbe

²⁵⁸ CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. <http://busateo.es/busateo/Biblioteca/C/C/Calvino,%20Italo%20-%20Las%20Ciudades%20Invisibles.pdf>, pp. 26 y 27.

²⁵⁹ G. CORTÉS, J. M. “En cualquier lugar, en ningún lugar” en *En cualquier lugar, en ningún lugar*. Lleida, Vigo: Centre d’Art La Panera, MARCO, 2009, p. 13.

de la frivolidad, aunque otros opinan que le sobran los “corazones”. Por eso ha sido considerada también una no-ciudad o “cien periferias en busca de una ciudad”²⁶⁰. Los Ángeles podría ser considerada la capital de la hiperrealidad. Amendola la considera el icono y metáfora de California “por ser absolutamente descontextualizada e hiperreal”²⁶¹. *Blade Runner* es su alter ego. Todas las reflexiones que se hacen sobre esta ciudad parecen conducirnos inevitablemente a la situación a la que asistimos en la película²⁶².

El actual aspecto de Los Ángeles no es fruto de la casualidad, sino del proyecto de intentar hacer de ella un paraíso. Es producto de la idea de ciudad que Dana Bartlett ofrece en su libro *The Better City* (1907), donde se habla de un lugar de casas unifamiliares diseminadas, con fácil acceso a la playa o a la montaña y con zonas industriales en la periferia. La idea fue asumida en 1908 por las élites que pusieron en marcha el plan de ordenación de la ciudad. El resultado no fue el esperado: se redujeron los espacios públicos de los que disfrutaba la antigua urbe, a la vez que desaparecía el ambiente provinciano que los publicistas promocionaban. Cada vez eran más los inmigrantes que llegaban, se instalaban, creaban negocios y traían a sus familias. Aparecieron nuevos barrios, y Los Ángeles acabó convirtiéndose en una ciudad multicéntrica y basada en periferias residenciales²⁶³.

En torno a Los Ángeles y a la citada obra de Calvino, se desarrolló la exposición *L.A. The Invisible City*, que tuvo lugar con motivo de ARCO 2010 en el Instituto Cervantes de Madrid. Se trata sin duda de la ciudad del futuro por excelencia, el paradigma de la pluralidad, un espacio donde grupos de todas las etnias y procedencias cohabitan en un lugar mítico, marcado por Hollywood y el sueño americano. Una ciudad que, según Mike Davis, desempeña “el doble papel de utopía y distopía del capitalismo avanzado”²⁶⁴, siendo un depósito de sueños por un lado, y por otro un sistema social políglota estrechamente interconectado, cuya complejidad es conocida por su impenetrabilidad.

A esto hay que sumar algo que acentúa su surrealidad: el hecho de que L. A. esté habitada por individuos que no existen, que no cuentan, consecuencia de la inmigración. Los artistas participantes en la exposición citada trasladan a un pequeño espacio lo

²⁶⁰ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 36.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 260.

²⁶² DAVIS, M. *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus, 2001, pp. 3 y 5.

²⁶³ KOTKIN, J. *La ciudad. Una historia global...*, p. 212.

²⁶⁴ Cita extraída del folleto que se editó con motivo de tal exposición.

inefable, lo oculto, lo soñado que surge en cada rincón de esa ciudad-laberinto de espacios infinitos, y que parece más que nada el producto de los sueños de algún urbanista visionario. Toman diferentes elementos que forman parte de la estructura de la ciudad para reinterpretarlos y ofrecer “otro Los Ángeles” que está ahí también, pero que para la gran mayoría de sus habitantes pasa desapercibido.

Mark Bradford acude a los mapas de *street view* de Internet [fig. 24] y les superpone papeles de diferentes procedencias. El resultado, que roza la abstracción, consiste en una alteración de la cuadrícula oficial de la calle, una integración de las realidades materiales de la calle en un mapa nuevo de la ciudad. Kristina Faragher y Charles Long trabajan con el río que la atraviesa, un canal de hormigón del que la naturaleza se ha adueñado, convirtiéndolo en un nuevo hábitat natural [fig. 25]. Los artistas han colocado sobre los desechos del lecho una serie de esculturas autónomas. Estas son transportadas hasta un lugar intermedio o híbrido entre naturaleza y territorio urbano, para demostrar cómo no podemos controlarlo todo ni manipular el entorno tanto como creemos. La naturaleza se rebela con una fuerza “romántica”, incluso entre las grandes avenidas de la ciudad.



24. Mark Bradford. *Untitled* (2002); 25. Kristina Faragher y Charles Long. *River Made* (2004)

El ambiente de ensoñación que ya arrastra consigo la ciudad de Los Ángeles es potenciado a través de las maquetas de Won Ju Lim en *California Dreamin´* (2002) [fig. 26], en las que se mezclan proyecciones caleidoscópicas de palmeras y siluetas urbanas

futuristas. La iluminación de efecto pictórico le sirve al artista para examinar el entrelazamiento de lo real con los espacios que soñamos²⁶⁵.



26. Won Ju Lim. *California Dreamin'* (2002)

Hay otra invisibilidad urbana que va más allá de la obra de Italo Calvino y que nos acerca a las ciudades superpuestas, tema que desarrollaré a continuación. Como ocurre en el París surrealista, existen otras ciudades que conforman la ciudad actual. En las grandes metrópolis de nuestros días contamos con una “ciudad soñada” y con una “ciudad real”; ambas están habitadas, ambas conviven, una necesita de la otra. Los que viven en la real –los marginados– no son aceptados en la soñada; los que habitan en la soñada no suelen estar interesados en introducirse en la real. Incluso intentan a toda costa que la amenaza que tiene su origen en la ciudad de los excluidos tenga aún más difícil el acceso a la urbe onírica. Entre las estrategias que señala G. Amendola para esta invisibilidad destacamos dos que se materializan arquitectónicamente:

-La invisibilidad a través del camuflaje de la entrada al lugar.

-La dificultad de acceso a través de un elaborado laberinto²⁶⁶.

La invisibilidad de la “otra ciudad”, la de los pobres y marginados, la que Amendola llama *shock city*, radica en que la misma permanece oculta e inaccesible. Esto es algo que ya ocurría en el París del XIX, antes de que Haussmann demoliera la arquitectura que la ocultaba²⁶⁷.

²⁶⁵ BELL, C. “Won Ju Lim” en *Art Now Vol. 2*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2005, p. 252.

²⁶⁶ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 330.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 336.

La superposición de ciudades como fenómeno urbano surreal

Llegamos a una de las características que hacen, tanto de la ciudad del Surrealismo clásico como de la ciudad actual, un espacio surreal: la superposición. Una cosa es la ciudad proyectada y construida y otra la practicada, la que le da contenido y que en ocasiones puede ser imprevisible. Voy a partir del concepto de “la ciudad como arquitectura” de Aldo Rossi para rastrear la existencia de varias ciudades en una sola, invisibles, evidentes o contradictorias, como fenómeno causante de la surrealidad urbana. En su obra *La arquitectura de la ciudad* afirma:

Por arquitectura de la ciudad se pueden entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería o de arquitectura más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a conceptos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, de una forma propia²⁶⁸.

Lo que Rossi opina sobre la afirmación de Marcel Poëte de que la razón de ser de la ciudad se encuentra en su continuidad, nos es de gran ayuda para conocer en un principio cuál es la composición de la misma:

Aceptar esta continuidad equivale a considerar como hechos de naturaleza homogénea todos aquellos elementos que encontramos en determinado territorio; o mejor dicho, en un entorno urbanizado, sin suponer que exista ruptura entre un hecho y otro [...] hemos de admitir que dentro de la estructura urbana hay algunos elementos de naturaleza particular que tienen el poder de atrasar o acelerar el proceso urbano y que, por su naturaleza, son bastantes destacados²⁶⁹.

²⁶⁸ ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 70 citado por DEL POZO Y BARAJAS, A. en *La condición postmoderna. Ideas de ciudad*. Sevilla: Universidad; Instituto Universitario Arquitectura y ciencias de la construcción, 2009, p. 43.

²⁶⁹ ROSSI, A. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 173 citado por DEL POZO Y BARAJAS, A. en *Ibidem...*, p. 47.

Quiero subrayar en la anterior cita el hecho de que existan fenómenos que rompen no solo la homogeneidad de la ciudad sino también el tiempo de la misma. Esto es algo que contribuye a esa superposición que se produce en la urbe de nuestros días. Siguiendo a Baudelaire (cuando afirma que en la coexistencia de los campanarios y de las chimeneas de las fábricas se encuentra la coexistencia del mañana y del ayer para formar el mundo de hoy), y teniendo en cuenta a Augé (cuando habla del mundo moderno de acumulación²⁷⁰), podemos deducir que en una ciudad conviven diferentes tiempos; si a cada tiempo le corresponde una ciudad, podemos decir que la ciudad es una acumulación de muchas ciudades. El reconocimiento de lo maravilloso en lo cotidiano llevó a los surrealistas (y nos lleva en la actualidad) a pensar que en los mismos espacios y lugares se sobreponen dos ciudades. ¿Por qué no más?, se pregunta Juan Antonio Ramírez²⁷¹.

En el relato “Pequeña guía para las ciudades sin pasado”, Albert Camus afirma:

Las ciudades de las que hablo [...] son ciudades sin pasado [...] Durante el aburrimiento de la hora de la siesta, su tristeza es implacable y no tiene melancolía. En la luz de la mañana, o en el lujo de las tardes, sus delicias no son tiernas. Estas ciudades no dan nada a la mente y ofrecen todo a las pasiones. No son apropiadas ni para el saber ni para las delicadezas del gusto²⁷².

Entre la ciudad real y la ciudad utópica actúa de mediadora un mapa mental que incluye lo real para imaginarlo irreal, lo ideal o eso que tiene que ser recordado. Tradicionalmente los arquitectos extraen del material del que está hecha la ciudad real los elementos necesarios para construirle mapas mentales, convirtiéndola en un teatro de la memoria accesible a sus habitantes²⁷³.

En el París surrealista ya conviven diferentes ciudades. El mercado de Les Halles fue considerado otra ciudad, a medio camino entre lo imaginario y lo real, dentro de la propia capital francesa. En la citada obra de Aragon vemos dos realidades urbanas superpuestas o que se confunden: “Cuál no sería mi sorpresa cuando atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya

²⁷⁰ AUGÉ, M. *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 38.

²⁷¹ RAMÍREZ, J. A. “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, A. (co), *El Surrealismo...*, pp. 77 y 78.

²⁷² VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 177.

²⁷³ *Ibidem*, p. 179.

fuente permanecía invisible”²⁷⁴. En *La llave de los campos*, Breton apunta a la existencia de ciudades superpuestas, así como a la posibilidad de diseñar la nuestra propia a través del paseo:

Los pasos que, sin necesidad exterior alguna, nos devuelven durante años a los mismos puntos de una ciudad, dan testimonio de nuestra sensibilización creciente a algunos de sus aspectos que se presentan oscuramente bajo una luz favorable u hostil. El recorrido de una sola calle un poco larga y de transcurso bastante variado –la calle Richelieu, por ejemplo–, por poco que uno detenga su atención, ofrece, con los intervalos que podrían precisarse por el número, zonas alternantes de bienestar y malestar. Un mapa, muy significativo, sin duda podría ser el dibujado por cada uno, marcándose en blanco los lugares que frecuenta y en negro los que evita, y quedando el resto iluminado en función de la mayor o menor atracción o repulsión, mediante una gradación de la gama de los grises²⁷⁵.

En la ciudad transitada por los miembros del movimiento encontramos superpuesta otra, la urbe surrealista producto de una lectura selectiva²⁷⁶ de lugares que se saben ver como portadores de la maravilla a la que hacía mención Breton. Por ello visitan edificios desconocidos, solares ruinosos, calles poco frecuentadas (los cuales veremos en el capítulo dedicado a la casa *unheimlich*). Molly Nesbit nos habla de una tercera ciudad partiendo, por un lado, del momento en el que París y la mujer parisina llegan a confundirse, y, por otro, del hecho de que Eugène Atget ve la ciudad más allá de su sexualidad. Es una ciudad que surge como consecuencia de separar el espacio de lo sexual. La autora dice que el proceso no fue rápido y fácil, debido en parte a que la imagen de la misma tenía que ser descubierta²⁷⁷.

Entre todas las fotografías que nos muestran la modernidad de la capital francesa, Atget expone la ausencia, el espacio vacío. Sus fotografías excluyen el bulevar tanto como excluyen a la mujer, dejan un hueco que supone una marca, como si se tratara de una huella. En su obra de ensueño desplaza a la burguesía –tan difícil de recortar de esos escenarios– y sus “genitales ideas fijas”. La tercera ciudad de Atget está

²⁷⁴ ARAGON, L. *El campesino de París...*, p. 30.

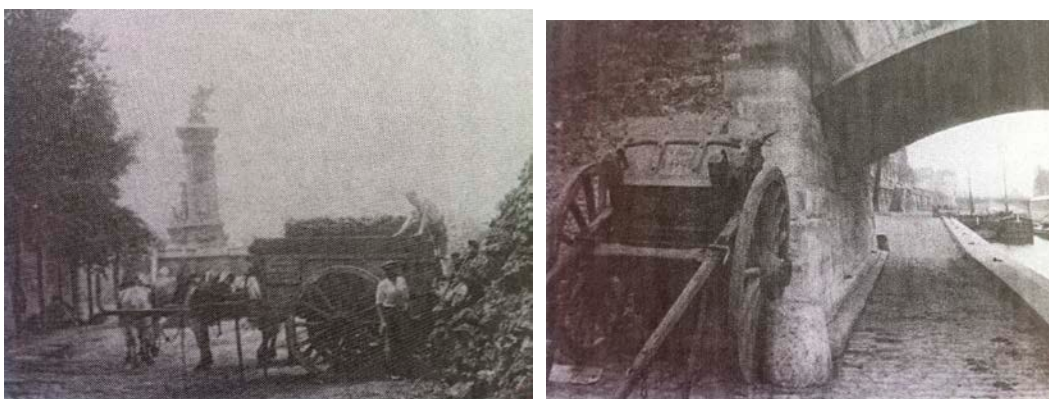
²⁷⁵ BRETON, A. *La llave de los campos*. Madrid: Ayuso, 1976, p. 250 citado por PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 157.

²⁷⁶ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, p. 342 y 344.

²⁷⁷ NESBIT, M. “In the Absence of the Parisienne...” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992. p. 308.

hecha de tiendas, cabarets, circos y vendedores ambulantes, conformando un eje a través de lo moderno cuyos límites están marcados por lo que esta urbe excluye²⁷⁸.

Se trata de una ciudad “sin parisinas, sin personajes, sin tramas, sin Nadja”, con espacios fuera del bulevar envueltos por la capa urbana de la clase trabajadora. El vacío de sus fotografías representa la modernidad a la vez que nos mantiene en la ignorancia. Nesby afirma que se trata de fotografías “diseñadas para ser vistas por el hombre en la biblioteca, el lugar donde el panorama social fue consultado y preservado”. La figura de la parisina está implícita en la categoría del archivo. El que visita la biblioteca será casi siempre un burgués al que Atget, en lugar de ofrecerle una dama de la capital francesa, le ofrece la tercera ciudad, el vacío. “La mirada del que las observa estaba socialmente construida por el tipo de vacío del documento [...] que posibilita que el espacio de la ciudad se cruce con el espacio de la biblioteca a través de la mente y el cuerpo del que lo mira”. En *Port des Invalides* (1913), los obreros han parado de cargar piedra para la construcción de un puente. El artista elige un momento en el proceso de construcción tanto del puente como de la imagen de la ciudad antes de que esté completamente transformada y su alegría sea convertida en espectáculo, justo “cuando la tercera ciudad se muestra cruda”²⁷⁹ [figs. 27 y 28].



27. Eugène Atget. *Port des Invalides* (1913); 28. *Un coin du quai de la Tournelle* (1913)

La nueva ciudad contemporánea también cuenta con sus superposiciones urbanas. Marchán Fiz, que también incide en la idea de que la ciudad surrealista se encuentra superpuesta a otra ciudad, percibe “una metáfora geológica que descubre de continuo rostros desconocidos en aquello que nos era familiar”²⁸⁰. El autor propone

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 312 y 314.

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 314, 317, 319 y 324.

²⁸⁰ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 134.

aplicar el término heterotopía –concepto planteado por Michel Foucault en el año 1967– para referirse al heterogéneo espacio contemporáneo, frente a la organización jerárquica medieval. La herotopía surrealista mina el lenguaje “enfrentando las cosas en un campo de interferencias atravesado por múltiples perspectivas que ahondan en los desfases y las discontinuidades”²⁸¹. Otra ciudad que se superpone en nuestros días es aquella que Amendola denomina “ciudad narrada”. Se trata de una ciudad que reservada solamente para unos pocos privilegiados que se acercan a la literatura, y que se ha popularizado a través del cine y sobre todo de la televisión. La ciudad narrada nos permite conocer el lugar antes de visitarlo físicamente, y se convierte así en una versión más precisa de lo que nos puede ofrecer la ciudad real²⁸². Amendola habla de unas ciudades *real-and-imagined* (reales e imaginadas) o *postsuburbia*²⁸³, en las que lo real y lo imaginario se confunden de manera evidente, como ocurre en el condado de Disneyland, o que parten de la ciudad convencional y se vuelven hiperreales, como es el caso de Orange County. Este el modelo final al que tienden las demás urbes.

El *flâneur* surrealista

Junto con la superposición existe otro protagonista que nos permite acercarnos a la surrealidad de la ciudad. Se trata del *flâneur* surrealista, cuyo comportamiento detectivesco le permite redescubrir una urbe llena de objetos que suponen un material fundamental para la investigación, al mismo tiempo que termina convirtiéndola en un *object trouvé* más. Puelles Romero hace un paralelismo entre paseante y collage, destacando en ambos la ausencia de orden²⁸⁴.

A partir del surrealismo, son muchas las prácticas que vamos a encontrar que rompen o dan la espalda a las normas impuestas y se lanzan a experimentar la ciudad. Walter Benjamin señala tres fenómenos de la ciudad en París –los pasajes, el panorama y el *flâneur*– que estarán presentes en el surrealismo:

²⁸¹ *Ibidem*, p. 135.

²⁸² *Ibid.*, p. 59.

²⁸³ *Ibid.*, p. 60.

²⁸⁴ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 153.

La muchedumbre es un velo a través del cual la ciudad conocida seduce al *flâneur* como una fantasmagoría. En ella la ciudad es ora un paisaje, ora una habitación. Ambos, entonces, constituyen el gran almacén que pone en circulación todo, incluso al *flâneur*, como mercancía. El gran almacén es la última broma del *flâneur*.²⁸⁵

En la *Obra de los pasajes* Benjamin traza una prehistoria de la modernidad (calificada de surrealista) a partir de una serie de circunstancias que suceden en la capital francesa. Por un lado tenemos el París por el que pasea Baudelaire, afectado de pleno por las reformas que Haussmann lleva a cabo durante los años 1853-1869 para gestionar el crecimiento de la ciudad y revitalizar el espacio urbano central. Estas reformas tienen como consecuencia el derribo de decenas de miles de edificios. La ciudad y sus calles son el nuevo lugar para la muchedumbre. El poeta manifiesta lo que para él supone la ciudad y sus masas, testimonio de la Antigüedad la primera y de la Modernidad las segundas, con las siguientes palabras:

Para el *flâneur* perfecto, para el espectador apasionado, constituye un gozo inmenso instalarse en el corazón de la muchedumbre, en pleno movimiento de flujo y reflujo, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos de casa y, aun así, sentirse en casa por doquier, ver el mundo, estar en el centro del mundo y, aun así, permanecer oculto al mundo. [...] El espectador es un príncipe que disfruta por doquier de su anonimato²⁸⁶.

El *flâneur* baudelairiano se vuelve surrealista valiéndose del azar como único mapa para relacionarse con París. Dejando atrás la visita-excursión dadá, Breton realiza en 1924 junto con otros miembros del grupo surrealista un viaje que los llevará hasta el sur de Lyon, mediante puntos al azar que eligen sobre un mapa, deambulando a su suerte y experimentando los límites entre consciencia e inconsciencia. Se trata de algo que podría tener su precedente en los viajes narrados por Robert Walser en una de sus novelas (en la que el personaje se lanzaba a la calle a ver qué le deparaba). Son conocidos los paseos que tanto Aragon como Breton realizan por París en busca de la maravilla por París (y que nos ofrecen en sus libros). Con estos y otros surrealistas,

²⁸⁵ BENJAMIN, W. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Nueva York: Schocken Books, 1986, p. 156 citado por BRESNICK, A. L. *La diva en casa. Arquitectura para artistas*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2012, p. 97.

²⁸⁶ FRISBY, D. "George Simmel, primer sociólogo de la modernidad" en *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza, 1992, p. 54 citado por LLEO, B. *Sueño de habitar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998, p. 18.

París pasa de ser un referente literario a un lugar dotado de una energía especial, la fuente de lo maravilloso, una urbe irracional, el mito urbano por excelencia. En París coexisten el orden de Versalles y la ciudad vieja, desordenada, llena de sorpresas, del rey Enrique²⁸⁷.

El fundador del movimiento manifiesta que “en la calle, con sus ansiedades y miradas: allí, como en ningún otro lugar, sentía el viento de la posibilidad”²⁸⁸. Como afirma Sheringham, “la ciudad es el verdadero territorio de la aventura surrealista”²⁸⁹. Igual que ocurre en *El campesino en París*, de Louis Aragon, los encuentros entre sujeto y objeto, realidad e imaginación tienen lugar en lugares urbanos concretos. Ver lo cotidiano como maravilla; es la idea de que en la ciudad hay más de lo que el ojo a simple vista ve. Si el Surrealismo es una ideología en busca de la verdad, esta es rastreada por los rincones de la ciudad.

En el análisis que Michael Sheringham hace de la cotidianeidad, coloca el movimiento surrealista en un lugar privilegiado por dos motivos: por el compromiso que mantuvo con el intento de cambiar el día a día, por su obsesión con sus precursores los románticos alemanes, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé –en los que encontramos claves para la valorización de lo cotidiano y su exploración–, y porque, absorbiendo estos precedentes, el Surrealismo lega maneras de vivir el día a día al momento actual. El autor señala que en la aproximación a la cotidianeidad en nuestros días, existe una conexión inmediata con el movimiento a través de los siguientes intermediarios: Breton, Bataille, Leiris, Queneau y Benjamin. Las practicas surrealistas fueron absorbidas por los situacionistas hasta llegar a los años 80 y 90, décadas en las que los estudios culturales, los nuevos geógrafos, arquitectos y fotógrafos, las lecturas de Lefebvre, de Certeau, de Barthes o de los propios miembros de la Internacional Situacionista, se puso sobre la mesa el descubrimiento de la contribución surrealista a la invención y exploración de los espacios urbanos del día a día²⁹⁰.

Encontramos, pues, una línea continua que parte de esos paseos surrealistas y va a dar a 1957, año en el que se funda el grupo COBRA (considerado un espíritu, más que un estilo, que nace de la escisión del surrealismo revolucionario²⁹¹), a Asger Jorn y a Guy Debord y la Internacional Situacionista, que manejan una terminología y

²⁸⁷ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 54.

²⁸⁸ BRETON, A. citado por SHERINGHAM, M. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 72.

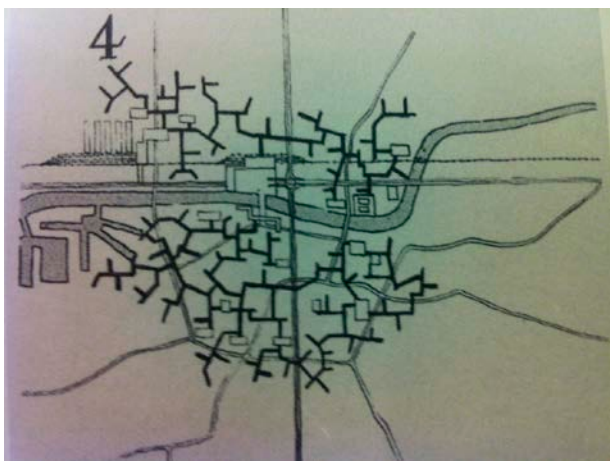
²⁸⁹ SHERINGHAM, M. *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 59.

²⁹¹ LAMBERT, J-C., *El reino imaginal 1. Los artistas COBRA*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 9.

desarrollan una serie de prácticas que nos interesan para este trabajo. Por ejemplo, encontramos el término psicogeografía para hacer referencia al efecto de la geografía – la ciudad, en este caso– en el comportamiento afectivo. Se deambula por las calles en busca de lo inesperado. A esta práctica, que convierte la ciudad en material para el arte y que nos remite a los paseos de Breton, como quien lleva a cabo la escritura automática, será lo que los situacionistas llamen *dérive*. Esta se diferencia del paseo en que “mira al reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano”²⁹². Constant, uno de los fundadores de COBRA, llega más lejos y convierte esa deriva en una utopía futurista que desemboca en la New Babilon, “concepción megalómana del espacio” cuyas arquitecturas trascienden esta corriente y contagian al Pop Art²⁹³.

“Una vez que despojamos a la ciudad de su urbanismo oficial, descubrimos la auténtica vida que se esconde debajo”. Con estas palabras habla Simon Sadler de la ciudad situacionista. Es el momento de las ciudades prefabricadas en cuyos habitantes, según Guy Debord, la introducción de la nueva tecnología produce una reducción de independencia y creatividad²⁹⁴. La *Cluster City* (1952) de Alison y Peter Smithson [fig. 29] es un eco de la deriva situacionista y un anticipo del plan para la Nueva Babylon, la ciudad situacionista de Constant²⁹⁵, en la que un laberíntico *cluster* o racimo se extiende a lo largo de la ciudad y del campo, convirtiéndose en un proyecto a escala planetaria.



29. Alison y Peter Smithson, *Cluster City* (1952)

Los situacionistas pretenden reconstruir la ciudad entera a través de la creación de situaciones que sean combinación de *enviroment* y gente, dando como resultado una

²⁹² PERNIOLA, M. *Los situacionistas*. Madrid: Acuarela y Machado, 2007, p. 25.

²⁹³ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, pp. 170-173, 177-178, 183 y 184.

²⁹⁴ SADLER, S. *The Situationist City*. Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 15.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 21.

conciencia trascendente y revolucionaria. Debord encarga a los artistas la misión de construir tales situaciones como alternativa a la obra de arte convencional²⁹⁶. La ciudad es vista por los situacionistas como un escenario teatral de infinitas posibilidades, el lugar donde poner en práctica la técnica surrealista de la escritura automática. Y hablan de “espectáculo” para referirse al colapso de la realidad en la avalancha de imágenes, productos, actividades empresariales o burocráticas que enmascaran la auténtica vida de la ciudad.

Por ejemplo, Chtcheglov realiza una deriva de cuatro meses por París entre 1953 y 1954, y un amigo surrealista de Debord cruza Harz con el mapa del metro de Londres²⁹⁷. Jane Alison señala como punto de partida de la *Future City* el año 1956. Es el momento en que Debord y el artista del grupo COBRA Constant se conocen, y este comienza su proyecto utópico, al que bautiza como Nueva Babylon [fig. 30]. A partir de aquí surge el pasear sin rumbo fijo por las calles de París de Debord y sus seguidores. Alison se refiere a Yona Friedman como seguidor del impredecible y caótico crecimiento de la ciudad y del papel activo de sus habitantes²⁹⁸.

A lo anterior habría que sumar las *free fluxus-tours* que llevan a cabo miembros de este grupo por las calles de Nueva York, las *transurbancias* del grupo Stalker²⁹⁹ por espacios ambiguos, transitando entre lo seguro y lo incierto y provocando una sensación de desazón, o el Museu d'Art Portátil, que en el año 1996 realiza una especie de deriva psicogeográfica por la periferia barcelonesa³⁰⁰.



30. Constant. *North New Babylon* (1959)

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁹⁷ JORMAKKA, K. “The Most Architectural Thing” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 302 y 303.

²⁹⁸ ALISON, J. *Future City. Experiment and Utopia in Architecture*. London: Thames & Hudson, 2006, p. 7.

²⁹⁹ Nombre inspirado en la película *Stalker* de Andrej Tarkowsky y que a su vez parte de la novela de ciencia-ficción *Picnic al borde del camino* de Arkadi Strugatski y Boris Strugatski, en la que extraterrestres dejan desperdicios en un lugar convirtiéndolo en una “Zona”.

³⁰⁰ DELGADO, M. en DE AZÚA, F. (dir.). *La arquitectura de la no-ciudad...*, p. 151.

Luis Puelles Romero distingue entre la figura del paseante y la del peatón, a quienes compara con el collage y el juego del puzzle respectivamente. Atribuye al primero, el que nos interesa, las características de tal técnica (autonomía, orden de realidad transgresor, proceso)³⁰¹.

El paseante tiene como finalidad el proceso, no hay una obra final para ser expuesta. Igual que en el arte procesual, lo interesante aquí es el paseo. En las últimas décadas –sobre todo a partir de los años 70–, encontramos propuestas dentro de la performance o del happening llevadas a cabo en ciudades y que introducen el ámbito urbano como un elemento más de la obra, en la que actúan como un *flâneur* surrealista. Estos *flâneurs*, continúa Puelles Romero, hacen de la ciudad un cadáver exquisito o palimpsesto colectivo, siguiendo la proclama de Lautréamont de que la poesía debe ser hecha por todos³⁰². El viandante, según Manuel Delgado, traza mientras camina una geografía imaginaria, colonizando los lugares que decide según un criterio secreto³⁰³. El resultado es una nueva ciudad conformada por las otras ciudades que los diferentes *flâneurs* han practicado.

Anthony Vidler analiza las implicaciones de lo *unheimlich* en la ciudad y su urbanismo, observa los efectos ominosos freudianos que conlleva perderse en ella y cómo es llevada a cabo la práctica del *flâneur* desde Breton a Benjamin. Para Vidler, las ciudades nos ofrecen lugares para la exploración de la ansiedad y la paranoia. Habla de una sensibilidad posurbanista que, desde el surrealismo al situacionismo, se ha opuesto a la tendencia en el urbanismo moderno a hacer *tabula rasa*, creando ciudades sin memoria³⁰⁴.

Practicar la ciudad convierte al paseante en artista, y a la ciudad en obra de arte³⁰⁵. Por eso podemos decir que, en cierto modo, en el productor de arte que trabaja con la ciudad –experimentando lo que necesita o eligiendo lo que prefiere de ella– está presente el Breton de *Nadja*. El artista se vuelve anónimo, y a través de las masas y de los lugares por los que estas transitan, recoge el material necesario para la creación. Como si fuera una batería que se recarga en la ciudad antes de volver al lugar de trabajo a continuar con su tarea.

³⁰¹ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, pp. 150 y 151.

³⁰² *Ibidem*, 2005, p. 154.

³⁰³ DELGADO, M., en DE AZÚA, F. (dir.). *La arquitectura de la no-ciudad...*, p. 139.

³⁰⁴ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. XIII.

³⁰⁵ PUELLES ROMERO, L. *Op. cit.*, p. 155.

El fotógrafo es un *flâneur* que no sale a la ciudad sin su cámara. La fotografía es usada por los surrealistas como medio para revelar el lado oculto de la realidad, y por tanto la ligan al deseo inconsciente más que a la razón. Igual que la mano cuando lleva a cabo la escritura automática, la cámara ayuda a transformar la percepción. La técnica fotográfica se convierte en un “vehículo surrealista de *dépaysement*”³⁰⁶. Atget afirma que lo que tiene de nuevo la fotografía es su “valor mágico”.

La cámara, que sustituye a la lupa usada en la imagen clásica del detective (recordemos las palabras de Breton: “En nuestras ciudades las avenidas paralelas, que van de norte a sur, convergen en un terreno inconcreto, producto de nuestras miradas de detectives hastiados”³⁰⁷), es un instrumento muy útil en el redescubrimiento urbano. Igual que ocurre (como veremos en el capítulo correspondiente) cuando la relacionamos con la arquitectura, podría parecer en un principio que surrealismo y fotografía son incompatibles. Aunque el inconsciente y lo documental parezcan opuestos, la fotografía ha sido, y sigue siendo, uno de los medios fundamentales para representar la surrealidad. Desde las fotografías que ilustraban las obras de André Breton, hasta las que en nuestros días plasman la relación performática de Francesca Woodman con el espacio, encontramos un sinfín de maneras de captar el símbolo erótico, de abrir la puerta a lo *unheimlich* o de inmortalizar lo maravilloso.

Sheringham analiza las diferencias entre dos fotografías que J. A. Boiffard realiza de un fragmento de París (la fachada del Hôtel Grands Hommes y una plaza al frente), y otra que toma de la misma zona para ilustrar *Nadja*, la novela de Breton. Se refiere a lo capturado por la cámara “como un escenario en el que algo está a punto de ocurrir”. Las fotografías topográficas que acompañan al libro, y en concreto las otras ocho imágenes que Boiffard realiza de otras partes de la ciudad, son usadas por el autor como ejemplo de un espacio cuyo carácter enigmático se revela poco a poco cuando nos dirigimos a él más que si profundizamos en el mismo³⁰⁸.

La fotografía documental de lugares y personas que lo transitan tiene gran importancia en el Surrealismo, por un lado como vía para percibir lo ordinario, es decir, los espacios cotidianos (supone uno de los legados más importantes del movimiento)³⁰⁹.

³⁰⁶ SHERINGHAM, M. *Everyday Life...*, p. 86.

³⁰⁷ BRETON, A. citado por COMBALÍA DEXEUS, A. “Volviendo al Surrealismo” en *París y los surrealistas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2005, p. 15.

³⁰⁸ SHERINGHAM, M. *Op. cit.*, p. 94.

³⁰⁹ *Ibidem*.

Por otro, la fotografía, con su apariencia de fidelidad a lo real, puede hacernos dudar sobre lo que percibimos, convirtiendo una huella de realidad en una de “surrealidad”³¹⁰.

André Kertész retrata la relación –reviviéndolos– de los objetos inanimados con la ciudad. Sus obras *Pont des Arts (el Louvre a través del reloj del Institut)* (1932) [fig. 31] o *La fuente de la Place de la Concorde* (1925) [fig. 32], o las sobreimpresiones que lleva a cabo Maurice Tabard de cuerpos, calles y edificios en *Sin título (desnudo en una calle de Pigalle)* (1929) [fig. 33] y en *El árbol que anda* (1949) nos muestran, sin perder su carácter documental, un París mágico.



31. André Kertész. *Pont des Arts (el Louvre a través del reloj del Institut)* (1932); 32. *La fuente de la Place de la Concorde* (1925); 33. Maurice Tabard. *Sin título (desnudo en una calle de Pigalle)* (1929)

La ciudad como *objet trouvé* surrealista

Igual que ocurre con la casa, lo que expondré más adelante, también podemos decir que la ciudad es un objeto. Esta es una conclusión a la que llegamos si analizamos los usos y las declaraciones que sobre la misma se han vertido en términos de lo surreal. Además, se trata de un objeto compuesto de varios que –combinados como en un ensamblaje– producen nuevos significados. No hay más que fijarse en la relación de una valla publicitaria con el edificio donde es colocada.

Rem Koolhaas asocia las *Merz* de Schwitters (que analizaremos en el apartado dedicado a la casa como objeto, donde veremos que constituyen un paso más en la mutación del objeto en una casa) a su concepto de ciudad genérica:

³¹⁰ KUCIC, N. *Convulsive Beauty: the Impact of Surrealism on American Art*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2000, p. 2.

La ironía es que en este sentido la Ciudad Genérica está en el punto más alto de lo subversivo y lo ideológico; eleva la mediocridad a su máximo nivel; es como una Merzbau de Kurt Schwitters construida a escala de una ciudad: la Ciudad Genérica es una *Merzciudad*³¹¹.

Las ciudades de nuestros días, las que aparecen representadas en el arte en muchas ocasiones, como señala Puelles Romero refiriéndose al París surrealista, no son “extraterrestres”, o exclusivamente oníricas, fantásticas o “inexistentes”, es decir, intransitables por el cuerpo que las recorre. El autor sostiene que “el surrealismo no es un irrealismo, sino un realismo engrandecido, ensanchado, dispuesto hacia una ontología de lo posible”³¹². Considera la ciudad también un objeto, “un objeto en el que estamos”³¹³.

En sus análisis sobre Nueva York, Koolhaas ve la ciudad como una construcción que parte o hace de ella un objeto encontrado. Beatriz Colomina afirma que el ferrocarril hace con las ciudades lo que la fotografía hace por la arquitectura: las vuelve mercancía, objetos de consumo³¹⁴. Convierte cada una de las piezas que encuentra a su paso en *objects trouvés* en movimiento. Esos objetos encontrados la mayoría de las veces serán casas, razón por la cual nos detendremos y desarrollaremos este concepto en el apartado correspondiente dedicado a la vivienda.

La ciudad surreal postmoderna

Dejando atrás la ciudad como objeto, y las características que la ciudad actual comparte con la surrealista clásica, voy a comenzar la exposición de lo que supone la ciudad surreal postmoderna acudiendo a dos citas. Amendola dice que la ciudad nueva

³¹¹ KOOLHAAS, R. “The Generic City” en Peter Weibel (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*. Graz/Karlsruhe/Cambridge: Neu Galerie am Landesmuseum Joanneum, ZKM Center for Media Art, The Mit Press, 2001, p. 32 citado por MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 23.

³¹² PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 157.

³¹³ *Ibidem*, p. 158.

³¹⁴ COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac, 2010, p. 54.

crece por dentro y por fuera de la vieja³¹⁵, y Moneo afirma que “la que nos ha quedado es la que nunca fue”, refiriéndose a los *downtowns* alejados de nuestra vida privada, a los que solo vamos a trabajar³¹⁶.

Lo que examinaremos a continuación, a través de estudiosos del ámbito urbano de nuestros días, es qué es lo que convierte hoy la ciudad en un espacio surreal y cómo todo esto –igual que sucedió en la época surrealista clásica– es llevado al terreno artístico. En el año 2007 se celebra en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres una exposición bajo el nombre de *Global Cities*. A través de las obras de una serie de artistas se muestran los cambios sociales y de planificación urbana en diez ciudades internacionales: El Cairo, Estambul, Johannesburgo, Londres, Los Ángeles, México, D. F., Mumbai, Sao Paulo, Shangai y Tokio. La exposición se agrupa en cinco temáticas: Medida, Velocidad, Densidad, Diversidad y Forma.

Si bien su intención era ofrecer una imagen actual de las citadas ciudades, no podemos evitar llegar a la conclusión, al visitarla, de que vivimos en un mundo fantástico, irreal, cuyas metrópolis parecen pertenecer más al territorio de lo onírico que al de la razón o la funcionalidad. En las secciones Medida y Velocidad, por ejemplo, encontramos obras que nos sirven para ilustrar algunos de los temas que tratamos en este capítulo. Aunque con la reunión de los trabajos seleccionados no se pretendía argumentar la existencia de una ciudad surreal, trabajos como *Ecataepec* (2006) [fig. 34], de Scott Peterman, o *Domestic Tourism Cairo at Night* (2005), de Maha Maamoun, parecen haber sido realizados para sacar a la luz esa otra ciudad que aquí tanto nos interesa.



34. Scott Peterman, *Ecataepec* (2006)

³¹⁵ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 120.

³¹⁶ MONEO, R. “Seis apuntes discontinuos sobre la ciudad” en *La arquitectura de la no ciudad...*, p. 117.

Los años 70 del pasado siglo son un periodo de expansión urbana al que siguió uno de transformación en la década siguiente. Es aquí donde nos encontramos la ciudad collage, en la que coinciden una serie de conceptos que hacen de la misma ese espacio surreal. Amendola reúne los ingredientes cuento, sueño, deseo y simulacro para describir la nueva urbe:

La nueva acción de transformación de la ciudad valorando, excluyendo, enfatizando, recreando, se produce construyendo un cuento y una imagen de la ciudad – una trama o una red narrativa– en la cual los episodios singulares –los llamados oasis urbanos– adquieren sentido y sobre todo valor. Bajo esta presión la ciudad se divide y se desdibuja. Nacen varias ciudades con destinos separados, y lo que estaba presente solo tendencialmente en la ciudad tradicional, en la ciudad contemporánea se vuelve evidente y se enfatiza. Por una parte está el centro presentado y vivido cada vez más como el corazón y el motor de la ciudad contemporánea, entre onírica y simulada, entre concreta e instrumental a la dura competencia en el mercado global. Es la ciudad del deseo que produce y soporta imágenes y realidad. Por otra parte, está la ciudad residual que no tiene la fuerza para producir una imagen diferente de sí misma. Es la ciudad de las periferias y de los marginados, los residuos del *coketown* sin tiempo. Es la no ciudad, o mejor dicho, la ciudad de los no lugares³¹⁷.

Existen tres ciudades que cada vez son más coincidentes y que provocan una desaparición de los límites entre realidad y ficción. Se trata de la ciudad vivida, la ciudad imaginada y la ciudad deseada. La ciudad que esperamos tiene que ver más con la que soñamos, lo que provoca que la metrópolis real tenga que ver más con la imaginación que con la realidad, siendo un objetivo imaginario a perseguir.

En las últimas décadas la ciudad ha recuperado un especial protagonismo dentro de diferentes ámbitos –entre los que se encuentra el artístico–, debido no solo al crecimiento urbano, sino a la propia atracción que la ciudad misma ejerce como objeto de reflexión. Hay una preferencia del hombre contemporáneo por soñar con lugares en los que explorar lo desconocido. El paisaje de la ciudad nos ofrece formas oníricas y

³¹⁷ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 31 y 32.

fantásticas, al igual que lo hacen los paisajes naturales. La ciudad se convierte en un singular espacio en el que conviven lo real y lo soñado³¹⁸.

Vicente Verdú compara el lugar del que Borges habla en *El Aleph* con Las Vegas, un lugar que permite ver otros lugares desde todas las perspectivas, un lugar desterritorializado. Afirma que constituye lo más mundano y que a su vez no parece de este mundo. Ha pasado a formar parte de la categoría de lo irreal, para así no morir nunca³¹⁹. Desde el siglo XIX la ciudad ha ido acompañada de lo que Amendola llama una realidad secundaria escenográfica, manipulada, que ilusiona y que en nuestros días es producida por los *media* y la televisión³²⁰.

Curiosamente es necesario el mundo de los sueños para que la nueva ciudad aparezca ante nosotros como una urbe real. Conforme nos acercamos al momento de la ciudad postmoderna, la distancia entre lo soñado y lo vivido se reduce hasta el punto de que las dos se confunden y se disuelven una en la otra, creando “escenarios urbanos de sueño y de deseo a los cuales las personas de la ciudad pueden acceder sin solución de continuidad [desde] la experiencia cotidiana”³²¹.

Para que la ciudad sea un sueño debe transformarse en espectáculo. Si el espectáculo del Barroco estaba pensado para determinados momentos, en la ciudad postmoderna ha venido para quedarse, se apoya en los *media*, instrumentos de gran utilidad en la conversión de la ciudad en un mundo imaginario. La satisfacción del deseo es el criterio urbanístico. Una ciudad superpuesta a la ciudad funcional. La ciudad onírica a la que se tiende puede conllevar la desaparición de la ciudad real, convirtiendo la cuestión urbana en una cuestión estética, y el desarrollo en su imagen. “La alteración distraída del *flâneur* y la experiencia urbana son como un juego de superficies reflectantes o de actores que se envían unos a otros sus propias imágenes sin retener prácticamente nada”³²².

Vivimos en un mundo contaminado hasta tal punto por la “invasión de las imágenes”, fenómeno así bautizado por Marc Augé, que llegamos incluso a dudar de la realidad de la vida social³²³. Es lo que el autor llama un “nuevo régimen de ficción”. Para Augé “todas las sociedades han vivido de lo imaginario y para lo imaginario y todo

³¹⁸ WUNENBURGER, J-J., “El imaginario urbano. ¿Una exploración de lo posible, o de lo originario?” en *La ciudad que nunca existió...*, p. 49.

³¹⁹ VERDÚ, V. “Aprendiendo de las Vegas” en *La arquitectura de la no-ciudad...*, pp. 157 y 158.

³²⁰ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 174, 175 y 176.

³²¹ *Ibidem*, p. 63.

³²² *Ibid.*, pp. 93, 147 y 149.

³²³ AUGÉ, M. *La guerra de los sueños...*, p. 15.

lo real estaría alucinado si no estuviera simbolizado”. La duda que se nos presenta es si no nos encontramos en el punto en el que, como sostiene Juan Carlos Pérez Jiménez, el grado de hipnosis al que nos someten las imágenes no se puede compensar con lo que nos ofrece la realidad³²⁴. Augé, en *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción* (1997), al hablar de la ficcionalización que está padeciendo el mundo, relaciona una serie de lugares que formarían parte de esa “ciudad surrealista”:

Los parques de diversiones, los clubes de vacaciones, los parques de entretenimientos y de residencia como los Center Parks, pero también las villas privadas que proliferan en los Estados Unidos y hasta las residencias fortificadas y protegidas que se levantan en las ciudades del tercer mundo como otras tantas plazas fuertes constituyen lo que podríamos llamar “burbujas de inmanencia” [...] las grandes cadenas hoteleras o comerciales que reproducen más o menos la misma decoración, hacen oír el mismo tipo de música en sus diferentes secciones o en sus ascensores y proponen los mismos productos, fácilmente identificables de un extremo a otro de la Tierra³²⁵.

La nueva ciudad comparte dos características con la urbe surrealista clásica: la superposición y el *flâneur* (incluyendo la variante de este último ya vista: el paseante que porta una cámara). El nuevo *flâneur* puede desplazarse a través de medios de locomoción, unos nuevos, otros que no estaban al alcance de todo el mundo en el siglo XIX. La superposición de ciudades es una circunstancia surreal que tiene que ver con el nuevo *flâneur*. El paseante ahora no necesita caminar por las calles, es llevado en avión a gran velocidad, los espacios y las distancias se reducen a su mínima expresión.

Es lo que le ocurre al personaje de *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) de Augé. Mientras sobrevuela el Mediterráneo o el mar de Arabia, “visita” África y Bolonia a través de una revista, que a su vez le informa de la posibilidad del uso de la visa en Dubai o le suministra información sobre *Euromarketing*. Mientras tanto resuena en su cabeza una canción que ha oído momentos antes de subir al avión. Esta es sustituida por un concierto de Haydn, al que puede acceder desde su asiento, y que le permite finalmente “estar solo”³²⁶.

³²⁴ PÉREZ JIMÉNEZ, J. C. “Entre la utopía y la paranoia” *Revista de Occidente* (Madrid), 206 (1998), p. 142.

³²⁵ AUGÉ, M. *Op. cit.*, p. 146.

³²⁶ *Ibidem*, pp. 12 y 13.

En la urbe actual nos encontramos ante un ente que se aleja de la imagen que en los siglos XIX y XX teníamos de la ciudad. En ella no dejan de proliferar una serie de microlugares o no lugares que analizaremos en el capítulo siguiente. Félix Duque habla de la no-ciudad para referirse a una entidad que no es de nueva planta, que se alimenta de las diferencias, distonías y distopías de las distintas ciudades. Una ciberciudad, un centro histórico o un parque temático³²⁷. Para Manuel Delgado la no-ciudad no es lo contrario a la ciudad, sino “un deshacerse perpetuo de lo ya hecho y un rehacerse incesante de lo que acabábamos de ver desintegrarse ante nuestros ojos [...] No implica contrariedad, es todo lo que la traspasa o la podría traspasar en cualquier momento [...] es lo que difumina la ciudad”³²⁸.

En el vídeo *Staging Silence* (2009), de Hans Op de Beeck [fig. 35], aparecen zonas urbanas en las que creemos haber estado; casas, teatros, jardines, oficinas que son recuerdos del artista y que a nosotros nos resultan familiares. Lo interesante de la obra es que realmente se trata de maquetas, y solo nos damos cuenta cuando entran en escena unas manos que cambian de lugar los diferentes elementos. En décimas de segundo, el tiempo que tarda en desaparecer la presencia humana, pasamos de percibir la ciudad como algo ilusorio a verla como algo real, y al contrario.



35. Hans Op de Beeck. *Staging Silence* (2009)

³²⁷ MITCHELL, W. J. *e-topia*, Cambridge (MA): The MIT Press, 1999, p. 96 citado por DUQUE, F. en “La Mépolis: Bit City, Old City, Sim City” en *La arquitectura de la no-ciudad...*, p 41.

³²⁸ DELGADO, M. *La arquitectura de la no-ciudad...*, p. 129.

Félix Duque utiliza los términos *Bit City*, *Old-line City* y *Sim City*. Cada una de estas urbes están presentes en las otras dos: la primera sería una ciudad-límite sin centro, el territorio de lo laboral y lo económico, donde se pasa del lugar en el que hay que estar presente para aprender a ser ciudadano a un lugar visitable virtualmente³²⁹. La segunda es una parodia *kitsch* de la antigua ciudad europea. Un simulacro llevado a cabo con las piezas originales. Y, por último, la *Sim City* que crece de forma ramificada, destinada principalmente a que el ciudadano, que posiblemente viva en otra modalidad de no-ciudad, se divierta en todas las variantes que van desde la ciudad de Las Vegas a Disneyland³³⁰.

En las *Sim Cities* se usan las nuevas narraciones (adaptaciones literarias, videojuegos...) ³³¹ para poner en funcionamiento antiguos espacios olvidados del casco histórico. Son sucursales de bares irlandeses en centros históricos, cafés literarios recreados y listos para consumir por los turistas, teterías importadas pero inexistentes en el supuesto país de origen. Además, este decorado se multiplica convirtiéndose en *cities* idénticas y que solamente distinguimos por el entorno natural o los accidentes geográficos. La *Old City* se convierte en *Sim City* y con el desarrollo tecnológico se mantiene conectada a la *Bit City*. Las ciudades pasan a ser versiones soñadas de sí mismas y se convierten en parques temáticos, los almacenes se convierten en viviendas, los antiguos teatros en clubs de música electrónica, las iglesias en museos, sobrepasando lo funcional y transformándose en espectáculo.

La por antonomasia *Sim City* (ciudad simulacro), previamente *Sin City* (ciudad del pecado), es Las Vegas, ciudad que rivaliza con Coney Island, la primera ciudad sueño de la historia³³² a la que me referí anteriormente y que supone el origen de los parques de atracciones y parques temáticos y de mundos virtuales como el del videojuego *Los Sims* [figs. 36 y 37]. Se trata finalmente no de una ciudad, sino del universo como lugar de diversión. Según afirma el autor, “un sueño bien hecho, a la medida de los sueños de la infancia”³³³. Con lo que –siguiendo a Duque– la ciudad de Caín ya no se queda fuera del paraíso: ella es el Paraíso³³⁴.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ DUQUE, F. *Op. cit.*, pp. 25-33.

³³¹ *Ibidem*, p. 49.

³³² *Ibidem*, p. 57.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 64.



36 y 37. *Los Sims*

Existe otro “paseante” en esta realidad urbana que comparte características con el *flâneur* postmoderno. A través de las nuevas tecnologías el trabajador se encuentra en la metrópolis, aunque físicamente esté a miles de kilómetros de la misma. Sus desplazamientos pasan a ser electrónicos. Se trata de lo que denominaré *tecnoflâneur*, una variante del paseante surrealista, ahora actualizado, que diseña sus propios itinerarios por la ciudad a través de la red, en la que no solo trabaja, sino en la que también compra, juega, ve televisión.

También existe aquí otra versión del *flâneur* que no se mueve sin su cámara. En la metrópolis de nuestros días encontramos un fenómeno de ida y vuelta, que se produce cuando el turista visita Disneyland –el lugar que materializa los cuentos de Disney– y lo fotografía. Con esta operación lo vuelve a introducir en una caja (con una caja-cámara se rodó la película original). Según Baudrillard, se trata de un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados, un juego de ilusiones y de fantasmas, el perfil objetivo de Norteamérica³³⁵. (Según el autor “las sucesivas fases de la imagen serían:

- es el reflejo de una realidad de base.
- enmascara y pervierte una realidad de base.
- enmascara la ausencia de una realidad de base.
- no mantiene ninguna relación con ningún tipo de realidad: es su propio y puro simulacro”³³⁶).

Asímismo es una manera de hacer creer que el país es real, al presentar Disneyland como producto de la imaginación. Para Baudrillard, Los Ángeles (como el resto de América) ya no es real, sino que pertenece al ámbito de lo hiperreal y de la

³³⁵ BAUDRILLARD, J. “La precisión de los simulacros” en *Cultura y simulacro...*, pp. 9-80.

³³⁶ BAUDRILLARD, J. “La precisión de los simulacros” en WALLIS, B. (ed.). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001, p. 256.

simulación. Con este mecanismo también se nos persuade de que si Disneylandia es lo infantil, el resto de América es el mundo adulto. Una estrategia para ocultar el infantilismo de la ciudad de los mayores³³⁷. Como afirma Vicente Verdú, “es el turista el que exige a la ciudad desprenderse de su naturaleza real y responder a la fantasía”³³⁸.

Si los sueños pudieran fotografiarse, contaríamos con gran cantidad de ciudades tal y como aparecen recogidas por las cámaras de muchos de los artistas contemporáneos. Siguiendo a Steven Jacobs, apareceríamos, en tanto que sujetos soñadores, ocupando la posición de mero espectador. Debido a la rapidez con que la ciudad cambia, esos artistas han pasado de estar interesados en captar con su objetivo el uso del espacio público y los habitantes de la urbe con sus obsesiones, a preocuparse por captar la estructura misma de la ciudad vacía de ciudadanos o solo con los rastros de estos³³⁹.

Los llamados Post-Doc Photographers se caracterizan por el retrato de la ciudad de hoy sin gente. Se centran en la representación icónica de la esencia de la misma, en los aspectos visuales a través del análisis del tejido urbano o en la percepción de la imagen metropolitana³⁴⁰. Con ello nos ofrecen escenarios en la línea de lo que encontramos en los paisajes de Giorgio de Chirico, Eugène Atget, Andre Kertész [38], Pierre Boucher [fig. 39] o Conroy Maddox [fig. 40]. Diferentes estrategias –muchas de ellas comparten un sentido de la artificialidad– hacen interesantes estos trabajos como ilustraciones de este espacio surreal que estamos tratando.

Los personajes y sus sombras se confunden con las piedras como si fuesen el pintor metafísico en *Terrace. Cairo (Egipto)* (2005), de Edgar Cleine [fig. 41]. Las perspectivas utilizadas por Aglaia Conrad en *Paris* (2000), los fragmentos que recorta la cámara de Stéphane Couturier en *Moscow Monument* (2000) [fig. 42] o el tratamiento que le da a la imagen Heidi Specker en *Bangkok* (2005) [fig. 43] nos ofrecen un escenario ideal para esa atmósfera onírica de la que vengo hablando.

Voy a situar, junto a estas obras, las vistas tomadas desde arriba. En el sueño la ciudad puede verse desde las alturas. Somos animales terrestres y no podemos verla como la ve un pájaro, salvo que lo hagamos desde un promontorio elevado o volemos en algún medio de transporte aéreo. Cuanto más nos alejemos de la ciudad, más irreal

³³⁷ *Ibidem*, pp. 9-80.

³³⁸ VERDÚ, V. “Aprendiendo de las Vegas” en *La arquitectura de la no-ciudad...*, 162.

³³⁹ GANDOLFI, E. “The Image and its Double” en *Spectacular City. Photographing the Future*. Rotterdam: Nai Publishers, 2006, p. 8.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 9.

nos parecerá lo que vemos. Las fotografías realizadas desde el satélite no dejan de ser “una mancha cromática sugerente pero carente de cualquier significado”³⁴¹. De esta idea podría surgir parte de lo espectacular de las fotografías de Balthasar Burkhard o de Naoya Hatakeyama, en *París* (1998) y en *Untitled* (1987-1997) respectivamente [figs. 44 y 45].

A estos artistas parece resultarles difícil quedarse en el ámbito de lo real (que obliga a mirar desde abajo). Desde un punto lejano experimentamos la ciudad sin los instrumentos adecuados para tener una visión total de la misma³⁴². En muchas de estas obras, como si se tratara de una plaza florentina captada por De Chirico, y citando a Marchán Fiz, “cualquier referencia a la realidad se trasmuta un tanto extraña, como si se hubieran violado las relaciones habituales entre los seres y se traspasara los umbrales de otra realidad”³⁴³.



38. André Kertész. *Torre Eiffel* (1929)



39. Pierre Boucher. *París* (1935)

³⁴¹ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 38 y 39.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 104.



40. Conroy Maddox. *Gare St. Rambert* (1980)



41. Edgar Cleine. *Cairo (Egipto)* (2005)



42. Stéphane Couturier. *Moscow Monument* (2000); 43. Heidi Specker. *Bangkok* (2005)



44. Balthasar Burkhard. *París* (1998); 45. Naoya Hatakeyama. *Untitled* (1987-1997)

Nueva York también nos aporta un nuevo hábitat para el *flâneur* postmoderno. Tanto la propia ciudad como el paseante no son tan diferentes de los que encontrábamos en la ciudad surrealista. Lo que ocurre es el que el lenguaje ha cambiado y se ha expandido, reproduciéndose en otros lugares diferentes de la Gran Manzana, debido sobre todo a que en los años del movimiento surrealista no se contaba con los *mass media* actuales. En palabras de Amendola:

El *flâneur* del siglo XX adquiere un lenguaje propio que, gracias a la capacidad de difusión y de amplificación de los *media* se convierte en lenguaje general urbano y, por consiguiente, universal. El léxico, los personajes, las prácticas sociales y las modas de la Gran Manzana se imponen en todo el mundo convirtiéndose en léxico, personajes, prácticas sociales y modas metropolitanas *tout court*³⁴⁴.

Centrándonos en el artista como *flâneur* también presente en la ciudad postmoderna, esta tiene para él las mismas cualidades que una página en blanco. La

³⁴⁴ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 57.

producción artística realizada a partir de la ciudad son versos que conforman poemas sobre el papel. Lo primero que nos interesa es el propio hecho de andar y sus consecuencias, algo descubierto por los surrealistas y que acaba convirtiéndose en lo que Amendola llama la práctica del “zapping experimental” o el pasar rápida e instantáneamente de un lugar a otro³⁴⁵.



46. Francis Alÿs. *Narcoturismo* (1996); 47. *Re-enactment* (1994)

Daniel Moriente señala dos “trazados psicogeográficos” a partir de dos elementos externos: por un lado a través del uso de un *ipod* (no podemos ver la ciudad igual cuando caminamos oyendo un tipo de música u otro), y por otro mediante procedimientos psicoactivos, ejemplificados con dos obras de Francis Alÿs, *Narcoturismo* (1996) [fig. 46], en la que el artista pasea bajo el efecto de las drogas, y *Re-enactment* (1994) [fig. 47], que produce en el observador una confusión entre lo narrativo y lo físico cuando vemos al protagonista con un arma en la mano andando por la calle³⁴⁶.

Se trata del Odiseo urbano “en viaje hacia Ítaca con el *walkman* para que su exploración acontezca como le ha enseñado el *flâneur* decimonónico, su antepasado directo, sin el peligro de ser contaminado o rasguñado por la ciudad y sus gentes”. Esto a su vez lo compara el autor con el aislamiento que produce el coche, estableciendo un paralelismo entre este y el hotel, ya que a la vez que se circula o se reside temporalmente en otra ciudad, uno puede aproximarse a la sensación de estar en casa. Se trata de un efecto producido por los paisajes que nos encontramos cuando viajamos

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 257.

³⁴⁶ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas...*, p. 268.

por ciudades cada vez más similares, y que nos hacen pensar que siempre estamos en el mismo sitio. Solo la radio que tenemos encendida en el automóvil nos da la pista de que cambiamos de lugar³⁴⁷.

Este aislamiento es solamente físico, pues el antiguo paseante se comporta ahora de una manera que le convierte en un nuevo *tecnoflâneur*. Mientras circula en su “cápsula” –una habitación de su casa, por ejemplo– puede estar igual o más vinculado a la ciudad que en el siglo XIX, ya que cuenta con la tecnología necesaria para hacer negocios, comprar comida, jugar, hablar con sus familiares y amigos... Todo esto es posible a un mismo tiempo.

Continuando con las características surreales de la urbe postmoderna, llegamos a las CIDS, una tipología de ciudades norteamericanas inspirada en la ciudad-urbanización Celebration (1994) [figs. 48 y 49], construida por la Disney Development Company, el órgano inmobiliario de Disney. A los habitantes de Celebration le son satisfechos sus sueños cuando adquieren una de sus viviendas –caracterizadas por una amalgama de estilos, algo que Vicente Verdú califica de estilo “aprendiendo de Las Vegas”, una suerte de imitación de los del siglo XIX. Se trata de una comunidad cerrada, una propiedad privada para formar parte de la cual se exige una serie de características (para parejas sin niños, para solteros, para cristianos, etcétera)³⁴⁸.

³⁴⁷ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 107 y 108.

³⁴⁸ VERDÚ, V. “Aprendiendo de las Vegas” *La arquitectura de la no-ciudad...*, pp. 167-169.



48 y 49. *Celebration* (1994)

La superposición es la otra característica que señalamos como presente en la ciudad surrealista, y que volvemos a encontrar en la ciudad de nuestros días. Nos interesa aquí la metrópolis no como una entidad que es fundada y que se expande, sino como una suma de diferentes partes que han sido constituidas en diferentes tiempos y que hacen de ella una nueva realidad. A la vez que se vacían las ciudades y su población se va incorporando a las *edge cities* (ciudades al margen), dejan tras de sí los espacios que constituirán la ciudad postmoderna. En ella encontramos un nuevo fenómeno conocido como *gentrificación*, mediante el cual áreas enteras son rehabilitadas y ofrecidas a grupos sociales con un nivel adquisitivo superior, haciendo que sus anteriores habitantes abandonen la zona en busca de otras más baratas. Otra nueva superposición.

En el collage que supone la ciudad postmoderna caben todas las ciudades, no solo las que tradicionalmente han sido habitadas y visitadas, sino también las virtuales. La *Simcity* es un reflejo de la ciudad real que a su vez reproduce la *Sincity*. El paseante

que camina por la ciudad virtual se vuelve *tecnoflâneur* por partida doble: a la vez que va construyendo mediante un programa informático una metrópolis virtual, puede usar la metrópolis real a través de su PC. Ambas ciudades se mimetizan y nadie nos asegura que sus habitantes-usuarios residan en las mismas. El hecho de que en la ciudad todo se proyecte como un icono la convierte en un *desktop*. En la pantalla del ordenador encontramos una ciudad virtual que es proyectada a la ciudad real³⁴⁹.

En la ciudad contemporánea se produce también una superposición de realidades, que podemos ilustrar acudiendo de nuevo a Marc Augé –para quien en las pantallas del planeta se mezcla la información, la publicidad y la ficción– a las series norteamericanas como mejor forma de conocer la realidad y de estar informados³⁵⁰. En su trabajo dedicado a los no lugares, Augé subraya la coexistencia de dos mundos diferentes en la modernidad, y cita a Starobinski al afirmar que tal coexistencia es lo que hace a la ciudad moderna (“chimeneas y campanarios confundidos”)³⁵¹.

Pero hay todavía una ciudad más, simultánea de la ciudad de nuestros días: la ciudad real. Es la ciudad que amenaza constantemente a la de los sueños y que, a su vez, es necesaria para que esta pueda existir. La diferencia entre los marginales actuales y los del París de Haussmann es que estos estaban a la vista, mientras que ahora –en el espacio de los centros comerciales– deben ser ocultados³⁵². La posibilidad, por tanto, de introducirse en ese mundo de sueños dependerá siempre del nivel adquisitivo.

Miguel Angel G. Cortés señala la Ciudad de las Artes y de las Ciencias de Valencia como uno de los intentos de simulación de una ciudad –una dentro de otra– descrita como un “mundo feliz”, y sin interés alguno en vincularse a la urbe antigua³⁵³. Se trata de un espacio temático listo para consumir, y que perfectamente podríamos haber incluido en el próximo apartado, “El espacio intermedio”, junto con otros no lugares.

Zhivago Duncan nos cuenta que su obra *Pretentious Crap* (2010-1011) [fig. 50] es el resultado de un viaje imaginario realizado por Dick Flash, un superviviente del Apocalipsis. Semiannésico, recoge las reliquias de sus ancestros. El resultado es la vitrina en la que el artista coloca objetos artísticos que conforman una ciudad producto

³⁴⁹ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 49.

³⁵⁰ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 38.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 95 y 96.

³⁵² *Ibid.*, pp. 309-311.

³⁵³ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Actar / Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, 2006, p. 90.

de un caótico ensamblaje, unas misteriosas ruinas con las que Duncan, el personaje inventado, reescribe la historia.



50. Zhivago Duncan. *Pretentious Crap* (2010-1011)

La ciudad posmoderna va mucho más allá de la imagen de la ciudad del futuro que hace unas décadas se nos ofrecía a través del cine. Lo que nos llegaba a través de la gran pantalla producía en nosotros una visión de la ciudad bastante próxima a la que, por ejemplo, y siguiendo a Marc Augé, utiliza la tribu de los pumé para contar el mundo de los dioses. Los pumé describen ese mundo acudiendo a las imágenes de una ciudad hipermoderna con coches y aviones y altos edificios, lo que no era sino una utilización de la ciudad de Caracas, cuya imagen les llegó tras alguna fugaz visita hospitalaria o a través de algún periódico³⁵⁴.

Igual que ocurría en 1933 con el embellecimiento irracional de París, la ciudad surrealista por excelencia, en épocas más recientes encontramos artistas con sensibilidad surrealista que actúan sobre la ciudad volviéndola surreal. Michel Zimbacca, por ejemplo, lleva a cabo un evento precursor de otras intervenciones surrealistas en la misma. Sobre el tejado de uno de los edificios medievales más antiguos de París, instala un maniquí de madera con un huevo en la cabeza. Se trata de una crítica de los planes

³⁵⁴ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 34.

urbanísticos que acaban con los giros, atajos y vueltas que la ciudad nos obliga a realizar. Joël Gayraud, miembro de uno de los más recientes grupos surrealistas (a partir de los 70 encontramos un nuevo periodo histórico del surrealismo bajo los auspicios de Vincent Bounoure), se queja –en una entrevista de 2001– de cómo el ángulo recto domina la ciudad y cómo esta se vuelve hija de la geometría y no de la poesía³⁵⁵, algo que nos remite a *El campesino de París* de Aragon.

Guy Girard compara el París de la realidad con el que sueña, prefiriendo ver determinados lugares solo en sus sueños. Hay surrealistas a los que les gustaría que la naturaleza y los animales invadieran la arquitectura por fuera y por dentro. Hay quienes proponen echar abajo las dos torres de la Avenue d'Italie, colocar en su lugar dos tótems entre los que pueda deambular King Kong e instalar cafés al aire libre para observar el espectáculo³⁵⁶.

Bruno Montpied propone convertir el metro en una montaña rusa con trenes fantasma. Se trata de reencantar París frente a la arquitectura racional y sin inspiración, algo que conecta con el urbanismo unitario del situacionista Constant, quien pretendía que las ciudades fueran lugares de diversión, aventura y placer³⁵⁷. Fenton añade a este listado la playa que en 2002-2003 se instala a orillas del Sena, algo que se acerca bastante a las pretensiones urbanísticas del Surrealismo.

Niemeyer habla en sus memorias de sus encuentros con Breton. En el año 1960 lleva a cabo el urbanismo de Brasilia, un nuevo caso de ciudad susceptible de ser calificada como surreal. Nos recuerda a un pájaro, un avión o un arco con su flecha. El arquitecto brasileño dijo que la ciudad ofrece al visitante “una indescriptible sensación de shock” que lo saca del día a día. Lo surreal se convierte en Brasilia en un estilo oficial. La regulación a la que está sometida urbanísticamente tiene sentido en Estados Unidos o en el norte europeo, pero ahí, en esa parte del mundo, resulta algo extraño. Para entrar en la catedral de Brasilia, por ejemplo, hay que pasar por una entrada subterránea que al final da a un interior iluminado. El shock continúa con la ausencia de zonas cubiertas, estando la ciudad construida en una de las partes más áridas del país. A esto hay que añadir su aislamiento, y lo que de salvaje tienen los alrededores³⁵⁸. James Holston define Brasilia como una importación urbanística extraterrestre que ha tomado

³⁵⁵ FENTON, J. “Re-enchanting the City” en *Surrealism and Architecture...*, p. 213.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 216.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁵⁸ WILLIAMS, R. J., “Surreal City: The Case of Brasilia” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 234-241.

las características de ciudades existentes. La ciudad se muestra irreal para el que la transita³⁵⁹. Parece que ha asimilado el modo surrealista al enfatizar, de cara al turismo, sus extraños lugares religiosos.

Gianni Mercurio compara la imagen de Detroit realizada a través de un satélite con la apariencia de un microchip. Usa tal paralelismo para hacernos ver cómo los medios de comunicación influyen en la irrealidad con la que se nos muestran imágenes que supuestamente nos deberían resultar familiares; algo a lo que ha contribuido también la espectacularización. Esto ha provocado una abstracción de la sociedad: lo que pensamos que es real es ficción, y lo que apreciamos como ficción, lo que se nos muestra en la foto de la ciudad de Detroit, es la realidad³⁶⁰.

Acude a una segunda ciudad, San Francisco, y a las fotografías que toma de la misma Arnold Genthe tras el terremoto del 18 de abril de 1906. Nos llama la atención el hecho de que las personas que aparecen en ellas se muestren divertidas, ajenas al suceso, como si hubieran sido invitadas a posar delante de un telón de fondo irreal. Los personajes anteponen sus ganas de aparecer en la foto al desastre recién acontecido. La tercera ciudad que utiliza el autor es Nueva York en el momento del atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001. Lo hace a través del análisis del atentado que Tony Oursler realiza a través de su obra. En *Nine Eleven* [fig. 51] una fotogramas constituidos por imágenes tomadas por las personas que se acercaban al lugar de los hechos para fotografiarlos con sus propios medios, anteponiendo sus ganas de comunicar a la experiencia vívida de la desgracia. Se trata en ambos casos de “comportamientos paradójicos que dan vida a imágenes surreales”³⁶¹.

La destrucción del World Trade Center marca el comienzo de una nueva era. Lo que los medios nos han ofrecido del suceso ha sido negado desde diferentes sectores, haciéndonos dudar sobre lo que sucedió en tan trágico y surreal acontecimiento. Se trata de algo parecido a lo que David Moriente indica al citar a Baudrillard, quien afirmó que la primera guerra del Golfo no ocurrió, para hacer referencia a las imágenes que de aquel suceso vimos en televisión. En el contexto de hiperrealidad en el que vivimos, podríamos dudar de si fue todo real o ficticio³⁶².

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 245.

³⁶⁰ MERCURIO, G. Catálogo online *Surreal vs. Surrealismo en el arte contemporáneo* publicado por el IVAM en <http://www.ivam.es/exposiciones/2865-surreal-versus-surrealismo-en-el-arte-contemporaneo...>, p. 13.

³⁶¹ *Ibidem*, pp. 15 y 17.

³⁶² MORIENTE, D. en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 193.

François Bucher, en *Balance en blanco (pensar es olvidar diferencias)* (2002) [fig. 52], utiliza también el citado suceso de las torres gemelas. Partiendo de que es un hecho real crea una ficción. Con este vídeo pone de manifiesto cómo los medios utilizan estrategias para que la información nos llegue masticada, digerida a la vez que sesgada.



51. Tony Oursler. *Nine Eleven* (2001); 52. François Bucher. *Balance en blanco (pensar es olvidar diferencias)* (2002); 53. Joan Fontcuberta. *Googlegames* (2005)

Joan Fontcuberta se vale de Google para realizar una de las obras que toca el tema que vengo tratando. En *Googlegames* (2005) [fig. 53] utiliza 6.000 imágenes encontradas a través de ese buscador tras introducir las palabras Dios, Yahvé y Alá. Con ellas recompone lo acontecido en Nueva York aquel fatídico 11 de septiembre. Si damos un salto atrás vemos una obra que no se aleja tanto de estas últimas, pese a no haber sucedido aún el fatídico atentado. En la obra de Gabriel Orozco *Isla dentro de la isla* (1992) [fig. 54] se produce un diálogo entre una serie de edificios de Nueva York, entre los que se incluyen las Torres Gemelas, y unos tablones que forman parte de un montón de escombros con una clara intención crítica (y que hoy leemos como una representación escalofriantemente premonitrice)³⁶³.



54. Gabriel Orozco. *Isla dentro de la isla* (1992)

David Wojnarowicz, que manifiesta que “toda su vida ha hecho cosas que son como fragmentos de un espejo de lo que percibe que es el mundo”, ha realizado una serie de fotocollages en los que superpone hombres practicando sexo sobre imágenes en negativo de la ciudad así como de bosques, para darnos a entender la ciudad como una jungla de sensuales delicias y de peligro³⁶⁴ [fig. 55]. Igual que, a causa de las ciudades, sufren también los personajes de Jordi Colomer en *Las ciudades* (2001-2). En una parodia de la revista *House & Garden*, Alicia Framis realiza *Wax & Jardins*, un libro en el que ofrece una ciudad mental o real para solucionar el conflicto existente entre la

³⁶³ Se trata de una de las obras que ilustra el libro sobre identidad y lugar de KWON, M. *One Place Alter another. Site-specific Art and locational Identity*. Cambridge (MA): The Mit Press, 2004.

³⁶⁴ BETSKY, A. *Queer Space. Architecture and same Sex Desire*. Nueva York: William Morrow and Company, 1997, pp. 187 y 188.

arquitectura de las urbes actuales y sus habitantes³⁶⁵. Tim Noble y Sue Webster utilizan la basura y el azar para denunciar la cultura consumista. En *Forever* (2001) y en *Sunset over Manhattan* (2003), los desperdicios son proyectados sobre una pared que nos devuelve una imagen de ensoñación de Las Vegas y Nueva York.



55. David Wojnarowicz. *Untitled. Sex Series* (1988-1999)

Apuntaba al principio de este capítulo la intención del movimiento moderno de hacer *tabula rasa* borrando todo tipo de información de la ciudad antigua. Esta estrategia puede ser a su vez productora de surrealidad. En el ámbito artístico encontramos propuestas en las que la falta de información se manifiesta a través del blanco. Algún elemento, o su disposición, son las únicas pistas que tenemos sobre la metrópolis representada. En *El orden nuevo* (2000), de Jordi Colomer [fig. 56], tenemos una sala con dos sacos llenos de prismas blancos de diferentes tamaños. El protagonismo de la instalación lo tiene una mesa sobre la que se disponen algunos de ellos en diferentes posiciones, iluminados por una lámpara que cuelga del techo. La apariencia de una ciudad es obvia. Pero el único dato que nos ofrecen las piezas impolutas es que se trata de una urbe moderna. La ausencia de color, así como la iluminación blanquecina, transforman en surreal el “proyecto”.

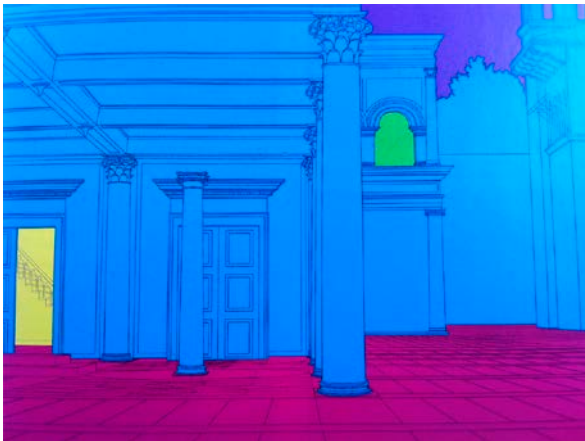
³⁶⁵ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 183.



56. Jordi Colomer. *El orden nuevo* (2000); 57. Gonzalo Puch. *Le Corbusier con piña* (2004)

Gonzalo Puch, en *Le Corbusier con piña* (2004) [fig. 57], usa también el blanco para mostrarnos una instalación con la apariencia de ser una ciudad de grandes edificios y autopistas, vuelta surreal por la apariencia de una piña en la parte superior junto con un frigorífico abierto. Mike Kelley nos remite a lo mismo en *Kandor* (1999). Utiliza impolutos rascacielos futuristas sobre una plataforma frente a una pantalla en la cual, aunque en un principio se nos diga que se trata de una ciudad que podría existir, la aparición de la imagen de Superman lleva a que la veamos como un lugar de ciencia-ficción.

La ciudad del artista Michael Craig-Martin es irreal, y no porque sea una urbe ideal. *Deconstructing Piero (Turquoise Blue)* (2004) [fig. 58] es la deconstrucción de *La flagelación* de Piero della Francesca en dos pasos: separa la arquitectura de los personajes dando lugar a dos dibujos y les aplica unos fuertes colores que nada tienen que ver con las pigmentaciones naturales que usó el pintor renacentista.



58. Michael Craig-Martin. *Deconstructing Piero (Turquoise Blue)* (2004)

Los proyectos de Wiel Arets analizan la sensibilidad a los límites del cambio urbano y la intersección de lo mental y lo físico. En sus trabajos con Wim van den Berg en los años 80 del siglo pasado, la ciudad es un objeto generador de muchos posibles futuros, cada uno calculado conforme a la naturaleza de su oposición a esos futuros. El proyecto arquitectónico se presenta ante la ciudad en tanto que material para ser sometido al contexto, rechazando la *tabula rasa* moderna o el simulacro histórico³⁶⁶.

Volvemos a los rascacielos, a Nueva York y a Los Ángeles, pero esta vez en el contexto de la postmodernidad y la nueva ciudad del simulacro. Los rascacielos nos hacen pensar en el mito de la torre, y son considerados por Marchán Fiz como las catedrales del futuro, símbolo de la corona de la ciudad. Los asocia a muestras de la pintura romántica alemana en que aparece la catedral. Se han convertido en sus sustitutos³⁶⁷, aunque la religión sea otra, incluso manteniendo aún el halo que caracterizaba a estas construcciones religiosas en el gótico. A pesar de la proliferación de ciudades con grandes rascacielos y edificios emblemáticos construidos en los años 80, algunos autores las declaran arcaicas, residuos de una temprana fase de desarrollo.

En la obra de Robert Venturi la nueva monumentalidad es presentada no como alta e imponente sino como baja y alargada, una verdadera expresión del desarrollo en el espacio. De aquí se pasa a otra que es invisible y donde la perspectiva ya no es una cuestión de altitud, sino una interfaz electrónica que opera en tiempo real. Morris cita a Robert Somol, quien proclama que la verticalidad está muerta, en el sentido de que la ciudad esta ahora literalmente hecha de fantasmas. Los edificios son más réplicas que conquistas del espacio, y los califica de prótesis o *dildos*. Sostiene que representan la pureza de la función, a diferencia del pene, que es múltiple. Elevar un rascacielos en tanto que símbolo fálico es enfatizar la vulnerabilidad del miembro masculino, mientras que hacerlo como representación de un *dildo* es predicar el gran poder del mismo como forma fálica ideal³⁶⁸.

Marc Augé utiliza un proyecto para la ciudad de Nueva York para ejemplificar de qué forma la ficción se apodera de la realidad para subvertirla. Se trata del presentado por el grupo Arquitectonica y Disney Corporation para la construcción de un

³⁶⁶ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 200.

³⁶⁷ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 88.

³⁶⁸ MORRIS, M. "Great Moments in Social Climbing: King Kong and the Human Fly" en *Space and Sexuality*. Princeton: Papers on Architecture, 1992, pp. 11 y 12.

hotel y un centro comercial y de entretenimiento en Times Square. El primer edificio consta de 47 pisos y 680 habitaciones, y está atravesado por una grieta por la que pasaría una luz que el autor llama “rayo galáctico”. La otra parte, destinada al club de vacaciones, está formada por 100 apartamentos y 10 pantallas gigantes de televisión³⁶⁹.

El proyecto es interesante para este apartado de nuestro trabajo por varios aspectos. Por un lado, se inserta dentro de la ciudad ficticia en que se ha convertido la urbe neoyorquina. Por otro, conecta con el mundo de la fantasía. Además, como dice Augé, se instala en la metrópolis como si fuera un componente normal de esta. Un fenómeno en el que la ficción imita a la ficción, y en el que “el efecto Disney se toma seriamente como referencia, constituyéndose en autorreferencia”³⁷⁰.

La surrealidad que no cesa: Los Ángeles, Shangai, Dubai...

Como ya sabemos, es posible –por diferentes motivos– calificar Los Ángeles de surreal y vincularla al mundo de los sueños. Tradicionalmente esta ciudad ha sido promocionada como una especie de paraíso idílico terrenal. Vivir en Los Ángeles es vivir en un sueño que con el tiempo se convierte en pesadilla industrial. El plan Los Ángeles 2000 pretende transformarla en ciudad-mundo (*world crossroads city*) y ofrecerla a sus habitantes como una versión del *American dream* (sueño americano), *Los Angeles Dream*. Se trata de un lugar hecho de trozos en los que sus habitantes se construyen unas casas que Amendola llama *day-dream houses* (casas para soñar despierto); un lugar que se ha convertido en el “más extraordinario collage de sueños y miedos”³⁷¹.

Hay en Los Ángeles otro nivel más. Nos referimos a las burbujas creadas para que los turistas no tengan que enfrentarse a los peligros de la ciudad. Se les ofrecen fragmentos de la ciudad que visitan y disfrutan, están en ella y a la vez se encuentran fuera del L.A. real. Tales paisajes simulados compiten en cuanto a “originalidad”, y en lugar de copiar el “original” se copian entre sí. El Hollywood dorado que imaginamos

³⁶⁹ AUGÉ, M. *La guerra de los sueños...*, p. 148.

³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 148 y 149.

³⁷¹ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 303, 305 y 307.

desde fuera no tiene nada que ver con el distrito real. El que visita la zona encuentra su sueño hecho realidad en aquellas burbujas y en sus correspondientes sucursales (Disney World en Orlando, Florida)³⁷².

Disneylandia (o sus precedentes, como es el caso de Coney Island) está también presente en la ciudad postmoderna. No podemos dejar de lado el hecho de que entre los nombres que se barajaron para el actual Disneyworld de Orlando estaba el de Waltopia. El parque temático se presenta como un lugar utópico. Esto es justo lo que nos propone la metrópolis de hoy en día: ser un lugar donde encontrar nuestros sueños y experimentarlos. Este sitio, que tendría su precedente en los pasajes o el Crystal Palace, ofrece al que se adentra en él la misma seguridad que, citando a Daniel Canogar, el estado fetal³⁷³.

Nos encontramos aquí con un espacio que se oculta al *flâneur*³⁷⁴. Se esconde lo que pueda perturbar la apariencia de ilusión que tiene, convirtiendo a este personaje en un nuevo paseante al que se le dirige la mirada. Los momentos oníricos que el azar ofrecía a Breton se le dan hechos al nuevo *flâneur* desde el momento en que penetra en la urbe, en la que cuesta distinguir entre realidad y ficción y que está marcada por Disneylandia. Larry Ford crea un mapa a partir de esta idea, que veremos en el capítulo destinado a la cartografía y al que llama *The Central City as Disneyland* (La Ciudad Central como Disneyland). En él muestra unas zonas metropolitanas en las que, por ejemplo, el área destinada a los negocios se llamaría Yuppiland.

Analizando este “oscuro objeto de deseo” llegamos a la conclusión de que es una ciudad hecha de sueños. Estos forman un mundo de imágenes urbanas donde coinciden melancolía y ficción y que, además de estar formadas por “los *media* y por la historia, la fantasía y el cálculo”³⁷⁵, llevan consigo una intención siniestra, pues se trata de lo que sueña una clase acomodada que quiere materializarse en espacios donde habitan clases menos favorecidas cuyos sueños no pueden ser llevados a la realidad. El sueño podría, pues, convertirse en pesadilla, si los excluidos del mismo quebrasen la seguridad del sueño y rompieran su escenario onírico e ideal.

La ciudad californiana se copia y se extiende, haciendo que el espacio donde habita lo irreal sea cada vez mayor. Se trata de lo que años después bautizará Augé

³⁷² DAVIS, M. *Más allá de Blade Runner...*, pp. 30 y 31.

³⁷³ CANOGAR, D. *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero D. L., 1992

³⁷⁴ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 214.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 48.

como no lugares. Su proliferación hace que percibamos Los Ángeles con un nivel de realidad que pivota entre lo surreal y lo hiperreal (que sea hiperreal la convierte en surreal) y que, en definitiva, nos permite vivir en una especie de sueño a la carta materializado (y que se nos presenta como real):

Los Ángeles está rodeada de esta especie de centrales imaginarias que alimentan con una energía propia de lo real una ciudad cuyo misterio consiste precisamente en un canal de circulación incesante, irreal. Ciudad de extensión fabulosa, pero sin espacio, sin dimensión. Tanto como de centrales eléctricas y atómicas, tanto como de estudios de cine, esta ciudad, que no es más que un inmenso escenario y un travelling perpetuo, tiene necesidad del viejo recurso imaginario hecho de signos infantiles y de espejismos trucados³⁷⁶.

A Nueva York o a Los Ángeles les toman el relevo otro tipo de ciudades que aquí nos interesan, macrourbes orientales como Shanghai o árabes como Dubái. Se trata de la aparición de un nuevo concepto elaborado por Rem Koolhaas: la “ciudad genérica”:

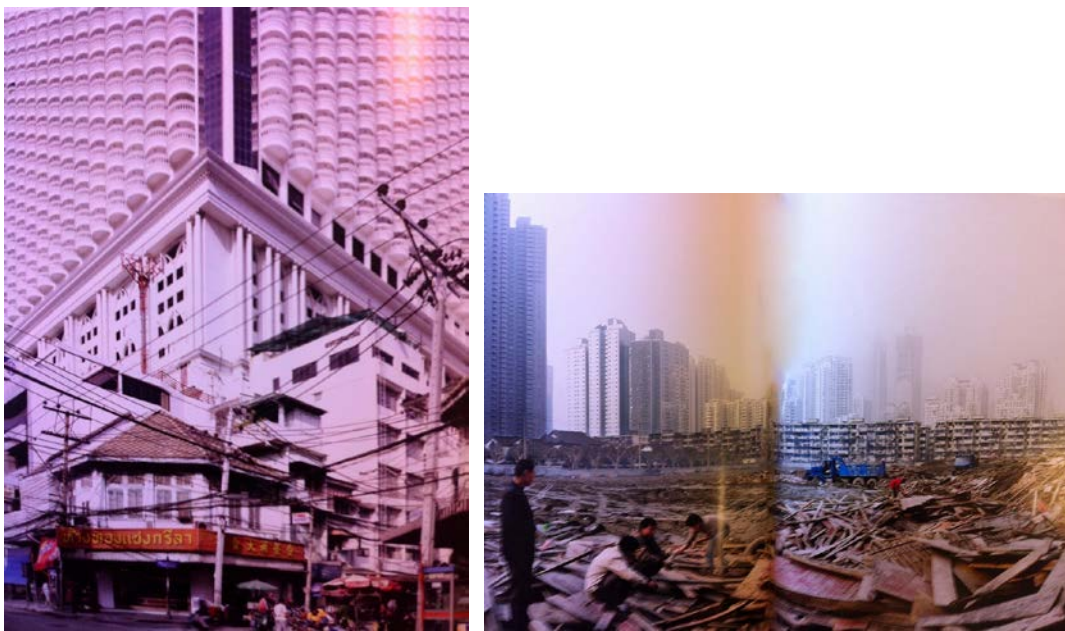
¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, todas iguales? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible solo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida. Pero a la escala que se produce, debe significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad; y, a la inversa, cuáles son las ventajas de la vacuidad? ¿Y si esta homogenización accidental –y habitualmente deplorada– fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento de la similitud? ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: “abajo el carácter”? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo genérico?³⁷⁷.

Francesco Jodice, en *What we want-Bangkok-t24-2003* (2003) [fig. 59], analiza los cambios que se producen en el paisaje urbano, a la vez que nos ilustra con su fotografía dos de los conceptos que tratamos en este epígrafe. Por un lado representa, tal y como acabamos de apuntar, una ciudad que sigue a pasos agigantados la estela de

³⁷⁶ BAUDRILLARD, J. “La precisión de los simulacros” en *Cultura y simulacro...*, pp. 9-80.

³⁷⁷ KOOLHAAS, R. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 citado por MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 147.

ciudades como Los Ángeles, incidiendo en esa homogeneización. Por otro muestra la convivencia de dos tiempos y de dos ciudades en una misma ciudad. En *China* (2007), de Ángel Marcos [fig. 60], se nos ofrece la convivencia de diferentes ciudades en una única, desde la que más se asemeja a otras de Occidente a la que pertenece a tiempos antiguos –y que está siendo demolida–.



59. Francesco Jodice. *What we want-Bangkok-t24-2003* (2003); 60. Ángel Marcos. *China* (2007)

Katsuro Yoshida realiza sus propias versiones de ciudades reales y las convierte en ciudades que no pueden existir más que en nuestros sueños. En *Work "4"* (1969) consigue este efecto valiéndose de la recurrente técnica del collage. Finalizo este apartado con una interesante investigación de Erik Blinderman y Lisa Rave en la que se materializan, en el terreno artístico y con gran exactitud, muchos de los conceptos que he tratado aquí. En un vídeo de 30 minutos titulado *The Villages* (2011) nos muestran dos ciudades, asentamientos o comunidades que, aun siendo reales, penetran –por una serie de circunstancias– en el territorio de la surrealidad. Por un lado *The Villages*, en el estado norteamericano de Florida: una población de 80.000 habitantes –jubilados de más de 55 años– cuyo lago y cuyos edificios coloniales de estética decimonónica fueron diseñados por especialistas del espectáculo de los Estudios Universal y finalizados en un año. La banda sonora de la ciudad proviene de la estación de radio de un inversor privado cuya corporación tiene participaciones en la mayoría de los edificios públicos.

Intereses cívicos y comerciales, realidad y ficción se desdibujan en lo que aparentemente se ofrece como un paisaje de Florida.

La otra entidad urbana que aparece en el vídeo es Swakopmund, una colonia fundada en el siglo XIX en la costa oeste de Namibia. Lo surreal del lugar queda patente en dos circunstancias. En primer lugar encontramos un paisaje africano ocupado por urbanizaciones norteamericanas bastante similares a las que me he referido anteriormente, pero con un pasado alemán, y cuya apariencia colonial es mantenida por los trabajadores africanos de la zona. En segundo lugar, Swakopmund ha sido escenario de una miniserie de televisión llamada *The Prisoner* (2009), en la que un hombre llega a una misteriosa ciudad llamada *The Village* (el nombre curiosamente es casi idéntico al primer caso expuesto), de la cual –por extraños motivos– no puede escapar.

Blinderman y Rave establecen conexiones visuales e ideológicas entre ambos lugares para ofrecernos dos versiones de cómo se construye un paisaje sintético. La imagen de los habitantes de Swakopmund jugando al golf es bastante significativa. Se trata de un deporte que hay que practicar si se quiere pertenecer a un determinado nivel social. En este caso el terreno no lo permite: es un desierto. Aun así se han instalado todos los hoyos. Lo más interesante de *The Villages* es la tercera realidad que se produce por la similitud entre ambas ciudades o poblaciones y la falta de cortes con que están editadas y relacionadas en el vídeo. (En *The Villages* se dan conceptos a los que también me referiré cuando trate el espacio surreal de la casa). Hay una realidad ficticia en las dos ciudades, nutrida de una inquietante calma e ilusoria felicidad, y que invierte el sentido de habitar allí: dan ganas de escapar. Con esta obra, Blinderman y Rave colaboran en la búsqueda de la respuesta a uno de los interrogantes que planea sobre esta investigación: ¿Qué es hoy exactamente lo real?

EL ESPACIO INTERMEDIO: ENTRE LA CIUDAD Y LA CASA

Estamos más seguros en las
calles donde no habitamos
más que de paso³⁷⁸.

GASTON BACHELARD

Vamos a tratar aquí unos espacios que llamaremos intermedios, y que sin corresponderse con la ciudad o con la casa comparten cualidades con ambas entidades. La manera en que son analizados por Marc Augé nos ofrece características que los asimilan a otros espacios clásicos del Surrealismo, y que hacen de ellos un terreno idóneo para que irrumpa lo surreal. Frente al lugar donde los ritmos antiguos no solo no se borran, sino que quedan en segundo plano como indicadores del tiempo que pasa y sobrevive, el autor señala “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”, es decir, un no lugar. La modernidad estaría creando este tipo de lugares que “no integran los lugares antiguos y que se comunican por una red de medios de transporte, donde el hábité de los supermercados, de los distribuidores automáticos y las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio «de oficio mudo» un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje”³⁷⁹.

Examinaré en este apartado el espacio intermedio (un espacio que no es puro³⁸⁰, pues ni es completamente un no lugar ni tampoco el lugar se encuentra aquí del todo), a

³⁷⁸ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 75.

³⁷⁹ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 84.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 84.

partir de determinados análisis que se han aproximado a su estudio. Recogeré las modalidades más interesantes y su materialización en el ámbito artístico. Veré cómo, consciente o inconscientemente, se han narrado a través de imágenes los diferentes capítulos de este espacio tan característico de la postmodernidad.

El término no lugar parece en un principio la negación del lugar y, por lo tanto, algo que solo puede ser imaginado, algo imposible de materializar. Augé enumera una serie de espacios que pueden ser la materialización de tal negación, y nos bien claro que “el no lugar es lo contrario a la utopía”³⁸¹. La definición que nos ofrece es la siguiente:

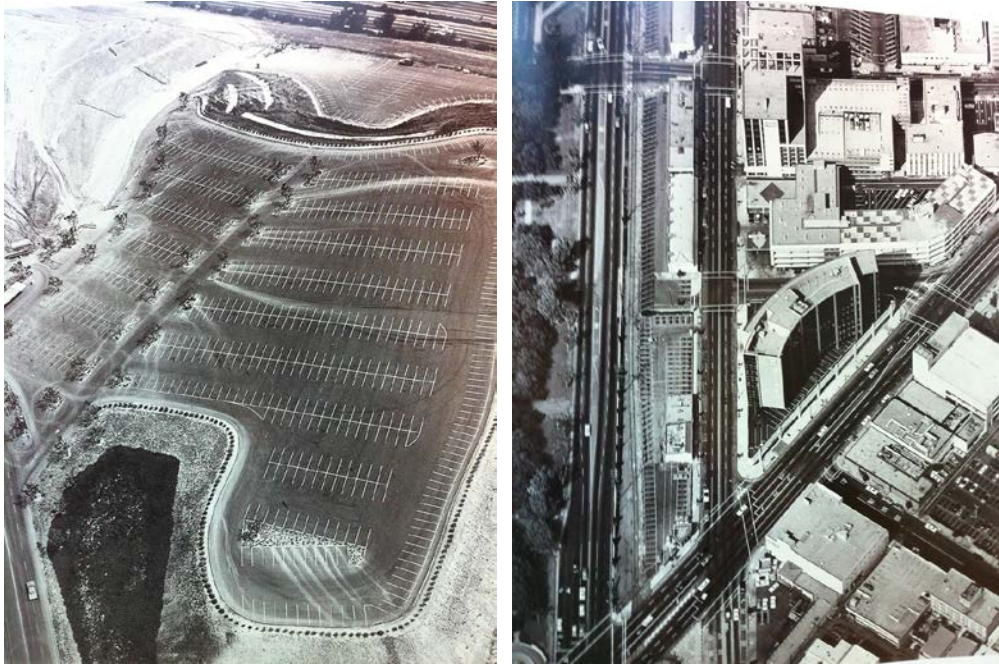
Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas y aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta³⁸².

Si tuviéramos que elaborar un catálogo de imágenes de no lugares, la obra de Edward Ruscha nos sería de gran ayuda [figs. 61 y 62]. Durante los años 60 y 70 del siglo XX se dedicó a elaborar libros de fotografía en los que recogía aparcamientos, gasolineras, solares, etcétera, de la ciudad de Los Ángeles, impregnados de una atmósfera muy similar a la que Atget nos ofrecía de la ciudad de París. Nos interesan aquí una serie de fotografías de tales espacios, fotografías aéreas que los vuelven aún más extraños y que nos sirven para conectar a este artista con las vistas de pájaro a las que nos referíamos en el capítulo anterior. La obra de Ed Rusha, pese a componer un catálogo de atractivos lugares de Los Ángeles, no deja de tener un aroma a marginal³⁸³ y una atmósfera onírica.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 114.

³⁸² *Ibid.*, p. 41.

³⁸³ MORIENTE, D. “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova*.... <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm>



61. Edward Ruscha. *Parking de los Estudios Universal*. 1967 (1999); 62. *Cruce de Wilshire Blvd. con Sta. Mónica Blvd*. 1967 (1999)

Augé suma a los anteriores los siguientes espacios:

las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo³⁸⁴.

En el capítulo anterior mostraba, entre otras, una visión de la ciudad como si de un catálogo arquitectónico se tratara, formado por diferentes proyectos que dan lugar a una variada arquitectura. Según Wunenburger, esta “no solo atestigua el ingenio de arquitectos que han hallado la solución para cobijar a paseantes y compradores, sino también la atracción misteriosa por formas arquitectónicas mixtas, que materializan la continuidad entre dentro y fuera, lo expuesto y lo protegido, en la intersección entre plaza y caverna”³⁸⁵, un lugar de transición entre dos mundos enfrentados. Justo lo que ocurre entre la realidad exterior e interior de la mente humana. Lo primero que hace un

³⁸⁴ *Ibidem*, pp. 84-85.

³⁸⁵ WUNENBURGER, J-J., “El imaginario urbano. ¿Una exploración de lo posible, o de lo originario?” en *La ciudad que nunca existió...*, pp. 47 y 48.

arquitecto es delimitar el edificio y con ello la ciudad. El límite entre el lugar que cobija y el lugar donde acecha el peligro es el fundamento de la arquitectura. Otra cosa es lo que ocurre con la fantasía arquitectónica en la que los límites se desdibujan.

La experiencia del no lugar no es algo aislado, ajeno a la mayoría de los mortales, un limbo por el que uno excepcionalmente transita. Augé añade la siguiente idea:

Lo significativo de la experiencia del no lugar es su fuerza de atracción, inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación el lugar y de la tradición. La avalancha de automovilistas en las rutas durante los fines de semana y los periodos de vacaciones, las dificultades de las torres de control para regular la congestión del tránsito aéreo, el éxito de las nuevas formas de distribución lo atestiguan fehacientemente³⁸⁶.

Manuel Delgado añade el desierto como la mayor expresión del no lugar. Para atravesarlo te tienes que perder. “La metáfora perfecta para esa ciudad que no es ciudad”, que no es origen ni destino³⁸⁷. Augé continúa su análisis diferenciando dos realidades englobadas en el no lugar:

Los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con los espacios. Si las dos realidades se superponen bastante ampliamente [...] (los individuos compran, descansan), no se confunden³⁸⁸.

El éxito de los no lugares –la masiva afluencia de público que reciben– los convierte en el sitio elegido por el terrorismo para la realización de atentados, para su proceso de intento de conquista del territorio atacado.

Inevitablemente el espacio intermedio y la ciudad (así como ambos capítulos en esta tesis) se solapan, pues lo que caracteriza precisamente al primero es tratarse de un espacio donde la urbe se introduce y se encuentra con características del espacio privado. Este espacio intermedio obedece también a la idea de interpenetración entre el no lugar y el lugar, a la que hace referencia Marc Augé cuando habla de la presencia del

³⁸⁶ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 121.

³⁸⁷ DELGADO, M. en DE AZÚA, F. (dir.). *La arquitectura de la no-ciudad...*, pp. 152 y 153.

³⁸⁸ AUGÉ, M. *Op. cit.*, p. 98.

primero en el segundo (y viceversa), y de la relación oposición-atracción que existe entre los mismos³⁸⁹.

En cualquier caso la línea que los separa es en muchas ocasiones imperceptible. Lo que podríamos entender como lugar puede funcionar como su contrario, de la misma manera que en el no lugar uno se puede sentir como en casa. Este espacio se vuelve más ambiguo si atendemos a las palabras de Augé cuando, citando a Descombes, manifiesta: “En el mundo de la sobremodernidad se está siempre o no se está nunca *en casa*”³⁹⁰. Ciudad y casa, por tanto, se solapan creando ese nuevo ente espacial, por lo que no es de extrañar que volvamos a encontrarnos aquí, entre otras características urbanas, con la figura del *flâneur*.

Juan Antonio Ramírez señala a Giorgio de Chirico como el primero que nos proporciona la imagen de la ciudad surrealista³⁹¹. Encontramos en su pintura metafísica un precedente de los personajes que transitan por los espacios de Breton y Aragon. Para realizar obras como *La incertidumbre del poeta* (1913), De Chirico se inspira en los soportales de Turín, que aportan un sentido de misterio que encontramos también en estas afirmaciones: “No hay nada como el enigma de las arcadas inventadas por los romanos [...] Las arcadas romanas son la fatalidad. Su voz habla de enigmas impregnados de una extraña poesía romana”³⁹². La escultura clásica (influencia de dos de sus referentes, Arnold Böckling y Max Klinger) se ve impregnada de connotaciones sexuales –los plátanos colocados al lado–, reforzadas por la presencia del tren y de las citadas arcadas.



63. William Hogarth. *Hogarth's Tour* (1781)

³⁸⁹ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 110.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 112.

³⁹¹ RAMÍREZ, J. A. “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo...*, p. 81.

³⁹² *The critics' Choice*. Nueva York: Watson Guptill, 1999, p. 304.

En la búsqueda de precedentes, influencias o casualidades, nos encontramos con una obra que sorprende por la conexión que podemos establecer con De Chirico, pese a la distancia tanto temporal como espacial que las separa. En el frontispicio que realiza William Hogarth para su *Hogarth's Tour* (1781) [fig. 63], obra incluida en la exposición *Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo* de 1936, aparece un paisaje muy similar junto con un muñeco sin cabeza y sin piernas muy próximo a un maniquí, que comparte el espacio con una columna clásica y un desolado edificio en segundo plano. Con este paisaje, Hogarth se adelanta a esos paisajes de De Chirico calificados tanto de metafísicos como de oníricos, y a todas las obras actuales que continúan recurriendo al artista italiano.

Federico Castellón es un artista de origen español instalado en Brooklyn en el momento en que tiene lugar *Arte fantástico, Dadá y Surrealismo*. Participa en la muestra con la obra *The Artist*, donde apreciamos una clara influencia del citado pintor metafísico y de Dalí. La pintura recoge el momento íntimo en que el artista plasma sus sueños sobre el lienzo, en un indefinible lugar donde reina la tensión entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior.

En París se construyen una serie de pasajes que suponen la comunicación entre dos calles y el surgimiento de otra calle cubierta y acristalada. El lugar aparece como un interior casi doméstico pero transitable por todos, ya que se trata de un sitio público. Está poblado de escaparates en los que las tiendas exhiben muestras de lo que el usuario puede encontrar dentro; su naturaleza mercantil se convierte, en palabras de Walter Benjamin, en “fantasmagoría”³⁹³. El interés que los pasajes despiertan al filósofo alemán se debe, en parte, a algo que tiene que ver con lo onírico, con la anticipación, ya que los pasajes prefiguran la arquitectura posterior³⁹⁴. Aunque el contexto de los no lugares es la postmodernidad, si rastreamos en los escenarios de las obras de dos de los surrealistas más importantes del movimiento surrealista, André Breton y Louis Aragon (y miramos hacia la obra metafísica de De Chirico), nos daremos cuenta de lo cercanos que están de las palabras de Augé.

Vuelvo a extraer aquí dos fragmentos de la citada obra de Augé en donde describe a su *flâneur*, que antes de embarcar a un avión se hace la siguiente pregunta:

³⁹³ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 192.

³⁹⁴ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 97.

¿Acaso hoy en los lugares superpoblados no era donde se cruzaban, ignorándose, miles de itinerarios individuales en los que subsistía algo del incierto encanto de los solares, de los terrenos baldíos y de las obras en construcción, de los andenes y de las salas de espera en donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro en donde se puede experimentar furtivamente la posibilidad sostenida de la aventura, el sentimiento de que no queda “más que venir”?³⁹⁵.

Según Augé, el papel que juega el usuario dentro de estos espacios es el siguiente:

En definitiva, se encuentra confrontado con una imagen de sí mismo, pero bastante extraña en realidad. En el diálogo silencioso que mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás, el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad tanto más desconcertante en la medida en que evoca los millones de otros. El pasajero de los no lugares solo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece el mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud³⁹⁶.

Cuando paseaba por París, el *flâneur* surrealista se encontraba con escenas como la siguiente, extraída del libro de Aragon *El campesino de París* (1926):

Cuál no sería mi sorpresa, cuando, atraído por una especie de ruido mecánico monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces [...] aunque los bastones pudieran tener las propiedades luminosas de los habitantes del mar, no parecía posible que una explicación física pudiera justificar aquella claridad sobrenatural y sobre todo, el ruido que llenaba sorprendentemente la bóveda [...] era aquella voz de marisco que no ha dejado de sorprender a los poetas y a las estrellas de cine. Todo el mar en el pasaje de la Ópera³⁹⁷.

Si ese “*flâneur* clásico” que transitaba los pasajes parisinos vivía de una forma libre sus paseos por la ciudad, el nuevo *flâneur* “perdido y enjaulado” es esclavizado

³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 10 y 11.

³⁹⁶ AUGÉ, M. *Op. cit.*, p. 106.

³⁹⁷ ARAGON, L. *El campesino de París...*, p. 26.

por la metrópolis postmoderna hiperreal, ese nuevo hogar ficticio creado para satisfacer sus deseos. Sobre este aspecto, Amendola cita a Bauman: “El *flâneur* quiso jugar su juego a su antojo; nosotros estamos obligados a jugarlo. [...] Para Baudelaire o Benjamin, el abandonarse a la fantasía tendría que apoyarse en los hombros del *flâneur* como una ligera capa. Sin embargo, el destino quiso que esta ligera capa se convirtiera en una jaula”³⁹⁸.

El *flâneur* se mueve ahora mucho más rápido a través de autopistas o veloces trenes (ya las locomotoras de De Chirico “evocan una lejanía soñada”³⁹⁹), o a través de un simple clic, si atendemos a su comportamiento frente al ordenador. (Esto nos llevaría a las redes sociales, un ultimísimo no lugar por el que transitamos como un alter ego o un avatar, con otra personalidad diseñada para ofrecer a los otros usuarios justo lo que queremos que piensen que somos).

En *Estrecho Adventure* (1996), de Valeriano López [fig. 64], relato de la aventura del marroquí Abdul, coincide la crítica a la realidad en la que habitamos con la realidad virtual. Abdul quiere llegar a la tierra prometida, que en su caso recibe el nombre de España. Aparece en la obra una tercera realidad que sitúa a otros dos protagonistas en un rol postmoderno; se trata de dos chicos marroquíes que dirigen como *tecnoflâneurs* los pasos del protagonista, sin correr ningún peligro y ajenos a la problemática del caso.



64. Valeriano López. *Estrecho Adventure* (1996)

³⁹⁸ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 270.

³⁹⁹ SOLANA, G., “Giorgio de Chirico” en *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid: Instituto de Cultura. Fundación Mapfre, 2006, p. 230.

En el *flâneur* que transita por los no lugares se da otro fenómeno más. Por el hecho de experimentar estos espacios intermedios, establece una identidad compartida con otros *flâneurs*. Es igual que los demás; todos mantienen una relación contractual con el espacio intermedio y sus gestores⁴⁰⁰. El contrato está continuamente presente, pues para acceder a los no lugares compramos entradas, billetes, etcétera, en los que se nos pide nuestra identidad, número secreto o código PIN.

Volviendo a los escaparates (esas zonas limítrofes entre el adentro y el afuera que son los soportales parisinos, y que tanto llamaban la atención de Louis Aragon), tan importantes para el *flâneur* clásico, podemos enlazar la obra de André Kertész *Café* (1927) [fig. 65] con la que realiza Richard Estes a finales de los 60. Ambos nos muestran la realidad como ilusión y viceversa, al exponer el reflejo en lugar de lo que hay en el interior. Algo que ocurre en la deformación de la realidad que producen sus *Cabinas telefónicas* (1967), o en la abstracción de la misma que resulta ser *Restaurante* (1967) [fig. 66]. El mismo efecto se produce también en *Escaparate de Volkswagen* (1972), de Don Eddy [fig. 67], cuando juega con dos realidades, la del interior y lo que se refleja del exterior.



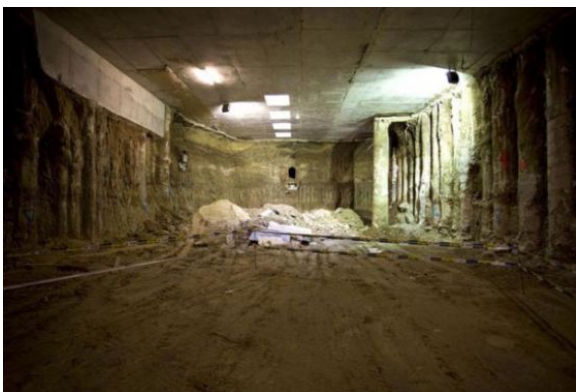
65. André Kertész *Café* (1927); 66. Richard Estes. *Restaurante* (detalle) (1967); 67. Don Eddy, *Escaparate de Volksvagen* (1972)

También son pasajes los lugares en los que Gordon Matta-Clark se adentra para realizar sus vídeos, dentro de sus “viajes de descubrimiento”. Bachelard decía que “si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar,

⁴⁰⁰ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, pp. 104 y 105.

por la profundidad, los sótanos próximos”⁴⁰¹. Existe una atracción en Matta-Clark hacia las zonas intermedias, los lugares limítrofes, algo que le lleva a trabajar –entre otros– con vertederos. Lo que más nos interesa aquí de este artista es su tránsito por las “tripas” de Manhattan (zonas rechazadas de la ciudad, espacios de tránsito entre el ámbito privado y el público) acompañado de un grupo de chicos negros e hispanos. Descienden al mundo de las cloacas, los túneles de metro, los pasillos verticales, los cimientos de edificios, las criptas funerarias, capturando la belleza fantasmagórica –tan del XIX– de los arcos abovedados y las paredes húmedas de los pasadizos subterráneos neoyorkinos. El resultado es la obra *Sustrait: Underground Dailies* (1976) [fig. 68].

El libro de la artista Lara Almarcegui *Madrid subterráneo* es el resultado de una performance que parte de la acción de cavar como necesidad de saber lo que hay debajo de nuestros pies. El mismo título fue utilizado para la exposición que sobre la artista tuvo lugar en 2012 en el CA2M de Madrid, en la que, entre otras acciones, se levantó el suelo de la propia sala de exposiciones⁴⁰² [fig. 69].



68. Gordon Matta-Clark. *Sustrait: Underground Dailies*. Imagen del rodaje. (1976); 69. Lara Almarcegui. *Madrid subterráneo* (2012)

⁴⁰¹ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 51.

⁴⁰² *Madrid Subterráneo*. <http://www.ca2m.org/es/exposiciones-anteniores/2012/lara-almarcegui-madrid-subterraneo> Consultado el 23 de diciembre de 2012.

Matta-Clark realiza la misma obra de Nueva York en las cloacas de París en *Sous-sols de Paris* (1977), donde capta el contraste de las estructuras ultramodernas y el sustrato medieval. Matta-Clark vuelve a la Ópera de París, como hiciera Louis Aragon, evocando la leyenda de su fantasma y adentrándose en las cámaras funerarias de Saint-Michel, donde descansan los huesos y calaveras de antiguos parisinos. Se trata de una arquitectura cuyas entrañas sombrías son abiertas y expuestas a la luz. Explora el negativo de la ciudad, lo que el propio artista llama espacios que son recordatorios supervivientes de proyectos y fantasías perdidos⁴⁰³.

Este artista también juega con el significado del pasaje en un grupo de imágenes tituladas *Threshole*. Se trata de un juego de palabras entre *threshold* 'umbral' y *hold* 'agujero': un espacio intermedio por el que se puede entrar en una imagen fotográfica. Un umbral interpuesto dentro de un umbral-agujero⁴⁰⁴.

Matta-Clark también nos lleva a un lugar fronterizo donde termina la arquitectura y no se crea nada que lo sustituya, convirtiéndose en tierra de nadie, un territorio inhóspito y desprotegido pero también abierto a nuevas e insólitas posibilidades. Se trata de unos no espacios imposibles y salvajes en el interior de los mismos barrios, en los rincones entre autopistas y fábricas, entre el cauce de un río y un aparcamiento. Es lo que vemos en *Fire Boy* (1971)⁴⁰⁵.

Si bien analizaremos a James Casebere y su “inconsciente arquitectónico” en el apartado destinado a “La casa unheimlich”, este artista realiza una serie de obras donde representa ambiguas zonas de paso a las que dota de unos efectos (recordemos que se trata siempre de maquetas con las que el artista nos miente) que Adam D. Weinberg califica de “esquizofrenia visual y física”. En *Dos túneles a la derecha* (1998) y *Dos túneles a la izquierda* (1998) [fig. 70], Casebere nos ofrece dos formas de pasar, que resultan ser cuatro, cuando ambos trabajos son colocados uno al lado del otro en la exposición. Lo que más nos llama la atención es la conexión que hay entre las obras citadas, tan pulcras y diáfanas, y los túneles subterráneos de París que en el siglo XIX Félix Nadar recogía en sus fotografías [fig. 71]. Lo que ocurre es que Casabere, a la vez

⁴⁰³ JENKINS, B. en *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006. pp. 284-285.

⁴⁰⁴ LEE, P. “Objetos impropios de modernidad” en *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 106.

⁴⁰⁵ EXPÓSITO, M. y VILLOTA, G. en “Saber vivir” en *Ibidem*, pp. 239-240.

que nos muestra zonas intermedias, nos ofrece estados mentales del ser humano. Arquitectura y zona de paso funcionan como metáfora del inconsciente⁴⁰⁶.



70. James Casabere. *Dos túneles a la derecha* (1998) y *Dos túneles a la izquierda* (1998); 71. Félix Nadar. *Écluse n.º 1* (1864-1865)

Monika Sosnowska construye en *Loop* una serie de corredores en los que sitúa al espectador dentro de un constante “momento de entrar”. Se trata de un espacio de temporalidad limitada, donde tiene lugar un paseo desorientador y la ilusión de posibilidades ilimitadas⁴⁰⁷. Algo que parece estar presente en *Passage des miroirs* (1981), de Maria-Helena da Silva [fig. 72].

La transvanguardia italiana recupera las vanguardias históricas incluyendo a De Chirico o citando al Surrealismo. Entre estos artistas podemos destacar a Enzo Cucchi, en cuyas obras representa seres y lugares extraños. En *Calvario mediterráneo* (1981-82) [fig. 73], por ejemplo, vemos el rostro de Cristo flotando sobre unas columnas que insinúan los soportales entre los que deambulaban los personajes del pintor metafísico.

Cristina Iglesias juega con la ambigüedad entre pasaje real y maqueta, volviendo extraños los lugares simulados, en *Sin título (Díptico V)* [fig. 74] y *Sin título (Díptico VII)* (1998). Nos llevan al ámbito de lo imaginario mediante la ambigüedad temporal y espacial⁴⁰⁸. Tienen cualidades surrealistas al “generar espacios ambiguos que se abren y se

⁴⁰⁶ WEINBERG, A. D., “James Casabere” en AA VV, *The architectural unconscious: James Casabere + Glen Seator*. Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, 2000, p. 30.

⁴⁰⁷ BUDAK, A. “Endless Unfolding of (Spatial) Durée” en *Other than Yourself. An Investigation between Inner and Outer Space*. Viena: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2008, p. 39.

⁴⁰⁸ PAZ, M. *Cristina Iglesias*. Madrid: Ediciones el Viso, 1999, p. 7.

cierran al espectador al mismo tiempo que se repliegan sobre sí mismos”⁴⁰⁹. Es algo similar a lo que ocurre en las zonas de paso en *Sala 7* (1999) [fig. 75], *Sala 6* (1999) o *Sin título* (1995), de José Manuel Ballester, o en las fotografías de Bohdan Stehlik [figs. 76 y 77], quien nunca nos termina de convencer de si lo que aparece en ellas es solo un proyecto o una zona de paso real.



72. Maria-Helena Vieira da Silva. *Corredor de espejos* (1981); 73. Enzo Cucchi. *Calvario mediterráneo* (1981-82)



74. Cristina Iglesias. *Sin título (Díptico V)*, 1998



75. J. M. Ballester. *Sala 7* (1999)



76 y 77. Bohdan Stehlik, *Sin título* (2000)

⁴⁰⁹ GIMÉNEZ, C. “Introducción” en *Cristina Iglesias*. Madrid: MNCARS, 1998, pp. 13 y 14.

Otra modalidad de espacio intermedio es la constituida por las zonas de transición urbana, espacios silenciosos, inesperados, que rompen la continuidad del cemento y dan pie al secreto. Numerosos artistas contemporáneos los han recogido en sus obras; su surrealidad se intensifica cuando la presencia humana es nula.

Lara Almarcegui propone fotografías de lugares aparentemente naturales pero que, si los miramos con detenimiento, nos ofrecen la anécdota de algún elemento que los conecta con la civilización. Almarcegui nos revela un “conocimiento oculto”⁴¹⁰ del territorio que delimita con su obra. En palabras de la artista: “No son públicos ni privados y están entre los pocos lugares que no corresponden a la realización de un plan urbanístico”⁴¹¹. A veces no se trata más que de un trocito de tierra extraño sin urbanizar en mitad de una ciudad, como en el caso de *Un descampado en los mataderos de Arganzuela* (2005-2006) [fig. 78]. En la entrevista que Fietta Jarque le hace a propósito de su última exposición (2013) en el MUSAC de León, se habla de estos espacios en términos de “lugar mágico”, “espacios invisibles” o “lugares de posibilidad”. De esta última forma se refiere el arquitecto Manuel de Solà-Morales a este tipo de lugares⁴¹².



78. Lara Almarcegui. *Un descampado en los mataderos de Arganzuela* (2005-2006);

79. Andreas Gursky. *Ohne Titel XIII (México)* (2002)

⁴¹⁰ HERREROS, J. “Lara Almarcegui at Work” en AA VV. *Lara Almarcegui*. Málaga: CAC, 2007, p. 14.

⁴¹¹ Citada por María de Corral en el catálogo *XXVI Bienal de Arte de Pontevedra...*, p. 17.

⁴¹² JARQUE, F. “Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados” en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html Consultado el 11 de enero de 2013.

Andreas Gursky nos presenta también un pedazo de civilización pero en un lugar mucho más inhóspito. En *Ohne Titel XIII (México) (2002)* [fig. 79] lo que vemos es un amasijo de formas y colores, un vertedero sin fin, una metáfora de la ciudad infinita, cuya homogeneidad es rota por unas viviendas instaladas en mitad de la basura. *The Road Map* [fig. 80] es un proyecto llevado a cabo por Multiplicity en la región de Israel en el año 2003. Dejando a un lado el análisis de la problemática de la zona, lo que nos interesa aquí es el material que conforma el trabajo. Si miramos los fotogramas sin conocer qué ocurre en el lugar, nos encontramos con zonas desérticas, calles vacías, territorios que no sabemos muy bien si son urbanos o si están fuera de la ciudad. El trabajo se vuelve más interesante si tenemos en cuenta que la presencia humana es muy escasa, a veces nula.



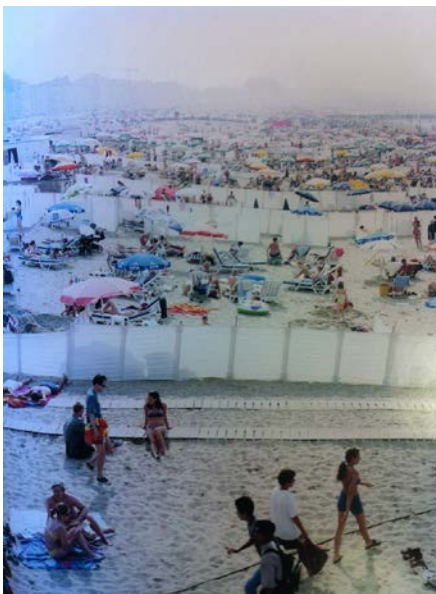
80. Multiplicity. *The Road Map* (2003)

Se trata de espacios de los que la ciudad huye o a los que aún no ha llegado. En la obra de Valeri Larko encontramos lugares que son a la vez bellos e inquietantes, pertenecientes a zonas que bordean la ciudad, en el punto justo a partir del cual pueden ser llamadas afueras. Mientras el más allá de la ciudad cobra importancia, la infraestructura urbana aparece deshaciéndose y convirtiéndose en una ruina industrial. En la intención de retratar paisajes alejados de la ciudad y supuestamente situados en medio de la naturaleza, Xabier Ribas no puede evitar, en su serie *Domingos* (1994-97) [figs. 81 y 82], que se cuele la civilización, que cobra más protagonismo que el campo o

la playa donde son retratados los visitantes. Se trata de algo que de manera mucho más evidente y exagerada encontramos en el trabajo que en torno a la antropología realiza Massimo Vitali en *Knokke Poliptych* (2002) [fig. 83], y cuyo punto de partida se encuentra en la citada obra de Augé.



81 y 82. Xabier Ribas. *Domingos* (1994-97)



83. Massimo Vitali. *Knokke Poliptych* (2002)

La obra que más nos interesa de Bleda y Rosa es la que resulta de la investigación en torno a lugares fundamentales para conocer el origen de nuestra especie. Una de las fotografías de su serie *Origen* (2003-2008) [fig. 84] nos muestra un paisaje perteneciente a lo que parece una zona virgen, en la que el hombre ha intervenido para extraer datos sobre su evolución. La instalación en la zona de la

correspondiente parafernalia (andamios, plásticos de colores, etcétera) nos trae a la memoria las anécdotas ofrecidas por los descampados de la obra de Almarcegui.



84. Bleda y Rosa. Fotografía de la serie *Origen* (2003-2008)

Continuando con las obras que reproducen esta última modalidad de espacio intermedio, citemos aquí una exposición que tuvo lugar en el MoMa en los años 70. Se trataba de una serie de copias de obras efímeras encargadas por el comisario Willoughby Sharp a una serie de artistas, y que recibió el nombre de *Projects: Pier 18*. Sharp hizo a Robert Smithson, uno de los artistas del proyecto, una entrevista para la revista *Avalanche* en la que manifestaba: “Hay un punto focal central que es el no-lugar, el lugar es la periferia desenfocada, donde tu mente pierde los límites y predomina una sensación oceánica”⁴¹³.

Smithson, quien “paisajes de perfil bajo”⁴¹⁴ a los lugares en ruinas o abandonados en los alrededores de Nueva Jersey, realiza para el citado proyecto un trabajo en el que el ruinoso Embarcadero 18 se convierte en la relación de un no lugar con un lugar, usando en este caso los términos *site/nonsite*. Esto es algo que también

⁴¹³ Citado por Lynne Cooke en “Del lugar al no-lugar: introducción a Manhattan, uso mixto” en *Manhattan, uso mixto...*, p. 41.

⁴¹⁴ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 42.

plantea en su *Earthwork Passaic River*, donde el artista hace una excursión a uno de esos lugares que llama *non-site*.

El hotel es otro de los lugares (o no lugares) que más nos interesa entre los que llamamos aquí “espacios intermedios”, sobre todo los llamados hoteles “de diseño”. El deseo inconsciente del ser humano es escapar de una realidad monótona. El hombre sueña con un lugar ni real ni irreal, sino que sea una especie de tercera realidad alejada de ese espacio en el que perduran los recuerdos. El lugar donde convergen la realidad y la irrealidad podría ser este moderno lugar de hospedaje. Se trata de un espacio privado y público en el que podemos experimentar tanto estados de conciencia como de inconsciencia en un breve espacio de tiempo.

El hotel ha pasado de ser un simple lugar en el que pernoctar a convertirse en un complejo espacio para diferentes prácticas de la vida del hombre. Su espacio se ha vuelto una entidad nueva donde se dan la experiencia estética y la conformación de un estilo de vida. El diseño aquí juega un papel muy importante, desde el *lobby* a la habitación. Se trata de un nuevo escenario para la vida, a través de los métodos de expresión y principios espaciales de su diseñador, que introduce al viajero de manera inconsciente en una gran “obra de arte”.

Se han señalado como características surrealistas del diseño de interiores: la fantasía (que sería el punto de partida de una obra surrealista y de la creación de un mundo inconsciente), el don de descubrir cosas sin proponérselo (eso que Freud llamaba la coincidencia del día a día), el humor negro (como combinación del humor objetivo y la teoría del humor freudiana), la heterogeneidad (que contrastaría con la naturaleza combinatoria del diseño de interiores) y el simbolismo (o esa forma de organizar los pensamientos a través de simples objetos)⁴¹⁵. J-A. Kim asocia cada una de estas características a técnicas típicamente surrealistas, y las aplica a los hoteles de diseño.

A través del automatismo, la vaguedad, la continuidad y el desorden se pueden crear formas. La fantasía hace posible el juego visual del espacio. La apertura visual intensifica el misterio y provoca una dualidad en la interpretación. El collage y el ensamblaje son fundamentales. Usando el humor negro, paradójico y contradictorio, se producen situaciones dramáticas en la narrativa del espacio. Heterogéneamente, a través de exagerados cambios de escala o a través del *depaysement*, el espacio se proyecta como algo inquietante y extraño, algo opuesto a lo familiar. El uso de atributos

⁴¹⁵ KIM, J-A. “The Design Hotel” en *International Journal of Spatial Design and Research* (Tokio), 10 (2008), p. 10.

simbólicos nos muestra las yuxtaposiciones de la no-cotidianeidad. Igual que se hacía desde el surrealismo, se expresa un mundo de inconsciencia a través de la libre asociación, provocando entretenimiento visual, placer y misterio⁴¹⁶.

Podemos señalar cuatro casos donde convergen las características citadas: los hoteles berlineses Kunst [86] y Propeller Island, el Hotel Atelier de Palermo [fig. 85] y el hotel Casa de América en Madrid.



85. AA VV. *Hotel Atelier*



86. AA VV. *Hotel Kunst*

Giandomenico Amendola afirma que “los grandes hoteles de última generación son monumentos a la hiperrealidad y el sueño”⁴¹⁷; lugares en los que se deja de lado la

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 177.

funcionalidad a favor del deseo y en los que dos realidades nuevamente se confunden. Encontramos, haciendo referencia al título de nuestra tesis, la convivencia de lo real, lo imaginado y lo soñado. El autor asocia estos espacios a lo onírico y la hiperrealidad: “El precipitado de la arquitectura onírica y de los espacios de la hiperrealidad lo constituyen los hoteles, mundo por definición sin raíces y realizado para satisfacer los deseos antes que las necesidades. Es en los hoteles donde históricamente se ha experimentado la posibilidad de construir la burbuja mágica del deseo”⁴¹⁸.

Continúa Amendola, siguiendo a Morris Lapidus, el creador del Hotel Fontainebleau: “Es el proyectista quien explica qué significa crear un ambiente que para ser un sueño no debe reproducir la realidad, sino la idea que la gente tiene de la realidad”⁴¹⁹.

En la variedad de propuestas que se sitúan “entre dos zonas” nos encontramos con el artista Mélik Ohanian, quien en su investigación sobre territorio y espacio realiza trabajos en los que se superponen diferentes capas de la realidad, mostrando “otros lugares” reales pero invadidos por lo imaginario. En *White Wall Travelling* (1997 y 2003) muestra los muelles de Liverpool donde en los años 90 tuvieron lugar importantes huelgas de trabajadores, y que ahora se han convertido en un escenario desolado, tierra de nadie que podría estar en cualquier lugar y en la que el hombre nunca está del todo ausente⁴²⁰.

Philippe Parreno, por un lado, y Anri Sala, por otro, convierten lugares de tránsito o de uso público, como canchas de baloncesto o campos de baseball, en entornos extraños al aplicarles una capa, un llamativo color fluorescente, o al fotografiar detalles de esos lugares en momentos en que no están siendo usados, o manipulando posteriormente el revelado. Son los casos de *Fade to Black (Argentina v. Netherlands 1978, Medina 2003)* (2003), de Parreno [fig. 87], y de *Sin título (Colta por corta, er corno por el colmo, le ponga por reponga, e ilme por irme)* (2007), de Sala [fig. 88].

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁴²⁰ *Art Now Vol. 2*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2005, p. 360.



87. Philippe Parreno. *Fade to Black (Argentina v. Netherlands 1978, Medina 2003)* (2003); 88. Anri Sala. *Sin título (Colta por corta, er corno por el colmo, le ponga por reponga, e ilme por irme)* (2007)

Los lugares de tránsito urbano, las carreteras, los medios de transporte, etcétera, constituyen un caldo de cultivo de obras que se hallan, por diferentes motivos, inmersas en la surrealidad, y que nos sirven para confirmar la materialización de los conceptos que sobre estas tierras de nadie se han vertido. El ferrocarril deviene instrumento que transforma un lugar en un no lugar. Es un nuevo límite que se mueve, y que al moverse anula la ciudad, que queda reducida a un punto de salida o de retorno⁴²¹.

Esto nos vuelve a remitir a uno de los antecedentes del Surrealismo. Cuando De Chirico utiliza el ferrocarril, hace referencia a la profesión de su padre, pero también puede ser interpretado como un viaje de la mente. Tales elementos, así como los colores y contornos usados por el pintor, refuerzan la sensación de misterio e irrealidad. En palabras de Paul Éluard:

De Chirico ha realizado ese prodigio de pintar paisajes nuevos. Conocemos todos sus elementos, su ordenación, esas plazas son semejantes exteriormente a otras plazas inexistentes y sin embargo no las habíamos visto nunca. Esos maniqués banales no existían antes de él. Estamos en un mundo impensado, inimaginable anteriormente⁴²².

El proyecto *No, Global Tour* que Santiago Sierra inició en 2009 consiste en la palabra NO transportada en un vehículo en constante movimiento, sin un itinerario o agenda fijos, que recorre diferentes zonas de Europa, EEUU y Canadá⁴²³. Cuando pasa

⁴²¹ COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad...*, p. 55.

⁴²² Citado por RUBIO, O. M. *La mirada interior...*, p. 71.

⁴²³ *No, Global Tour. Santiago Sierra*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2001.

junto a edificios pertenecientes a distritos financieros, por zonas industriales o barrios de trabajadores, la obra puede ser leída como una negación de lo que sucede en estos lugares, o como una negación de los lugares mismos.

Respecto al viaje, si consideramos que este comienza en el momento mismo en que se decide que se va a hacer, un folleto turístico en las manos supondría sentir que hemos llegado al lugar. Marc Augé considera las fotos de ese folleto –al que podemos acceder en cualquier agencia de viajes– como imágenes anticipadas, y el espacio del viajero como el arquetipo del no lugar⁴²⁴. Es una clase de imágenes similares a las que podemos encontrar en las revistas de aviones o trenes, que vuelven los textos obsoletos y en las que se les propone al viajero “vivir a escala (o a la imagen)”⁴²⁵. El autor señala también el hecho de que hay palabras que hacen de imágenes: es suficiente oír Tahití o Marraquech para dar libre curso a la imaginación⁴²⁶.

En *Next Time* (2003) [pág. 89], Corinna Schnitt graba a dos niños recostados en la hierba. Lo que parece un idílico entorno natural se convierte –al alejarse la cámara y mostrarnos la realidad del lugar– en el césped de una rotonda rodeada de carreteras de varios carriles. Los chicos se vuelven casi imperceptibles cuando la cámara recoge en su totalidad este espacio destinado al tránsito de vehículos. En la misma línea, Ugo Rondinale exhibe en una sala hexagonal seis vídeos en los que vemos, en un anodino entorno urbano, a dos personajes que pasean y que jamás llegan a encontrarse, usando los elementos arquitectónicos como “un laberinto de inseguridades narrativas”⁴²⁷.

⁴²⁴ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 91.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 103.

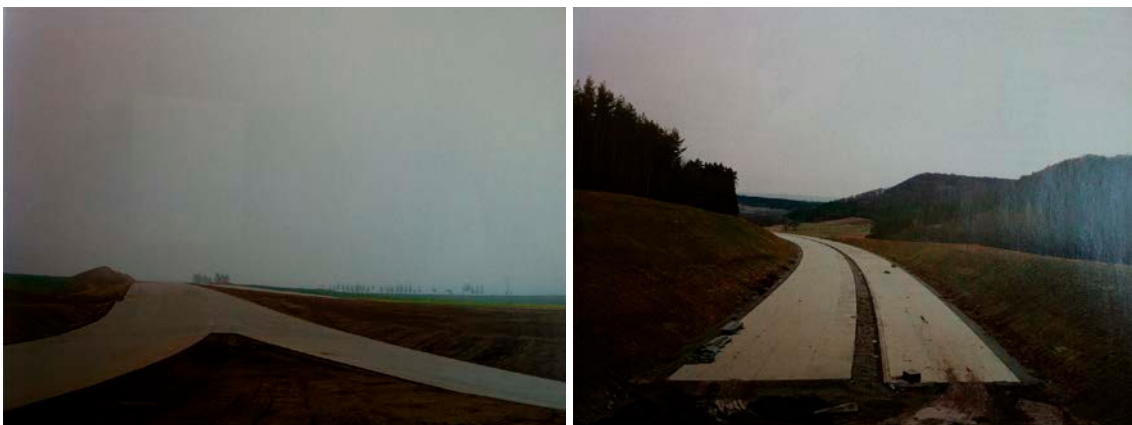
⁴²⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁷ *Art Now Vol. 2*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2005, p. 448.



89. Corinna Schnitt. *Next Time* (2003)

Hans-Christian Schink nos ofrece carreteras sin terminar, perspectivas o fragmentos de las mismas que convierten el entorno en un lugar extraño. En *A71-bei Trassdorf* (1999) y *A47A17-Autobahndreieck* (1999) [figs. 90 y 91], todo lo que no tiene que ver con la naturaleza adquiere la apariencia de alienígena. El mismo efecto se produce en los detalles que recoge Sophie Ristellhueber a través de la fotografía de sitios públicos como parques o zonas urbanas de paso en *Le Luxembourg I* (2004) y en *Le Luxembourg II* (2004).



90. Hans-Christian Schink. *A71-bei Trassdorf* (1999); 91. *A47A17-Autobahndreieck* (2001)

La autopista es un lugar que nos permite movernos a mayor velocidad; evita que tengamos que entrar en la metrópolis al tiempo que la convierte en una ciudad comentada. Son infinitos los carteles que nos invitan a pasar y conocer las bellezas de la

ciudad a la vez que nos alejan de ella⁴²⁸. Se trata de un museo al que cuesta entrar. Las vías rápidas nos apartan y a la vez nos anuncian las “curiosidades locales”, de las que podemos disfrutar en el interior de las mismas “como si la alusión al tiempo y a los lugares antiguos no fuese hoy sino una manera de mentar el espacio presente”⁴²⁹.

Arístides Remón convierte por un momento la carretera en un lugar privado [fig. 92]. En la fotografía aparecen dos vías. Por una de ellas transita un vehículo y es tal cual la acabamos de describirlo; la otra se convierte de pronto en un espacio privado o un lugar en el que se desarrolla una acción que reservamos para tal ámbito: aparece una persona defecando. De una manera más poética, como si de una escena onírica se tratara, Wolfgang Tillmans nos ofrece la visión de una de esas autopistas, animada solo por dos camiones que transitan como pájaros por un puente encima de nosotros [fig. 93].



92. Arístides Remón. *Sin título*; 93. Wolfgang Tillmans. Fotografía perteneciente a la instalación *León*

Eelco Brand se vale en *O-movi* (2004) [fig. 94] de un espacio aparentemente familiar en el que vemos una farola bajo la que se encuentra un perro. La escena está representada en lo que parece el límite entre un bosque y una carretera. Esta imagen, tan atractiva y ambigua en lo que a la indefinición del espacio se refiere, nos provoca un sinnúmero de preguntas: qué hace ahí ese animal, dónde está su dueño, qué acaba de pasar, qué está a punto de ocurrir, de qué lugar se trata.

⁴²⁸ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato...*, p. 101.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 79.



94. Eelco Brand. *O-movi* (2004)

La surrealidad de estos espacios intermedios se acentúa cuando en ellos aparece un único personaje –y se vuelven melancólicos, extraños, oníricos– o cuando la presencia humana es nula. Luis Puelles Romero destaca estas palabras de Paul Éluard: “Fíjese cómo cada persona y cada objeto adquieren en esta semioscuridad un aspecto más misterioso...”. Se trata de la manera de situarnos en una atmósfera necesaria para que se produzca en nosotros el efecto de realidad/irrealidad: “un cierto modo de dejar que la realidad se manifieste de forma inusual sin que por ello deje de ser la realidad que es”⁴³⁰.

Hay algo contradictorio en el uso de las fuentes de luz en la obra de Paul Delvaux *Todas las luces* (1962) [fig. 95]. La iluminación convierte el espacio exterior – la calle– en un espacio interior, y el interior de la casa en un lugar iluminado por la luz solar. Algo imposible, puesto que es de noche. La ambigüedad es mayor si observamos las domésticas lámparas de petróleo en el suelo urbano, así como el resplandor de la ciudad al fondo simulando un amanecer.

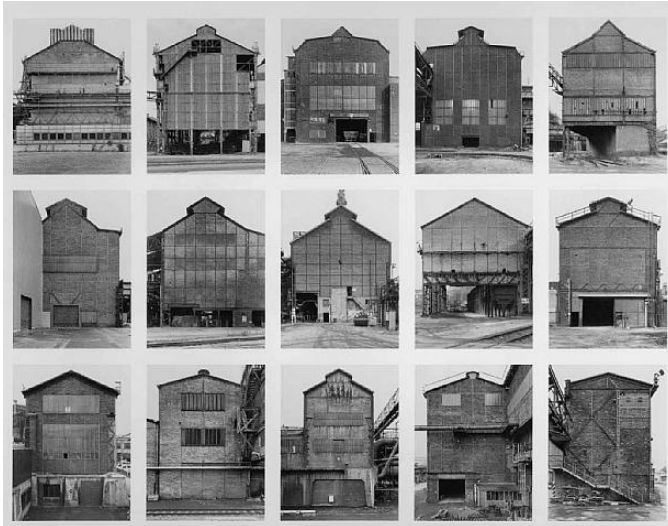
⁴³⁰ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, 2005, p. 134.



95. Paul Delvaux. *Todas las luces* (1962)

El espacio intermedio sin nadie nos lleva a la obra del matrimonio Becher [fig. 96], en la que se produce un doble alejamiento de la realidad: a través del uso del blanco y negro, por un lado, y a través, por otro, del aislamiento del objeto fotografiado sin presencia humana. Este último aspecto va a ser una constante en los seguidores del matrimonio, que convierten los espacios que representan en tierras de nadie, en lugares fantasmagóricos. Zonas urbanas que no están habitadas, o en las que, aun encontrándose en lugares de paso habitual, se evita la representación de personas. Con esto se provoca la transformación de un lugar en un no lugar: en uno muy similar al que aparece en nuestros sueños. Los edificios pasan de estar en segundo plano a convertirse en protagonistas y nuevos transmisores de significados ocultos. Los artistas los han representado aislándolos, en la elección siempre de un instante en el que no pasan personas por el lugar, o bien eligiendo para sus obras lugares que ya no son habitados por nadie, lugares –como afirma David Moriente– cuyas condiciones de habitabilidad han quedado anuladas⁴³¹.

⁴³¹ MORIENTE, D. “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova...* <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm>



96. Bernd y Hilla Becher. *Fachadas industriales* (2006)

Hans Haacke es un artista político dentro de la crítica institucional, cuyos trabajos conceptuales le han hecho ser considerado el Michael Moore del arte, toda vez que lleva al ámbito artístico los asuntos turbios de instituciones que desmitifica. Con la exposición *Castillos en el aire* [figs. 97 y 98] introduce un pedazo de una zona del sur de Madrid, el Ensanche de Vallecas, en el MNCARS. Se trata de la denuncia de un fenómeno que reúne las características necesarias para ser situado en este apartado.

El origen del problema estaría en el franquismo, que al potenciar la compra de vivienda provocó que en lugar de pagar un alquiler, como en otros países de Europa, se pagase a los bancos a cambio de un préstamo. Durante la democracia se continuó con esta política, mediante estímulos que establecían la posibilidad de desgravación de impuestos por el pago de hipoteca. Esto provocó que los precios se elevaran por encima del crecimiento de la economía, lo cual, unido a la bajada de salarios, provocó el descenso de demanda de bienes y servicios, y que la gente con mayor poder adquisitivo invirtiera en actividades más rentables, especulando en el sector inmobiliario. Los Ayuntamientos, a medida que se fue comprando menos vivienda, perdieron sus ingresos por los impuestos que gravaban el sector. A esto hubo que sumar el colapso que se produjo en el crédito por la dependencia del capital europeo contaminado por el estadounidense. El resultado final son tres millones de viviendas vacías, gran parte de las cuales se encuentran en la citada zona de la Comunidad de Madrid.



97 y 98. Hans Haacke. *Castillos en el aire* (2012)

El proyecto parte de un estudio encargado por Hans Haacke y el MNCARS que da como resultado la exposición citada en torno a estos “casi no lugares” mínimamente habitados. Espacios entre ciudad fantasma y zona residencial idílica, en “proceso de ruina urbanística” sin haber sido estrenados. A lo cual hay que sumar otro fenómeno que hace que la zona sea incluida en este apartado: la venta, sin haber construido ningún edificio –a partir de 2006, momento en el que el suelo llegó a ser más caro–, contribuyó al aspecto desértico del lugar.

Cualquiera de los proyectos abandonados que aparecen en las fotografías de Alexander Apóstol [fig. 99] pueden formar parte del grupo de fenómenos que en diferentes partes del planeta han convertido un lugar en un no lugar. Presencias arquitectónicas que el propio Apóstol llama “esqueletos” o “dinosaurios inmóviles”⁴³².

⁴³² CANDELA, I. “En suspensión” en *En suspensión*. Castelló: EACC, 2012, p. 6.



99. Alexander Apóstol. *Residente Pulido. Ranchos* (2003)

En la misma línea, pero representando otro fenómeno, se sitúa la obra de Sergio Belinchón, que bajo el título de *Ciudades efímeras* [fig. 100] nos muestra paisajes urbanos protagonizados por bloques de pisos sin presencia humana, pues se trata de zonas vacacionales. Estas se llenan en temporada y la mayoría del año permanecen vacías. El efecto es similar al de las fotografías de otros lugares intermedios, próximos en este caso a ser introducidos aquí en el ámbito de la ciudad. El aire onírico de este tipo de obras es indiscutible.



100. Sergio Belinchón. Fotografía perteneciente a la serie *Ciudades efímeras* (2001)

Stephen Hughes se mueve al borde de los lugares que capta con su cámara. *Resorts* a medio construir, descampados, viviendas abandonadas. En *South of Estepona* (1999) o en *Málaga I, Spain* (1999), nos ofrece lo que de inquietante tiene un lugar de tránsito, tanto en el tiempo como en el espacio. Son lugares que ponen en contacto dos zonas y en las que transcurren dos tiempos. El primero, el del momento en que se toma la instantánea (que tiene su correspondencia con el del lugar del que el autor viene y al que va). El segundo, el momento que fue (es decir, cuando la obra quedó paralizada o el terreno sin construir).

Zigor Urrutia, en la serie *Asfaltos blancos* (2008) [fig. 101], da un paso más a la hora de representar descampados, lugares abandonados, edificios cuyos pisos no han sido aún vendidos. La niebla que los envuelve o un cielo de tormenta sobre los mismos, la capa de parafina con que cubre las fotografías (incluso las vitrinas sucias en las que las expone) son modos de intensificar la atmósfera onírica de estos no lugares, al mismo tiempo que contribuyen a que al espectador le cueste llegar a ver lo “real”⁴³³.



101. Zigor Urrutia. *Asfaltos blancos* (2008)

Queremos introducir aquí otro caso de espacio, un lugar intermedio entre lo que existe y lo que no, que se vuelve ambiguo, bien porque, habiendo sido anulado, presenta la apariencia de ser un lugar habitable, bien porque, estando habitado, la razón de su existencia lo vuelve igualmente un ente entre el lugar y el no lugar. Existen diferentes

⁴³³ *Entornos próximos* 08. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2010, p. 47.

causas que pueden hacer que un lugar quede desolado. David Moriente nos ofrece tres que, junto al proyecto de Haacke y la obra de Belinchón, nos sirven para ilustrar el tema que tratamos. Una de las causas son los desastres nucleares. Esto nos lleva a *Érase una vez Chernobil*, la exposición que tuvo lugar en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 2006. La construcción de la central se inició en el año 1971, a la vez que se construía la ciudad (Prípiat) que supuso una especie de paraíso equipado con una infraestructura y unos servicios dentro del territorio comunista. 15 años después tuvo lugar la tragedia. El acontecimiento convirtió la zona en un lugar que no será habitable antes de 24.000 años. Estamos hablando de una zona de 160.000 km² en la que se mantienen casi intactos sus edificios. El sitio está aparentemente en condiciones para ser habitado, pero mataría a todo el que se atreviera a vivir en él. Se trata de un lugar que, por la tragedia, ha dejado de serlo y que nos ha legado inquietantes imágenes. Dejando a un lado a las víctimas, sus malformaciones consecuencia del siniestro, llaman poderosamente la atención las fotografías de la ciudad de Prípiat abandonada. Viktor Maruchenko nos ofrece una instantánea en la que la ciudad aparece como si nada hubiera pasado, como si sus habitantes continuaran ocupando los pisos de los bloques junto a la central, a punto de salir para empezar una nueva jornada laboral [fig. 102].



102. Viktor Maruchenko. *Chernóbil*

Una vez que la ciudad pierde la función de albergarnos y deja de ser un lugar *legible y visible*, se convierte en un no lugar⁴³⁴ presto a ser demolido o a convertirse en

⁴³⁴ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 291.

una entidad de la que podemos decir que tiene cualidades surreales. La “ciudad penitenciaria” es otro caso, no muy conocido dentro de la industria mercantil, que tiene lugar a partir de los años 80. Se trata de fábricas levantadas por mor de la necesidad del reo de comer, vestirse, etcétera, y que utilizan la mano de obra barata que les proporciona la prisión. Canyon City⁴³⁵, en el estado norteamericano de Colorado es una de ellas, un no lugar que depende de individuos que pagan por sus delitos para ser reinsertados de nuevo en la sociedad. Aquí también tendrían cabida las fotografías documentales y preparatorias realizadas por el artista James Casabere para sus posteriores simulaciones, las cuales podemos considerar como un catálogo de siniestros lugares de paso en los que tendrían cabida tanto lo dicho sobre los soportales de Aragon como lo siniestro. Nos referimos, por ejemplo, a las instantáneas tomadas de corredores, pasillos y recibidores de la prisión Eastern State de Philadelphia.

Otro caso que señala Moriente es el abandono que sufrió la ciudad de Detroit, antigua sede de General Motors, cerrada en los años 80 y trasladada a México para abaratar costes. La serie *Detroit Photos* que Stan Douglas realiza a finales de los 90 nos acercan al territorio surreal de lo absurdo. *Michigan Theater Garage* [fig. 103] es el interior de un teatro que estuvo en uso en una época dorada y que, tras el éxodo de la zona, ha acabado por convertirse en lugar para aparcar coches⁴³⁶.



103. Stan Douglas. *Michigan Theater Garage* (1996-1998)

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 293.

⁴³⁶ *Ibid*, pp. 164 y 167.

Encontramos similitudes con los casos expuestos en la obra de Jordi Bernadó, quien en su serie *City City World World* recoge edificios abandonados de la ciudad de Detroit, tanto en el centro urbano como en la periferia. En *Detroit # 08* (2001) [fig. 104], la extrañeza del lugar queda subrayada por unas figuras que aparecen sobre una caravana, con las que percibimos cómo Disneyland se resiste a morir.



104. Jordi Bernadó. *Detroit # 08* (2001); 105. *Detroit # 06* (1999)

Una sensación similar produce *Beirut* [fig. 106], una ciudad que espera eternamente ser reconstruida tras una guerra sin sentido y que Gabriele Basilico recoge en su proyecto *Beirut*, todavía en proceso. En las fotografías nos muestra un lugar abandonado, en ruinas, que pide a gritos ser puesto en funcionamiento.



106. Gabriele Basilico, de la serie *Beirut* (1991-2004)

Los fragmentos de ciudades que aparecen en la obra de Catherine Opie están en un punto a medio camino entre ser ciudad y no serlo. Nuevamente encontramos lugares desolados en los que la presencia humana es nula. Su obra nos remite a Atget, o a las perspectivas de los lienzos de De Chirico, como es el caso de *Untitled 7 (St. Louis)* (1999-2000) [fig. 107].



107. Catherine Opie. *Untitled 7 (St. Louis)* (1999-2000)



108. Anton Räderscheidt. *El encuentro* (1921)

Anton Räderscheidt es uno de los pintores alemanes de la “nueva objetividad” que en los años 20 del siglo pasado realizó una serie de obras como *El encuentro* (1921) [fig. 108], que podemos enlazar con las plazas y personajes de De Chirico y que presenta numerosas similitudes con trabajos de artistas de las últimas décadas (por ejemplo con el trabajo de Cindy Sherman que veremos en el capítulo “La casa unheimlich”). Nos interesa aquí sobre todo la relación con la arquitectura (similar a las arcadas de la pintura metafísica) que muestran esos personajes solitarios a los que nos referíamos anteriormente, y en los cuales hay la misma ausencia de vida que en los edificios. No aparece el suelo en el que se deberían apoyar las construcciones, y las

figuras se muestran como apariciones flotantes. Marchán Fiz las califica de “presencias ausentes en la irrealidad más real”⁴³⁷.

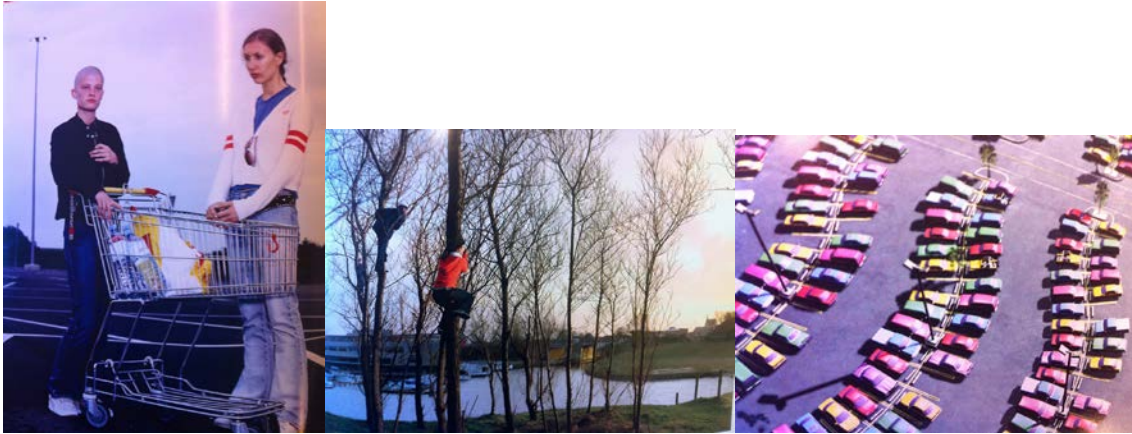
Doug Aitken analiza la relación entre el espacio y sus habitantes en *Electric Earth* (1999) [109]. Se trata de una instalación de 8 pantallas, junto a las que tenemos que ir desplazándonos para poder visualizar lo que sería un día en la vida de la última persona sobre el planeta. Las escenas se desarrollan en diferentes no lugares durante la noche (aparcamientos, centros comerciales, etcétera), y lo que apreciamos en ellas tiene bastante que ver con un sueño muy común en las personas: el vagar por sus espacios cotidianos completamente desérticos.



109. Doug Aitken. *Electric Earth* (1999)

Se trata de un tema que aparece en la obra de Muntean & Roseblum *To die for* (2002) [fig. 110]. Nos referimos a la representación en aparcamientos de adolescentes que se muestran perdidos, ausentes, como si se encontraran atrapados en el sueño que supone la ciudad contemporánea. Algo que se repite en la obra *Velsen-slootmist* (2003) [fig. 111], de Ellen Kooi: otro espacio de tránsito en el que esta vez lo onírico se ha intensificado. El aparcamiento es también el protagonista, junto con otros espacios suburbanos, en *Sprawville* (2002), una obra de Sven Pahlsson [fig. 112] en la que nos ofrece la imagen del sueño americano caracterizado por la homogeneidad a la que cada vez se suman más ciudades en el mundo. El hecho de que, como en este caso, no haya presencia humana ayuda también a que estos espacios intermedios nos parezcan aún más inquietantes y extraños.

⁴³⁷ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 160.



110. Muntean & Roseblum. *To die for* (2002); 111. Ellen Kooi. *Velsen-slootmist* (2003); 112. Sven Pahlsson, *Sprawville* (2002)

En *Carscape 1.1* (2002), juego de palabras entre *car* ‘coche’ y *landscape* ‘paisaje’, Manuel Vázquez nos ofrece lo que en principio parecen los destellos del sol sobre el mar. A medida que se va enfocando nos damos cuenta que no es más un aparcamiento abarrotado de coches tan común en cualquier ciudad. La ausencia humana vuelve a ser una de las características de la obra que trabaja con estos ambiguos lugares.

Otro interesante espacio con cualidades de sobra para ser calificado de espacio intermedio surreal es el aeropuerto. J. G. Ballard afirma:

“Sospecho que el aeropuerto será la verdadera ciudad del siglo XXI. Los grandes aeropuertos del planeta ya son los suburbios de una capital mundial invisible, una metrópolis virtual cuyos *faubourgs*⁴³⁸ se llaman Heathrow, Kennedy, Charles de Gaulle, Nagoya, una ciudad centrípeta cuya población dará vueltas para siempre alrededor de su centro nocional, y nunca necesitará acceder a su oscuro corazón”⁴³⁹.

Los aeropuertos se han convertido en un nuevo espacio que nos es cada vez más familiar, pero en el que no queremos pasar más tiempo del necesario. Lo surreal de esta situación es acentuada en *Terespain* (1999), de Tere Recarens [fig. 113], quien tras perderse por las diferentes terminales (una ciudad dentro de otra) del aeropuerto de la ciudad de Nueva York, decide grabarse saliendo de una de las cintas que vomitan las maletas, como si de un objeto más de esta zona de tránsito se tratara. Wolfgang Tillmans [fig. 114] nos ofrece otra perspectiva del tema en la que combina aeropuerto y aparcamiento de manera poética, extrayendo la belleza del no lugar y ofreciéndonos

⁴³⁸ Término francés con el que se denominaban los suburbios.

⁴³⁹ BALLARD, J. G. citado por DEAN, T.; MILLAR, J. *Place*. London: Thames & Hudson, 2005, p. 171.

paisajes más propios de nuestros sueños que de un territorio por el que no transitamos más que de paso.



113. Tere Recarens. *Terespain* (1999); 114. Wolfgang Tillmans. Fotografía perteneciente a la instalación *León*

La eterna sala de espera de estos espacios, como la de cualquier otro no lugar, está representada en la obra de Llorenç Ugás Dubreuil a través de la que encontramos en un hospital. Algo que sabemos solo por el título, *Hospital General* (2009) [115], pues se trata de una de las zonas del no lugar más características. Se trata de un espacio que cuenta con diferentes variantes, como las zonas comunes de un hotel o el salón de una cafetería en un área de descanso.



115. Llorenç Ugás Dubreuil. *Hospital General* (2009)

Amendola señala una serie de casos⁴⁴⁰, la mayoría de ellos considerados por Marc Augé como no lugares, que no han surgido por generación espontánea durante la posmodernidad. Tenemos precedentes en el siglo XIX. El centro comercial, por ejemplo, también puede ser considerado un espacio intermedio o un no lugar cuyo origen estaría en espacios de la ciudad por los que se establecieron los itinerarios surrealistas del azar. Lugares que aparecen en los textos de Breton o Aragon y que son el punto de partida de los espacios oníricos del simulacro que conforman la urbe actual.

Queremos exponer aquí cómo estas conexiones, apariencias y comportamientos permanecen vigentes en la ciudad. En el capítulo dedicado a esta, ya hacíamos referencia a un paseante postmoderno que calificábamos de *tecnoflâneur*. Este nuevo *flâneur* sale a veces de su casa y sigue comportándose como tal en la ciudad hiperreal en la que continúa comprando. Lo que ocurre ahora es que, en lugar de hacerlo con un solo clic, lo hace mediante una tarjeta de crédito a la que se le ha asignado una clave, en muchas ocasiones coincidente con la que usa para comprar *online*.

La reina Victoria narraba su experiencia como si de un sueño se tratara. Suponemos que sería similar a lo que supuso para cualquiera que visitara aquel lugar. La ausencia de toda peligrosidad –que aguardaba afuera, al otro lado de la puerta– convertía el pabellón en una experiencia de regreso al estado fetal. Como veremos en el apartado dedicado al interior de la casa, el siglo XIX fue un siglo de atmósferas, y a ello contribuyeron la luz de gas, los pasajes, las vitrinas de los museos y las exposiciones internacionales⁴⁴¹.

En el Crystal Palace –igual que en el centro comercial o en los hoteles del Strip de las Vegas: el New York, New York, el Paris o el Venecia– caben todas las ciudades. Cualquier persona podía visitarlas sin necesidad de salir de Londres. Algo que ocurre también en la ciudad postmoderna, en la que “la contemporización de todo lo presente, objetos, imágenes, sonidos, permiten al *flâneur*-consumidor ver y poder experimentar todo al mismo tiempo”⁴⁴².

El Mercado de Les Halles, uno de los lugares surrealistas por excelencia, tras su derribo en 1971 es sustituido por un proyecto que pretende crear un nuevo espacio de “ciudad dentro de la ciudad”. Se trata del Forum, un complejo de tiendas, cines y grandes almacenes que fracasa como lugar y que, por tanto, acaba convirtiéndose en un

⁴⁴⁰ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, pp. 185- 187

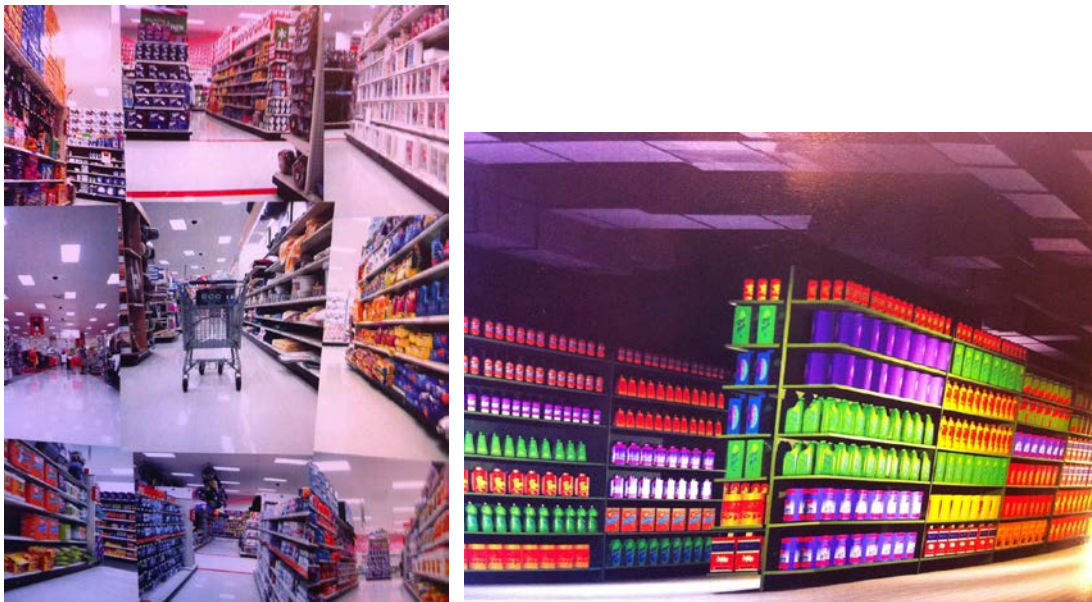
⁴⁴¹ CANOGAR, D. *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero D. L., 1992, pp. 26-30.

⁴⁴² AMENDOLA, G. *Op. cit.*, pp. 203.

no lugar⁴⁴³, un territorio que vuelve a introducir esta zona de París en el territorio de la surrealidad.

Los centros comerciales, igual que otros espacios intermedios, se vuelven más inquietantes cuando se muestran sin la presencia de personas. Sven Pahlsson utiliza la metáfora de estos no lugares para criticar la sociedad de consumo. En *Consuming pleasures* (2003) [figs. 116 y 117], la ausencia de gente en el *mall* contrasta con el protagonismo que tienen los atractivos productos que esperan en largos pasillos por los que el nuevo *flâneur* se introducirá con su carro.

Trevor Young llama *No-lugares* a la muestra de 78 piezas que expone en la galería Flashpoint de Washington en el año 2009. Se trata de un catálogo de salas de espera, gasolineras, habitaciones de hotel, etcétera, en las que la presencia humana es nula. Las personas parecen estar en cualquier otro lugar más allá del aquí y del ahora. Unas pinturas que según Jessica Dawson son las imágenes que nos vienen a la cabeza cuando soñamos cómo nos gustaría que fueran las cosas⁴⁴⁴ [figs. 118 y 119].



116 y 117. Sven Pahlsson. Imágenes de la animación *Consuming Pleasures* (2003)

⁴⁴³ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 275.

⁴⁴⁴ DAWSON, J. "Trevor Young: Non-Places' at Flashpoint" en <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/07/AR2009050704109.html> Consultado el 3 de abril de 2010.



118. Trevor Young. *Departure* (2011); 119. *Full Pump* (2011)

Finalicemos este capítulo con unas palabras de Marc Augé posteriores a la publicación de su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992), y que acercan aún más estos espacios al terreno que nos interesa. En *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción* (1997), el autor amplía algunas de sus ideas anteriores:

Y los “no lugares” que hube de evocar en otra parte se miden ante todo por su capacidad ficcional, por su capacidad de ficcionalización. En un aeropuerto o en un gran hotel, nunca estamos muy lejos de Disneyworld, y por lo demás, es muy raro que en esos lugares uno no encuentre rasgos de su presencia en un cartel o en una vitrina. Las orejas de Mickey están en todas partes escuchando al mundo⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ AUGÉ, M. *La guerra de los sueños...*, p. 149.

LA CASA

Un soñador de casas, las ve por todos lados. Todo le
sirve de germen para sus ensueños de moradas

GASTON BACHELARD

No nos alejamos tanto de los capítulos anteriores al entrar en esta nueva temática, sobre todo si tenemos en cuenta el aforismo renacentista que dice que la casa es una pequeña ciudad y la ciudad una gran casa. Cuando Navarro Baldeweg nos dice que “la casa es ante todo un lugar para ser habitado”, manifiesta que habitar y habitación son inseparables, las dos caras de un mismo fenómeno⁴⁴⁶. A la casa se le ha dado un sinfín de significados metafóricos a través de nuevas connotaciones contemporáneas. Es un lugar que actúa como refugio, como matriz protectora. La casa cuida del cuerpo como una segunda piel, protegiéndola del peligro, de la mirada.

Como apunta Bachelard, la casa nos da cobijo para poder soñar en paz en ella. Antes de ser lanzado al mundo, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Esta adquiere las características físicas de un ser humano que se protege del exterior⁴⁴⁷. Es la morada reducida al mínimo. Es un búnker, una cueva. Es uno de los temas más usados para explorar la interrelación entre el mundo individual y el mundo exterior.

En la casa podemos representar y experimentar algo que está reservado solo para nosotros. En ella se fijan acuerdos familiares, femeninos, masculinos, entre padres e hijos, para situarse en su espacio⁴⁴⁸. Comparte un lado oscuro con los seres que protege (o amenaza). La casa es el lugar en el que libramos nuestra confusa guerra por conseguir una identidad⁴⁴⁹. La casa es el territorio de la infancia, del amor, el lugar para desaparecer, el de los sueños.

Un tejado a dos aguas sobre un prisma, la imagen más simple de una vivienda, es el símbolo de la obra arquitectónica por excelencia. A partir de esta imagen, desde la

⁴⁴⁶ NAVARRO BALDEWEG, J. *La habitación vacante*. Girona: Col.legi D'Arquitectes de Catalunya, 2001, p. 13.

⁴⁴⁷ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, pp. 36-37 y 78.

⁴⁴⁸ HEGYI, L. “La Casa, Il Corpo, Il Cuore” en AA VV, *La Casa, Il Corpo, Il Cuore...*, pp. 48 y 49.

⁴⁴⁹ MEYRIC HUGHES, H., “La casa”, en *Ibidem*, p. 57.

arquitectura se proyecta un catálogo interminable de casas, que en muchas ocasiones trasciende la idea de refugio y le otorga nuevas funciones. Blanca Lleó enumera tres razones para pasear por la casa “como sueño de habitar” en el contexto del proyecto moderno: el hecho de constituir un espacio vital, ser la protagonista de la arquitectura y su sensibilidad a los cambios técnicos y sociales⁴⁵⁰. La casa ha superado sus límites físicos tradicionales gracias a la tecnología. En la década de 1920, los nuevos materiales hacen que la estructura de la casa sea más flexible. El acotamiento de un espacio para vivir en él acaba conformando un hogar que debería ser “dulce”. El significado de la popular expresión “hogar, dulce hogar”, con la que una opereta estadounidense de los años 20 se refería al caso norteamericano, entra en crisis en los años setenta. El origen de este declive hay que situarlo en los “felices cincuenta”.

El proceso de aceleración que tiene lugar tras la Segunda Guerra Mundial dota a la vivienda de unas características que determinan la vida actual de la casa. A cada época le corresponde una tecnología que se traduce en un determinado tipo de construcción. Los momentos de desarrollo económico han sido determinantes. Al elevar su nivel adquisitivo, las familias pueden hacerse con una vivienda propia. Se trata de un fenómeno que tiene una serie de consecuencias: se produce una migración masiva a los suburbios. Esto da lugar a fisuras tales como la separación de familiares, amigos y vecinos.

El marido empieza a pasar cada vez menos tiempo en el hogar debido a las obligaciones laborales que le atan a la ciudad, y la mujer se queda sola en la vivienda. El hueco emocional que produce el aislamiento de los miembros de aquella “dulce familia” se llena con la adquisición de infinidad de electrodomésticos, que dan a la casa una imagen impersonal que nada tiene que ver con la “idílica”. La casa deja de ser un lugar de protección para convertirse en un espacio de alienación. Nos encontramos aquí con una casa tradicional que a su vez es la prisión del ama de casa. La cárcel de la que, tras décadas de lucha feminista, ha podido liberarse.

Hoy la casa se encuentra en continuo estado de transformación; se ha convertido en algo muy diferente de aquel espacio que nos quedaba para la intimidad. Los humanos ya no estamos solos, sino que compartimos morada con máquinas, vivimos en una casa-prótesis⁴⁵¹. Dejamos atrás la “máquina para vivir” *corbusieriana*, debido al avance de la tecnología, que hace del hogar una prolongación de nuestro cuerpo. En los últimos

⁴⁵⁰ LLEÓ, B. *Sueño de habitar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998, p. 12.

⁴⁵¹ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 147.

tiempos la vivienda, considerada el lugar por excelencia, está empezando a ser percibida también como un no lugar.

Nos ha tocado vivir en la era de la informática y de las telecomunicaciones, y con ello en un nuevo tipo de hogar, el hogar virtual. Al habitarlo participamos de dos facetas: por un lado, como vimos, suministra comodidad y emancipación; por otro, alberga esas prótesis conflictivas⁴⁵². Se establece una relación irrompible entre el habitante y el habitáculo. Encontramos infinidad de relaciones semejantes entre la casa y el cuerpo humano en el terreno artístico actual, el que más nos interesa, además de las que nos ofrece –si miramos atrás– la tradición histórico-artística. Matta-Clark, por ejemplo, llega a otorgar una genética a la casa. En una entrevista con Judith Russi manifiesta:

Si piensas en el refugio como en una forma de ser, y ciertamente lo es, ya que incorpora la plena extensión de nuestro potencial humano o, al menos, lo ha hecho a lo largo de nuestra evolución y a través de toda suerte de condiciones climáticas distintas: la gente ha sobrevivido en las cuevas y encima de los árboles; diría que ha sobrevivido a todo tipo de niveles diferentes, y el esfuerzo de esa memoria les hace recordar y, hasta cierto punto, les anima. Creo que un edificio podría ser, además de una microarqueología, una especie de macroevolución, o alguna clase de expresión enteramente interiorizada de un total desarrollo genético o evolutivo⁴⁵³.

La casa también cambia, evoluciona o muta en otro sentido. Es el caso del *loft*, por ejemplo, cuyo origen podríamos situar, entre otros, en las que fueron zonas poco demandadas de Manhattan. En las grandes ciudades, el *loft* había funcionado previamente como almacén, factoría, etcétera. Se transformó en el momento en que se decidió habitarlo o darle otros usos, con lo que pasó de ser un sitio para guardar a cosas a convertirse en un espacio abierto, cambiante, multifuncional a la vez que refugio. Citando a J. Quetglas:

“Entonces la casa, desaparecida como institución, como lugar específico opuesto a los otros lugares –por cuanto el ocio dejará de ser la aparente oposición al trabajo, y lo privado dejará de ser la aparente oposición a lo colectivo–, estará por todas partes: será

⁴⁵² LLEÓ, B. *Sueño de habitar...*, p. 196.

⁴⁵³ RUSSI, J. “Entrevista a Gordon Matta-Clark” en *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM / Generalitat Valenciana, 1993, p. 319.

cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real”⁴⁵⁴.

Cada vez es más ambigua la afirmación de que al habitar llegamos a través del construir. Por un lado, no todo lo que se construye está destinado para vivienda; por otro, no todo lugar para vivir es una casa. Existen otros espacios que están arrebatando las funciones que esta suministraba tradicionalmente en exclusividad. Solo tenemos que echar un vistazo a los sujetos que pasan la mayor parte de su tiempo en aeropuertos, centros comerciales o en el lugar de trabajo. El camionero, por ejemplo, ha hecho de su camión un hogar sobre ruedas⁴⁵⁵.

Introduciéndonos en el terreno que nos interesa, tenemos que decir que Freud, y por extensión los surrealistas, encuentran en la casa una serie de conexiones que simbolizan escenarios tanto psíquicos como físicos. Freud interpreta el sueño de subir unas escaleras como un acto de copulación, y a través de esta interpretación traza un mapa de estructuras psicoemotivas sobre las características físicas de la casa⁴⁵⁶. Solo entendiendo la casa como una metáfora o un paradigma es posible entender su papel en el arte, pues entonces se convierte en un tema que no deja de utilizarse y de ampliarse. Cuando penetramos en el universo de la casa como tema artístico, nos encontramos con un extenso territorio contemporáneo que se mueve dentro de la órbita del surrealismo. A partir de esta idea, y a lo largo de los próximos capítulos, vamos a ilustrar cómo arquitectura, espacio doméstico y surrealidad caminan juntos en determinados momentos.

⁴⁵⁴ QUETGLAS, J. “Habitar” en *Circo* (Madrid), 15 (1994), p. 8.

⁴⁵⁵ HEIDEGGER, M. “Construir, habitar, pensar” en *Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*. Sevilla: 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006, p. 18.

⁴⁵⁶ FREUD, L. citado por WOOD, G. “The Illusory Interior” en *Surreal Things: Surrealism and Design*. London: V&A, 2007, p. 40.

Arquitectura

La casa es la materialización de un deseo. La intención de este capítulo es ilustrar cómo se ha ido diseñando el envoltorio que, junto a los otros parámetros analizados en esta tesis, nos permiten calificar el espacio como una categoría surrealista. Tanto en este capítulo como en los siguientes, no hay una intención de dar una visión totalizadora. Más bien pretendo una aproximación a la realidad del arte contemporáneo a través de cortes transversales, utilizando trabajos en los que la arquitectura nos suministra un catálogo iconográfico y temático. Me refiero a la *tendencia arquitectónica* existente en el arte actual, de la que parte David Moriente en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Estas no se presentan como un todo homogéneo; se trata más bien de opciones diferentes, cada una con sus particularidades, que tienen en común el uso de la arquitectura. “El arco conceptual entre arte y vida cotidiana se ha *arquitecturizado*”⁴⁵⁷.

Partiremos de los acercamientos que a lo fantástico o surreal se llevaron a cabo en momentos próximos previos al Surrealismo (Protosurrealismo o anteriores) para hacer un repaso de las conexiones que se han venido produciendo entre aquel y la arquitectura. Analizaremos qué han supuesto para el movimiento dichas conexiones, y pasaremos a continuación a examinar cuál ha sido su influencia en trabajos posteriores y en los más recientes. Con toda esta “biografía” comprobaremos si el Surrealismo sigue vigente y si la condición de “arquitecto surrealista” es algo inseparable de la condición humana cada vez que decidimos construir un lugar para ser habitado, o es algo que solamente ha tenido lugar en determinados momentos de la historia del arte y de la arquitectura.

Incluiremos ejemplos arquitectónicos que se han dejado fuera de los estudios que se llevan a cabo sobre la materia, bien por ser demasiado anecdóticos, bien porque se ha ignorado su conexión con la surrealidad. En ambos casos intentaremos hallar información sobre lo que es un espacio surrealista, y estudiaremos propuestas que nos ayuden a afirmar que la casa como arquitectura es surrealista.

⁴⁵⁷ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, pp. 15 y 16.

Independientemente de que el criterio para la relación de las arquitecturas que veremos a continuación sea cronológico, podemos clasificar estas en tres grupos, teniendo en cuenta que las mismas nos pueden venir dadas, no solo a partir de la disciplina arquitectónica sino también a través del arte:

-La arquitectura como proyecto que finalmente se lleva a cabo, esto es, un sueño materializado del hombre arquitecto que lo convierte en un espacio habitable.

-La arquitectura como proyecto que no trasciende el papel sobre el que se diseña, quedando como testimonio de un “sueño irrealizable”.

-La arquitectura representada a través de diferentes medios artísticos y que constituye a su vez la materialización de un sueño no habitable (pintura o fotografía), o la que se encuentra a medio camino entre dicho sueño y un espacio que puede ser útil. En este caso se trata de una obra que no cuenta con todas las funciones que se le piden a una casa, y que está destinada a ser expuesta en un espacio artístico (escultura o instalación).

La práctica artística menos examinada, a la hora de analizar las influencias en la arquitectura, es el Surrealismo. Muchos de los temas que encontramos en el grupo surrealista tienen su lugar en el pensamiento arquitectónico como un replanteamiento de la materialidad, el simbolismo o la domesticidad. La afirmación de Breton de que el surrealismo es puro automatismo, por el que uno intenta expresar a partir de la escritura –o por cualquier otro método– el funcionamiento de la mente, puede ser una premisa arquitectónica. Aunque considera la arquitectura como la más pobre de las artes y privilegia el objeto, plantea el surrealismo como un medio de recuperarla desde lo simbólico, apuntando a diferentes prácticas que van desde la escritura a lo espacial, citando el *Art Nouveau* como una puerta hacia el mundo del subconsciente⁴⁵⁸.

Autores como Dalibor Veseley sostienen que los surrealistas no estaban particularmente interesados por la arquitectura, salvo rara vez y de forma indirecta, como es el caso de Dalí⁴⁵⁹. Chris Fawcett nos da los detalles de cómo algunos personajes fundamentales del Surrealismo se enfrentan a la misma: “De Chirico la aprisiona en una instantánea del infierno, Dalí la lanza a un abismo atormentado, Tanguy la pisotea, Ernst y Ray atacan el cemento de la arquitectura convirtiéndola en un collage y alterando completamente su significado, mientras que en los poemas de

⁴⁵⁸ MICAL, T. “Introduction” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 1-8.

⁴⁵⁹ VESELEY, D. “Salvador Dalí on Architecture” *Architectural Design...*, p. 127.

Breton uno siente su ridículo peso”⁴⁶⁰. Podemos añadir que el lugar predilecto para Breton es el castillo –palacio de la imaginación, lugar utópico que deseaba que se convirtiera en real–, que Luis Aragon se refiere a la arquitectura en su obra en términos de oscuridad, que Magritte mina la codificación del espacio que tipifica lo familiar, o que en una de las fantasías de Giacometti aparece un castillo en mitad de un bosque y que es quemado tras matar al hombre y violar a las dos mujeres que encuentra en su interior⁴⁶¹.

Fawcett continúa con Chagall –un personaje solitario en medio de los surrealistas, al que considera el creador de una “surrealidad optimista”–, para quien la arquitectura era algo con lo que se podía jugar. Si bien es calificado por Breton como demasiado místico, en sus obras la referencia a la casa ya aparece en el propio título: *La casa gris* (1917), *Casa con el ojo verde* (1944). El autor apunta al hecho de que la arquitectura en Ernst no es solo un aparato para registrar el inconsciente, sino un medio esencial por el que este debe ser explorado. En el caso de Giacometti, destaca el ataque que realiza el artista a la misma por ser un “boceto que solamente puede contener aberrantes e inconsecuentes actos”. De Delvaux señala cómo juega con el espectador, llegando a sus más oscuros asuntos, y apunta a Paul Nash como un caso de desarquitecturización de los elementos del edificio para una arquitectura más emocional que intelectual⁴⁶².

Aparentemente la arquitectura, algo tan racional y útil, podría parecernos en un primer momento incompatible con la surrealidad. Si consideramos que la arquitectura (el único arte que se descubre a la vez que se transita por él) es función, el surrealismo es fantasía. Es algo que existe en el mundo real y que nos ofrece más posibilidades de experimentación que la escultura (exterior, interior, arriba, abajo...). Es el lugar donde los surrealistas aspiran a penetrar el mundo del inconsciente. “Veremos a la imaginación construir muros con sombras impalpables”⁴⁶³, se dice desde la fenomenología. Algo que ya Vitrubio orienta a la práctica y que William Morris considera que influye en la vida cotidiana⁴⁶⁴.

A veces, como veremos después, son precisamente sus aspectos más reales los que en un momento dado pueden otorgarle la condición de surreal. De acuerdo con

⁴⁶⁰ FAWCETT, C. “The Chance Encounter of a Doric Capital with a Gasket Window...” *Ibidem*, p. 122.

⁴⁶¹ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 168.

⁴⁶² FAWCETT, C. *Op. cit.*, pp. 124-126.

⁴⁶³ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 35.

⁴⁶⁴ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, pp. 17 y 18.

Vidler, Breton pensó que la arquitectura moderna era el más infeliz sueño del inconsciente colectivo. Que Breton pusiera el acento en lo colectivo, más que en lo individual, tiene cierto paralelismo con la ambigüedad de la arquitectura moderna⁴⁶⁵. El espacio surrealista supera el racionalismo arquitectónico al provocar que salga a flote el mundo onírico. Toda arquitectura es fantástica en cierto modo. El arquitecto o el artista que trabaja con ella diseña sobre el papel lo que a él le gustaría que sucediera. Pero en el terreno de la construcción arquitectónica, sobre todo por motivos de seguridad, nada puede dejarse en manos de la imaginación. Podemos decir que una arquitectura surreal tiene mucho en común con una que no lo es: simplemente ha dado un paso más allá de lo ordinario. Jean Louis Maubant dice que es en la arquitectura donde encontramos la tentación hacia la utopía⁴⁶⁶. Por ella ideamos proyectos que pueden ser solo sueños y que a su vez animan la idea de una sociedad utópica⁴⁶⁷. Algunos han traspasado la frontera y se han hecho realidad, pero otros muchos se han quedado esperando sobre la mesa.

El Surrealismo, como apuntábamos en la introducción, más que un movimiento que se dio en un momento determinado de la historia, es una actitud, un modo de entender, un talante que se puede encontrar también en el ámbito de arquitectura. No es un estilo, sino algo que encontramos subyacente en diferentes momentos de la historia del arte. Podemos calificar una obra de surrealista, independientemente del estilo o del movimiento al que se la haya adscrito.

Fernando Magallanes, en su aportación a *Surrealism and Architecture*, afirma que las teorías del Surrealismo son fértiles aún para la exploración, y las ideas post-surrealistas siguen emergiendo tanto en la escritura como en la producción arquitectónica⁴⁶⁸. A finales del siglo XX encontramos en arquitectura un gran interés por el Surrealismo y sus técnicas. Las posibilidades para la continuación del proyecto arquitectónico surrealista están constreñidas por su propia historia, por sus interpretaciones y por los conceptos freudianos que tanto les preocupaban. Recientemente los arquitectos invitan a imaginar, y para ello citan a artistas dadá y surrealistas⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ WILLIAMS, R. J., "Surreal City: The Case of Brasilia" en *Surrealism and Architecture...*, p. 234.

⁴⁶⁶ MAUBANT, J. L. "De una utopía, la otra" en *Arquitectura radical*. Valencia: Muvim, 2001, p. 6.

⁴⁶⁷ JARAUTA, F. "Arquitectura radical" en *Ibidem*, p. 14.

⁴⁶⁸ MAGALLANES, F. "Landscape Surrealism" en *Surrealism and Architecture...*, pp. 220-221.

⁴⁶⁹ LA MARCHE, J. "Surrealism's Unexplored Possibilities in Architecture" en *Ibidem*, p. 273.

Para muchos teóricos de la arquitectura, la discusión sobre los lazos entre esta y el movimiento surrealista comienzan en 1978, tras el artículo de Dalibor Vesely “Arquitectura y Surrealismo”, publicado en la revista *Architectural Design*. Se trata de una anticipación del significado del Surrealismo en arquitectura; Vesely se centra en el rol de lo oculto dentro del movimiento y no en la lectura semiótica del mismo⁴⁷⁰. Magallanes manifiesta, citando a Ballard: “Las técnicas del Surrealismo tienen hoy una particular relevancia en un momento en el que los elementos de ficción se multiplican, hasta el punto de que es imposible distinguir entre lo real y lo que no lo es”⁴⁷¹.

Anthony Vidler compara la arquitectura contemporánea con el dilema de Alicia cuando juega al *croquet* con la reina: sabe el nombre del juego pero no hay reglas fijas y el equipamiento está en continuo y aleatorio movimiento⁴⁷². Juan Antonio Ramírez, a propósito de lo utópico, concepto vinculado al sueño y la fantasía, sostiene que la frontera entre aquel y lo real es difícil de encontrar, y que en la arquitectura se dan las dos caras de la misma moneda⁴⁷³. P. Schilder demuestra, a través de las declaraciones de un esquizofrénico, las correspondencias entre orden arquitectónico y estabilidad psíquica. Afirma que es la entrada de la casa la que le provoca alivio y coherencia en su delirio. En este la vivienda se derrite y las partes de su cuerpo se separan⁴⁷⁴.

Encontramos más conexiones entre Surrealismo y arquitectura si nos asomamos sin prejuicios a los postulados del movimiento, sobre todo en lo que al arte se refiere. Una de las características del Surrealismo es la tendencia a colocar las piezas de una manera a la que no estamos acostumbrados: cambios de escala en una pintura (o en un edificio), uso de piezas heterogéneas, cambios de significado de los objetos, etcétera. A pesar de que el Surrealismo deforma la realidad, nunca va a prescindir de ella.

Habría ciertas limitaciones, por supuesto: no se puede hacer un edificio vuele igual que los objetos levitan en la obra de Magritte (¿o sí?). Esto no va ser ningún impedimento para que la casa, ese cosmos, nuestro primer universo, se gane el calificativo de surrealista. Arnuncio Pastor acude precisamente al citado pintor para hablar del arte combinatorio, algo que es absolutamente racional, pero que no es fortuito. Introduce una serie de ejemplos arquitectónicos en los que se cambian los

⁴⁷⁰ WILLIAMSON, J. “Acropolis Now” en *Ibidem*, pp. 318 y 319.

⁴⁷¹ MAGALLANES, F. “Landscape Surrealism” en *Ibidem*, p. 231.

⁴⁷² VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 101.

⁴⁷³ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, p.22.

⁴⁷⁴ LA MARCHE, J., “Surrealism’s Unexplored Possibilities in Architecture” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 278 y 279.

tamaños, las posiciones a los que nos tiene acostumbrados la realidad, pero no deja de ser una actividad totalmente premeditada⁴⁷⁵.

Se trata de un alejamiento de la realidad disciplinar arquitectónica que, por ejemplo, podemos apreciar en el alfabeto arquitectónico de Johann David Steingruber o en el solapamiento de arte y ciencia de las arquitecturas de Escher. El azar está presente pero no niega lo “racional”⁴⁷⁶. No olvidemos que en el Surrealismo hay una meditada indagación. Lo que aparenta ser una materialización de un sueño puede consistir en el resultado de un muy proceso muy pensado.

El erotismo es otro de los temas que nos aportan datos para seguir en la búsqueda del espacio surrealista y encontrar una zona de solapamiento entre arquitectura y surrealidad. Tan bien se han llevado Surrealismo y erotismo que su diálogo continúa vigente en las expresiones artísticas de las últimas décadas, así como en el ámbito arquitectónico. Los surrealistas sexualizaron el espacio, representando el sexo masculino a través de torres o rascacielos (*La ciudad*, de Dalí, 1935), o el sexo femenino a través de entradas, aberturas (*La tierra*, de André Masson, 1938) o de zonas concretas de la ciudad como la Place Dauphine⁴⁷⁷.

Freud señala que la obsesión por lo fálico es consecuencia del miedo a la castración. En el rascacielos, cuya verticalidad simboliza el éxito del hombre, convergen el edificio y la silueta humana, al mismo tiempo que puede ser un símbolo abstracto del falo, que representa la superioridad genérica masculina⁴⁷⁸. Esta obsesión ha continuado en edificios erigidos en el s. XIX en Chicago, en la Torre 30 St. Mary Axe (2004), de Norman Foster [fig. 120], o en la Torre Agbar, de Jean Nouvel (2005) [fig. 121] La contrapartida, o castración, estaría en proyectos como el de Peter Eisenman para el Instituto Max Reinhardt (1993) [fig. 122], edificio que se repliega sobre sí mismo y en el que aparecen ambos géneros⁴⁷⁹.

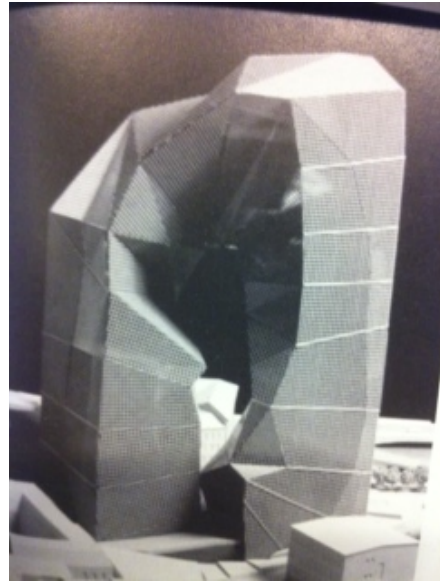
⁴⁷⁵ ARNUNCIO PASTOR, J. C. *La actitud surrealista en arquitectura...*, pp. 27, 28, 38 y 40.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ RAMÍREZ, J. A. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Siruela, 2003, pp. 90-93.

⁴⁷⁸ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, pp. 132 y 136.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 142.



120. Norman Foster. *Torre 30 St. Mary Axe* (2004); 121. Jean Nouvel. *Torre Agbar* (2005); 122. Peter Eisenman. *Proyecto para el Instituto Max Reinhardt* (1993)

En estudios posteriores, Meaghan Morris habla sobre la ambigüedad que conlleva la torre como ego masculino. Afirma que es vagamente antifálica: mientras se muestra como un símbolo del órgano del varón, al mismo tiempo nos dice que tal ego es una extensión del pene⁴⁸⁰. Beatriz Colomina, en su intención de vincular espacio y sexualidad, propone el abandono de la idea tradicional de la arquitectura como algo que experimentamos con nuestro cuerpo, para pasar a verla como un sistema de representación. La autora propone un intercambio interdisciplinar en el que las teorías sobre la sexualidad se releen en términos arquitectónicos y la arquitectura en términos sexuales⁴⁸¹.

Juan Antonio Ramírez, siguiendo a Breton, habla de una arquitectura surrealista construida en cuanto que expresa los deseos y las pulsiones reprimidas de todo un pueblo⁴⁸². Hay quien la asocia a los gustos sexuales menos populares y la considera como el último acto erótico. Kari Jormakka señala que cuando dicha arquitectura es llevada al exceso revela los rastros de la razón y la experiencia del espacio. La arquitectura es un juego cuyas reglas se pueden cumplir o no. Tales reglas tienen el significado erótico del *bondage* sadomasoquista: cuanto más numerosas y sofisticadas son las ataduras, más grande es el placer. La arquitectura es como una máscara que se

⁴⁸⁰ MORRIS, M. "Great Moments in Social Climbing: King Kong and the Human Fly" en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992, p. 8.

⁴⁸¹ COLOMINA, B. (ed.) *Ibidem* (extraído de la introducción).

⁴⁸² RAMÍREZ, J. A. *Ciudades y sueños...*, p. 383.

simula y que se disimula. La arquitectura se define por las acciones de las que es testigo⁴⁸³.

Otro de los ámbitos que nos aportan más datos es el de la metáfora. Las formas de la naturaleza, cuando son imitadas por la arquitectura o cuando establecemos correspondencias con las mismas, dan como resultado un catálogo que podemos leer a través de un prisma onírico-arquitectónico. En el análisis que de la arquitectura ha llevado a cabo Juan Antonio Ramírez a lo largo de su obra, encontramos un punto de partida para introducir la labor del arquitecto y sus proyectos en un terreno surreal.

En *La metáfora de la colmena* (1998) destaca las alusiones que Dalí realiza a este fenómeno natural en relación con la blandura de sus retratos, la obsesión por lo cristalino en las construcciones de Mies van der Rohe o el origen del rascacielos corbuseriano en tal vivienda apícola⁴⁸⁴. En su investigación sobre “esculturas margivagantes”, compara al arquitecto con un animal que construye su nido o su capullo, creando un entorno envolvente que nos remite a formas orgánicas, a una gruta. La intención de este “escultecto” no es la de proteger a sus crías sino la transformación y realización personal⁴⁸⁵.

En ese viaje que nos lleva a la casa surrealista citaremos una serie de ejemplos, a modo de lista, como hiciera Breton en su *Manifiesto...*, para determinar quién de entre los anteriores al movimiento podría ser considerado surrealista. Vamos a recoger también casos contemporáneos al “Surrealismo clásico”, así como propuestas que lo trascendieron y que forman parte de la producción arquitectónica y artística actual. Tendremos en cuenta aquí los tres grupos indicados, y el hecho de que “lo maravilloso” no va a ser lo mismo en cada periodo de la historia. Con todo ello intentaremos dar respuesta a las cuestiones que lanza Anthony Vidler sobre lo que podría ser *arquitectura surrealista*:

⁴⁸³ JORMAKKA, K. “The most Architectural Thing” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 290-292.

⁴⁸⁴ RAMÍREZ, J. A. *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela, 1998, pp. 89, 99 y 123.

⁴⁸⁵ RAMÍREZ, J. A. (ed.). *Esculturas margivagantes...*, p. 29, 30 y 40.

¿Podemos decir que el palacio ideal del cartero Cheval es surrealista simplemente por el hecho de que fuera el favorito de Breton? (Recordemos que el primero se preguntaba: ¿Qué más hay que hacer cuando uno está recorriendo la misma senda, salvo soñar?⁴⁸⁶). ¿O que Simon Rodia fue surrealista porque utilizó objetos encontrados en Watts Towers? Después de todo, afirma Vidler, si no hay arquitectura sin sueño, mito y fantasía, ¿podríamos, entonces, decir que toda arquitectura es en cierto modo surrealista?⁴⁸⁷.

Ya en sus orígenes la arquitectura estaba muy vinculada al mito, al rito, a la necesidad de entender lo sobrenatural⁴⁸⁸. En el ámbito hispano-musulmán la Alhambra es uno de los ejemplos de construcción palaciega en los que se usa el jardín como lugar para escapar de la realidad hacia mundos imaginarios, en este caso el paraíso. El Bosco [fig. 123], un protosurrealista del siglo XVI experto en la imaginería de la pesadilla, y al cual los miembros del movimiento abrazarían en el siglo XX, pinta en 1505 *El jardín de las delicias*, una obra repleta de construcciones fantásticas. Vredeman de Vries, también en el siglo XVI, reúne geometría y fantasía en las arquitecturas que pinta de un modo que nos permite calificarlas de surrealistas⁴⁸⁹. En el siglo XVII, los artistas pintan edificios de la Antigüedad no como realmente fueron, sino como ellos los soñaban, con la deformación e idealización que conllevan los sueños. Un paso fundamental –dado entre los siglos XVII y XVIII por Claudio Lorena y los vedutistas– fue el que experimentó la arquitectura con relación a la pintura cuando pasó de ser mero escenario a ser protagonista.

Arnuncio Pastor acude a Bramante –a sus trabajos en el Claustro de Santa María de la Pace o en San Pietro in Montorio– para explicar cómo la arquitectura utiliza el Surrealismo como fuente de recursos. Usa el concepto *tertium datur*, tomado de la estética de Lukács: “Allí donde dos caminos antitéticos se engarzan indisolublemente, suele encontrarse una tercera salida”. El surrealismo sería esa salida en la dialéctica expresionismo-formalismo. Se trata de unir aspectos contradictorios para provocar una respuesta⁴⁹⁰. Bramante utiliza un método racional con el que provoca un resultado que

⁴⁸⁶ DEMPSEY, A., *El arte como destino*. Barcelona: Blume, 2009, p. 14.

⁴⁸⁷ VIDLER, A. “Fantasy, the Uncanny and Surrealism Theories of Architecture” en http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Vidler.pdf
Consultado el 3 de julio de 2011.

⁴⁸⁸ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 358.

⁴⁸⁹ AZARA, P. “Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el mundo occidental en *La ciudad que nunca existió...*, p. 36.

⁴⁹⁰ ARNUNCIO PASTOR, J. C., *La actitud surrealista en arquitectura...*, pp. 83 y 102.

va más allá. En la misma línea, y entendiendo la arquitectura como un divertimento, señala también los casos de Miguel Ángel, para el que no es sino un juego vital, o G. Romano, cuyo juego es calificado de grotesco⁴⁹¹. Como ejemplo destaquemos la *Biblioteca laurenciana* del primero y el *Palacio del Té de Mantua* del segundo. Se trata de un intento de unir tradición e innovación que produce un resultado nada ortodoxo. El autor citado añade el *Bosque sagrado* de Bomarzo [figs. 124 y 125], donde se trascienden las leyes arquitectónicas en la materialización de los sueños o las fantasías del autor, y se utilizan de una manera paradójica los saltos de escala de Bramante⁴⁹².

Piranesi, al igual que el citado Bosco (o Grünewall, Ucello, Fuseli, Goya, Moreau, Böcklin), fue uno de los artistas que más interés provocó en los miembros del grupo surrealista. Con sus cárceles inicia en el siglo XVIII un tema en el que luego se exhibirán algunos miembros del grupo: la penetración en los lugares más recónditos de la mente humana, donde encontramos soluciones a un paso del Romanticismo e incluso del Expresionismo, ambos –a su vez– bastante cercanos a la actitud surrealista. No hace falta justificar por qué los proyectos oníricos de Boullée y Ledoux tendrían cabida aquí también.

En el Romanticismo encontramos arquitecturas que evocan épocas pasadas en el jardín inglés, en el que –igual que en la Ilustración– se incluyen los llamados *follies*, sinónimos del absurdo, de la locura. (Estos reaparecen en los años 80 del siglo XX como propuestas eclécticas que, en muchas ocasiones, no son más que proyectos sobre el papel. Un ejemplo es *Obelisco* (1985-1986), de Stephan Huber. Javier Maderuelo introduce estas *follies* dentro de la arquitectura fantástica, porque intentan reproducir lo ideal o idealizar lo real⁴⁹³).

Sigfried Giedion afirma que para los surrealistas la arquitectura del siglo XIX “ocupaba el rol de la subconsciencia”⁴⁹⁴. La obra de Cheval [fig. 126] –que Pastor considera como una actitud pura en cuanto a la premeditación y lo racional en la arquitectura previa al surrealismo, la que se da entre 1879 y 1912– es su vivienda y también su tumba. Los miembros del movimiento la consideran surrealista. El resultado final, más que un lugar para ser habitado, es la materialización del universo onírico del artista. Además, su trabajo conecta con el gran interés que los miembros del

⁴⁹¹ *Ibidem.*, pp. 107 y 112.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, pp. 347 y 350.

⁴⁹⁴ Citado por Hal Foster en *Belleza compulsiva...*, p. 274.

movimiento tenían por las figuras marginales y por todos aquellos que se encuentran fuera de los espacios institucionales.



123. El Bosco. *Hombre árbol* (1505); 124. Detalle Bomarzo; 125. Casa inclinada de Bomarzo; 126. F. Cheval. *Le Palais idéal* (1879-1912)

Juan Antonio Ramírez, ante la imprecisión del término fantástico para referirse a este fenómeno, se inventa el término “escultectura margivagante”⁴⁹⁵ para nombrar algo que se encuentra a medio camino entre lo escultórico y lo arquitectónico, y entre lo marginal y lo extravagante.

Establece una evolución en cuatro etapas:

-1.^a) Desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Tenemos aquí a Cheval como su máximo representante, así como algunas propuestas *gaudirreoides* o no, con anacronismos como las Torres Watts en Los Ángeles o *El capricho de Cotrina*.

-2.^a) La inspirada por el Surrealismo y el primitivismo culto, donde encontraríamos a Tatin o a Dalí.

-3.^a) La marcada por el organicismo popular de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Son casos como la Desert View Tower en California, o el Parque JH de Torrelozanes.

-4.^a) A partir de los años 60 nos encontramos un sinfín de propuestas pop a partir de deshechos de la sociedad de consumo⁴⁹⁶.

Ramírez habla de varios grupos de “escultectos margivagantes”: por un lado, el de los tipos solitarios con pocos medios económicos y nula formación académica, entre los que encontraríamos, además de al cartero Cheval, a Simón Rodia o a Máximo Rojo. Este último es el autor, a partir de 1979, del jardín escultórico universal en Alcolea del Pinar (Guadalajara), un conjunto con más de 400 esculturas que constituyen una guía iconográfica⁴⁹⁷. Lo que más nos interesa es la manera como cierra el conjunto utilizando unos muros semejantes a la arquitectura de Gaudí.

⁴⁹⁵ RAMIREZ, J. A. (ed.). *Escultecturas margivagantes...*, p. 22.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pp. 28 y 29.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pp. 120 y 121.



127 y 128. S. P. Dinsmoor. Jardín del Edén.

A este grupo podemos añadir una cabaña –y su entorno– construida en Lucas, Kansas (Estados Unidos) por S. P. Dinsmoor a partir de 1907 y recuperada por el Grupo Surrealista de Chicago. Se compone de 11 habitaciones y una cueva. En los veinticinco años siguientes construye en el patio adyacente lo que se llamará *El jardín del Edén* [figs. 127 y 128], para lo cual utiliza más de 2.300 sacos de cemento. Durante su construcción escribe un librito al que llama *Historia pictórica del Jardín del Edén*, de venta actualmente en el lugar, y en el que describe los elementos del “complejo arquitectónico”. Uno de ellos, la “escena del crucificado”, es cualquier cosa menos un episodio bíblico.

Junto con otros cuatro personajes se representa a sí mismo como un trabajador que sufre por culpa de corruptos como el abogado, el médico, el predicador y el banquero. Sobre un árbol se encuentran la diosa de la libertad y dos personajes que sostienen un voto. Con esta escena quiere darnos a entender que si no nos desprendemos del deber, a través del citado voto, lo haremos con las balas, como se hizo en Rusia. Acompaña a estas obras un extraño mausoleo compuesto de tres cuerpos y coronado por

una especie de ángel, en el que se encontrará con su esposa y donde invita al visitante a pagar un dólar, cantidad por la cual él le sonreirá desde donde esté cuando muera⁴⁹⁸.

Los casos expuestos comparten una forma de construir –de la que se deduce una intención clara de materializar una imagen onírica– cuyo resultado roza la ingenuidad. Podemos llegar a la conclusión de que lo que tienen en común los creadores de estas construcciones –pues los encontramos en lugares y culturas totalmente diferentes– es el gusto por soñar y vivir tal y como se sueña, en los mismos lugares, valiéndose para ello de la “arquitectura”. El resultado final demuestra que hay muchas similitudes entre el niño que coloca piezas para crear su edificio imaginario y el no-arquitecto soñador.

Ramírez nos habla también de otros dos grupos: los “escultectos” cultos o sofisticados, entre los que destacamos a Edward James en Xilitla, Federico Díaz Falcón y su *Monumento a los ojos* en Madrid, y el grupo de artistas que no han podido reprimir la materialización de sus fantasías arquitectónicas, entre los que se encontrarían Vostell o Dalí. En la casa de este último en Portlligat, donde se instala con Gala, se dan la mano lo popular y lo racionalista, convirtiéndose en el paradigma de la casa surrealista⁴⁹⁹, al menos de un “Surrealismo clásico”.

La tercera salida –el surrealismo, en la dialéctica citada por Arnuncio Pastor– está presente en Giorgio de Chirico, un artista fundamental para nuestro trabajo. El surrealismo comparte con Merz y el dadaísmo a De Chirico como referente⁵⁰⁰. Un pintor que evita tanto el fauvismo como el cubismo, que inaugura la pintura metafísica, que rompe con la perspectiva del Renacimiento y que fusiona elementos descontextualizados tanto humanos como espaciales. Es el pintor necesario para que posteriores artistas puedan producir una atmósfera irreal.

La forma de tratar el espacio de De Chirico se encuentra a medio camino entre lo soñado y la realidad urbana y apartada de los postulados del movimiento moderno. Con el uso que hace de la sombra o los paisajes infinitos, así como con la citada descontextualización, se gana la simpatía de los surrealistas. Breton realiza la reseña del número dedicado al pintor por la revista *Valori Plastici* (edición fundamental para entender la primera obra de Ernst). En la misma aparece el fundador del movimiento, retratado junto con *El enigma de un día*, obra que además es incluida en la Exposición Surrealista de 1925.

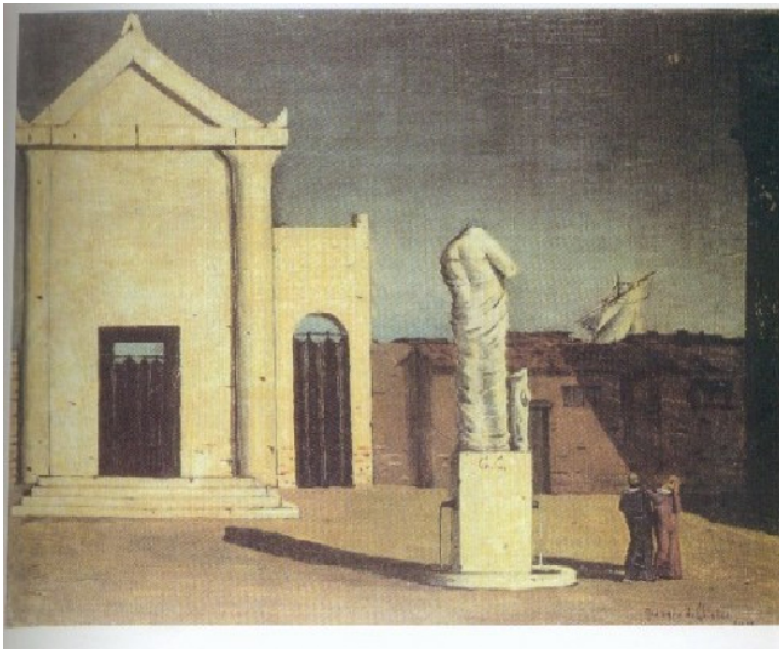
⁴⁹⁸ GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. *¿Qué hay de nuevo, viejo?...*, pp. 75-80.

⁴⁹⁹ RAMÍREZ, J. A. (ed.). *Escultecturas margivagantes...*, p. 23.

⁵⁰⁰ BERNARD, E., MARÍN ANGLADA, M. *Las vanguardias (1905-1945)*. Barcelona: Larousse, 2008, p. 90.

Uno de los aspectos más interesantes de este pintor es la combinación de arquitectura clásica (arcadas) con arquitectura moderna (fábricas) para “fijar lugares eternos”⁵⁰¹. Los surrealistas vincularon sus plazas desiertas, sus enigmáticos edificios, sus sombríos pórticos a lo misterioso, a lo encantado, igual que hicieron con las figuras que habitaban tales espacios. En 1912, cuando Freud se encuentra trabajando en el concepto de lo *unheimlich*, encontramos un texto del artista italiano llamado *Reflexiones de un pintor*, en el que, hablando de su obra *Enigma de una tarde de otoño* [fig. 129], narra el siguiente sueño:

Una mañana de otoño estaba sentado en un banco en medio de la Piazza Santa Croce en Florencia. Por supuesto no era la primera vez que había visto esta plaza. Había salido hacía poco de una enfermedad intestinal larga y dolorosa [...] Me parecía que el mundo entero, hasta el mármol de los edificios y las fuentes, estaba convaleciente. [...] Luego tuve la rara impresión de estar mirando estas cosas por primera vez, y la composición de mi pintura vino al ojo de mi mente. Ahora, cada vez que miro esa pintura, veo aquel momento de nuevo. Sin embargo aquel momento es un enigma para mí [...] A la obra también me gusta llamarla enigma⁵⁰².



129. Giorgio de Chirico. *Enigma de una tarde de otoño* (1910)

⁵⁰¹ RUBIO, O. M. *La mirada interior...*, p. 72.

⁵⁰² FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 118.

Lo acogedor de la obra es minimizado por lo perturbador e inquietante de los personajes y por los dos portales oscurecidos. En *El enigma de un día*, realizada cuatro años después, el espacio amenaza al artista y al espectador por su extrema perspectiva, así como por la inclinación de las arcadas, que aparecen fuertemente iluminadas en su exterior y que contrastan con la penumbra del interior. Freud dice que las evocaciones de escenas traumáticas, al igual que las de muerte, invocan lo siniestro. En su análisis de la obra de De Chirico, Foster nos habla de la melancolía. Su padre murió cuando el pintor tenía 17 años. De Chirico nunca asocia esa pérdida a la melancolía en su obra, la adscribe a otros términos, y entre ellos acude a la arquitectura neoclásica⁵⁰³. En *Misterio y creación* vuelve a acudir a la arquitectura, en este caso al Palacio de Versalles, para narrar una escena traumática: “Cada rincón, cada lugar, cada columna, cada ventana poseía un espíritu, un alma impenetrable”⁵⁰⁴.

Juan Antonio Ramírez habla del pintor metafísico en su artículo “La ciudad surrealista”, cuando se pregunta sobre la existencia de una arquitectura que merezca tal calificativo. Establece aquí un paralelismo entre el surrealismo y las propuestas arquitectónicas de la Italia fascista: edificios como el *Monumento a los muertos* (1924-28), de Giovanni Muzio, o el *Proyecto para el palacio de las Naciones* (1926), que, con independencia de su contexto político, supondrían materializaciones de las arquitecturas que aparecen en la obra de De Chirico y, otra vez, una manera de hacer realidad el hombre sus sueños⁵⁰⁵. El artista se declara “a favor de una nueva psicología de la metafísica de las cosas [...] que podría captar el terror de las líneas de los ángulos. Las alegrías y tristezas escondidas dentro de un pórtico”⁵⁰⁶.

La importancia de De Chirico reside en su aportación a la arquitectura del siglo XX, en su falta de prejuicios a la hora de utilizar la historia en sus obras, y en cómo dota de magia un espacio. Podemos afirmar que la obra de De Chirico sirve de puente entre el espacio representado y el real. Contamos con varios casos en los que un arquitecto ha tenido en cuenta la pintura del pintor italiano para diseñar sus construcciones. Aldo Rossi, cuyo trabajo nos tiene acostumbrados a los cambios de escala, afirma que se identifica en cierto modo con el pintor italiano. Su obra nos remite a las pinturas del

⁵⁰³ *Ibidem*, pp. 121, 122 y 133.

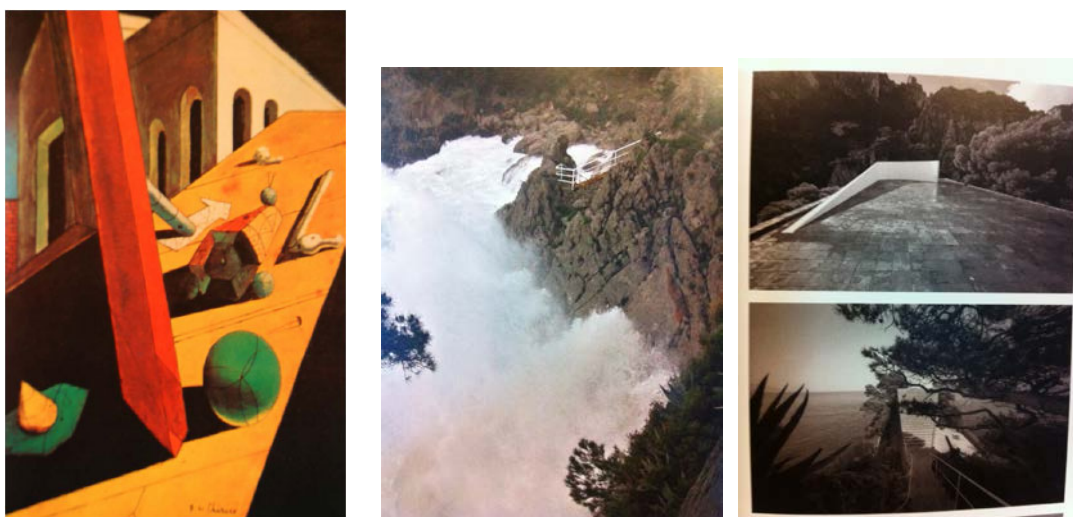
⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁰⁵ RAMÍREZ, J. A. “La ciudad surrealista”, en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo...*, pp. 88-91.

⁵⁰⁶ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 128.

artista. Afirma que “cada muro lo es de modo casi obsesivo, las ventanas parecen estar ahí para resaltar la condición del plano donde están ubicadas”⁵⁰⁷.

De Chirico deja marcado un profundo efecto en los primeros dibujos de Le Corbusier, donde encontramos yuxtaposiciones entre objetos naturales y objetos poéticos: sus bocetos de Pisa y Villa Hadrian tienen mucho que ver con los juguetes y enigmas de la obra del pintor metafísico⁵⁰⁸. Le Corbusier afirmaba que el exterior era siempre un interior, ambigüedad presente por ejemplo en *Condición humana III* (1933), de Magritte⁵⁰⁹. Se ha asociado la obra de De Chirico *El mal genio de un rey* (1914-15) [fig. 130], sus empinados ángulos, sus diferentes puntos de vista y sus juguetes enigmáticos, con la villa imposible de Curzio Malaparte [figs. 131 y 132], realizada entre 1938 y 1940 en la isla de Capri. Malaparte, escritor de culto con pasado fascista, fue gran amigo de De Chirico.



130. Giorgio de Chirico. *El mal genio de un rey* (1914-15); 131 y 132. Casa Malaparte

Curzio Malaparte estaba muy al tanto de las ideas surrealistas (temas como el Surrealismo o la arquitectura fueron analizados por él en la revista *Prospettive*). Alberto Savinio, hermano de De Chirico, diseñó la cerámica del suelo de la casa, y otras obras suyas decoraron el interior (el propio De Chirico será quien presente la pintura de su hermano en la galería del Milione de Milán⁵¹⁰). Igual que la operación del azar objetivo

⁵⁰⁷ ARNUNCIANO PASTOR, J. C., *La actitud surrealista...*, pp. 88 y 89.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 104.

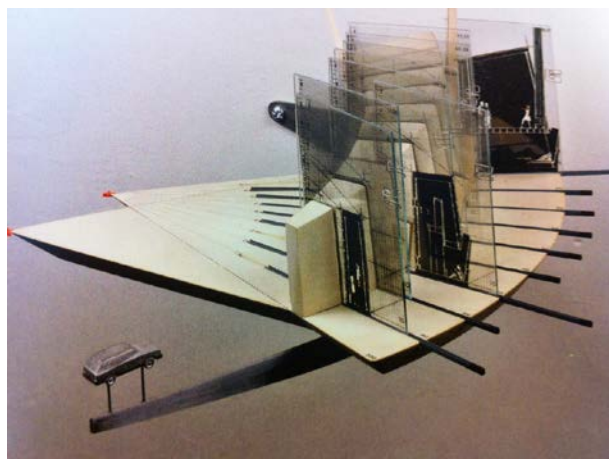
⁵⁰⁹ GORLIN, A “The Ghost in the Machine” en *Surrealism and Architecture...*, p. 105.

⁵¹⁰ FAGIOLO DELL'ARCO, M. “Giorgio de Chirico y Alberto Savinio, de la Metafísica al Surrealismo” en *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Madrid: MNCARS, 1990, p. 65.

surrealista (en la que un extraño significado surge al relacionar dos objetos familiares por casualidad), la Casa Malaparte recontextualiza formas que para el espectador son familiares. Un muro, una escalera, el color rojo están sacados del contexto a la vez que parecen citar al pintor italiano⁵¹¹.

La arquitectura aquí es más potente que la pintura: obliga al espectador a participar. La sensación de desequilibrio no se dirige a la visión, como la obra de De Chirico, sino al cuerpo. El espectador activa el evento. Malaparte explota el conflicto entre paisaje y geometría, entre lo doméstico y lo salvaje. Se trata de un recital de opuestos: bueno/malo, piedra/cielo, cueva/sol, abstracción/lirismo. La relación de la villa con el entorno natural es surreal. Gargus la conecta con otra obra de De Chirico, *El pescador sagrado* (1919), y la considera además como hiperreal, al desvelar verdades ocultas sobre el paisaje⁵¹².

En sus espacios interiores se dan cita desmembramientos y desplazamientos, objetos encontrados, fragmentos de columnas ensambladas. Un interior que se contradice con una azotea que se abre al espacio infinito. Sus exageradas ventanas producen la sensación de pinturas enmarcadas. Gargus percibe en ella una cualidad *unheimlich* (categoría freudiana que analizaremos en un epígrafe posterior sobre la casa) que actúa en la psique. Busca provocar y expresar la doblez de significado que yace bajo lo racional⁵¹³, a la vez que demuestra cómo la arquitectura puede ser un medio idóneo para el proyecto surrealista.



133. Diller+Scofidio. *Slow House*, proyecto (1989); 134. *Slow House* (1991)

⁵¹¹ GARGUS, J., "The Tangency of the World to Itself. The Casa Malaparte and the Metaphysical Tradition" en *Architecture and Surrealism...*, p. 169.

⁵¹² *Ibidem*, pp. 170 y 171.

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 174-175 y 177.

La casa citada llegará hasta nosotros a través de Jean-Luc Godard en el film *Le Mépris* (1963). Es, además, el punto de partida de *Slow House* (1989-91) [figs. 133 y 134], un proyecto de los arquitectos australianos Diller+Scofidio. Esta última es una casa de retiro que diseñan para el coleccionista de arte Noyak Bay en los Hamptons (Long Island), una zona de vacaciones para norteamericanos acomodados. Está concebida como un pasaje al mirador de la bahía que da nombre a la zona. La vista es la protagonista del proyecto: los arquitectos emplean una serie de mecanismos que la “fetichizan” y la hacen así más deseable; encontramos una perspectiva acelerada y exagerada, las secciones transversales enfatizan y trazan el viaje desde el coche al océano, mientras que un pasaje curvo deniega el acceso inmediato al “objeto de deseo”⁵¹⁴. La naturaleza que observamos a través de la misma es una naturaleza domesticada. Se trata de una puerta que lleva a una ventana, un lugar de tránsito que va de lo artificial a lo natural⁵¹⁵.

En el análisis que venimos realizando, estos arquitectos ocupan un lugar de honor. Diller+Scofidio son también autores de un proyecto llevado a cabo en 1979 en torno al arte y la arquitectura, en el que rompen y reinventan convenciones formales. En *Bad Press. Dissident Housework Series* (1993-98) [fig. 135], la manera de doblar una camisa tras plancharla poco convencionalmente la aplican a su forma de trabajar un espacio que deconstruyen⁵¹⁶. En su proyecto *Capp Street* crean entornos que remiten a los espacios intermedios que aparecen en obras de la ciencia ficción contemporánea. Anthony Vidler califica el trabajo de Diller+Scofidio –atendiendo sobre todo a las investigaciones que realizan sobre el dadaísmo y el surrealismo– de *bio y techno-uncanny (tecno-unheimlich)*. Sus proyectos son vistos por este autor como mecanismos protésicos con una siniestra vida interior, generadores de una peculiar contaminación de lo biológico y lo tecnológico⁵¹⁷.

⁵¹⁴ *The Surreal House...*, pp. 250 y 326.

⁵¹⁵ LLEÓ, B. *Sueño de habitar...*, p. 166.

⁵¹⁶ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 180.

⁵¹⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. XII.



135. Diller+Scofidio. *Bad Press. Dissident Housework Series* (1993-98)

Damos de nuevo un salto atrás para echar un vistazo al cine. Los casos de “arquitecturas surreales” son innumerables. Buster Keaton, a quien los surrealistas percibieron como antecesor, nos muestra en *Scarecrow* (1920) una casa que es pura contradicción: antigüedades usadas como mobiliario en una vivienda multifuncional que casi se puede plegar⁵¹⁸. Y es que en la gran pantalla no hay límites para la fantasía del arquitecto-escenógrafo. Dentro del expresionismo, contamos con *El gabinete del Dr. Caligari* para nuestro análisis. Se trata de la creación de un lugar inquietante que acompaña a la interpretación de los actores. Juan Antonio Ramírez cita a Lotte H. Eisner y su obsesión por los pasillos y las escaleras. Es la atracción del arquitecto por un mundo de fantasía, el cinematográfico. No podemos olvidar que Fritz Lang estudió arquitectura⁵¹⁹, ni que King Kong, ese gorila abrazado a un rascacielos, fascinaba a los surrealistas. Además, la arquitectura imaginada de la ciencia ficción, descrita en la novela y materializada como decorado en la gran pantalla, es una fuente inagotable de proyectos.

Las escenografías para el cine permiten dar unas escalas a la arquitectura moderna impensables en la realidad, tal y como vemos en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang o en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, en las que se introducen ciudades basadas en otras reales como Nueva York o Los Ángeles.

⁵¹⁸ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 15.

⁵¹⁹ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, pp. 309 y 313.



136. Takehiko Nagakura. *Monumento a la tercera internacional de Tatlin* (1999)

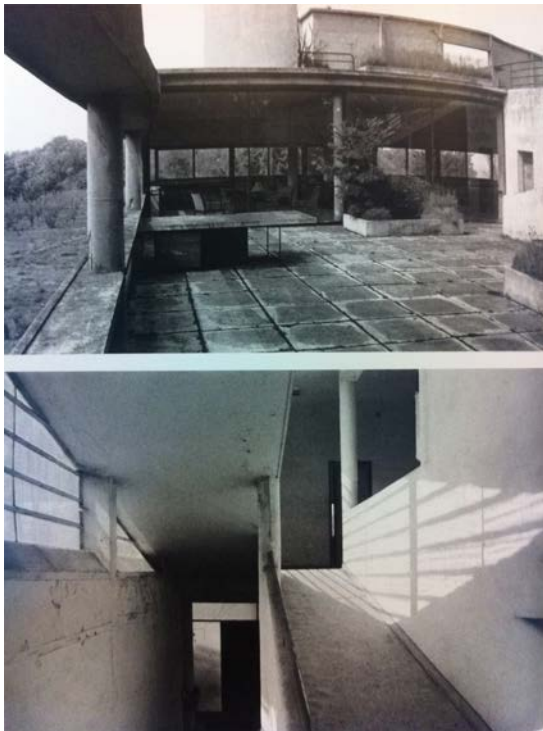
El cine, por tanto, es el lugar en el que la práctica pictórica y escultórica, y la que simula la arquitectónica, se dan cita para crear la apariencia de realidad. Nos permite, junto con la tecnología digital, caminar a través del espacio arquitectónico, así como fantasear sobre el mismo. Esta nueva tecnología posibilita crear complejos y fantásticos edificios, con la facilidad de manejar todos los espacios desde una pequeña pantalla. Takehiko Nagakura “materializa”, con referencias al laberinto de Dédalo o al Crystal Palace, el monumento a la tercera internacional de Tatlin [fig. 136] en 1999, un proyecto que nunca se llevó a cabo. A través del ordenador lleva a cabo un decorado ficticio con el que crea una escultura-instalación, como si de un fantasma se tratara, en la ciudad de San Petersburgo⁵²⁰.

Como apuntábamos anteriormente, si nos adentramos en el universo arquitectónico más racional también llegamos a la conclusión de que el exceso de razón no es impedimento para que salga a flote lo surreal. El Movimiento Moderno da en sus comienzos soluciones científicas, con la tecnología entendida como perfecta. Nos referimos al momento en que aparece una serie de arquitecturas en torno a los cinco puntos de Le Corbusier, la ciudad homogénea, y en que el arquitecto se desprende de la idea de genio. Arquitectura sin dobleces, máquina sin espacios intermedios,

⁵²⁰ WILSON, R. “Fighting the Banalities of the Built” en *Fantasy Architecture: 1500-2036*. London: Hayward Gallery / Royal Institute of British Architects, 2004, p. 19.

claustrofóbicos, sin elementos extraños, sin antigüedades, sin polvo... Bajo estos postulados yace una historia secreta que tiene mucho que ver con lo que intentamos reflejar aquí. No podemos olvidar que Walter Benjamin utiliza el término *fetichismo* para referirse al Movimiento Moderno⁵²¹.

Aunque Breton en un principio pareció posicionarse en contra del funcionalismo, Le Corbusier estuvo pendiente de los hallazgos del movimiento surrealista. En *Villa Savoye* (1928) [fig. 137], el arquitecto parte de la idea de que la casa es una máquina para vivir. Los críticos no han dejado de ver en ella un trabajo que tiene que ver más con lo poético y lo metafísico, a la vez que está ligado a las ideas surrealistas. Realizada sobre principios racionalistas y construida con materiales modernos (acero, cemento y cristal), muestra un rechazo a integrarse en el entorno, al que dota de un aire extraño, onírico.



137. Le Corbusier. *Villa Savoye* (1928-31)

Los diferentes elementos que se aprecian desde el exterior, como el fregadero anclado a los pies de la rampa, nos sugieren peculiares *ready-mades*. El material

⁵²¹ BENJAMIN, W. "Passagen Werk" en *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 513.

fotográfico corbusieriano nos muestra objetos abandonados en habitaciones impolutas, como pistas de enigmas que nos remiten a De Chirico o a Magritte. Se trata de un *hábitat* en el que, siguiendo a Vidler, la línea que separa la naturaleza de la máquina –lo inorgánico de lo orgánico– se desdibuja. El cuerpo es invadido por la tecnología y se filtra hacia el afuera, confundiendo el exterior con el interior⁵²². Le Corbusier habla de los habitantes de esta villa como de moradores desorientados: “Los visitantes hasta ahora dan vueltas y vueltas en el interior, preguntándose qué ocurre, comprendiendo con dificultad las razones de lo que ven y sienten, no encuentran nada de lo que es llamado *casa*. Se sienten en algo completamente nuevo. Y... no creo que se aburran”⁵²³.

Alexander Gorlin afirma que existe un fuerte elemento surrealista en la arquitectura de Le Corbusier, aunque este explícitamente no lo sepa. En la villa citada encuentra un tono irónico en el diálogo entre lo racional y la antirrational surrealidad⁵²⁴. En ella vemos la presencia de muchos de los temas surrealistas (dentro y afuera, las ruinas, las petrificaciones, lo oculto), algo que se repite en Ronchamp. El autor compara la fotografía de la cocina de Villa Saboye con las ausencias, lo que llama *fantasmas humanos*, en la obra *Hombre leyendo un periódico* (1928), de Magritte⁵²⁵. En ellas también apreciamos una extraña relación de las personas con la arquitectura, como vemos en *Porte Molitor* [fig. 138] o en *Salvation Army*⁵²⁶.



138. Le Corbusier. *Porte Molitor* (1931)

⁵²² VIDLER, A. “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture” en http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Vidler.pdf..., p. 5.

⁵²³ COLOMINAS, B. *Doble exposición...*, p. 10.

⁵²⁴ GORLIN, A. “The Ghost in the Machine” en *Surrealism and Architecture...*, p. 103.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 110-116.

En otro proyecto de Le Corbusier, el apartamento Beistegui [figs. 139 y 140], situado en el número 136 de los Campos Elíseos, se adoptan ideas que podemos identificar de nuevo como surrealistas. Comenzado en 1929 y finalizado dos años más tarde, hay en él un propósito claro de usar estrategias emparentadas con el Surrealismo. Fue un encargo de un extravagante amante del arte apellidado Beistegui, un diseñador de interiores conocido sobre todo por las fiestas que organizaba en sus casas. Le Corbusier parte de unas formas geométricas puras –para las que utilizó cemento y cristal– en el intento de materialización de un lugar idóneo para la diversión y la vida social, solo que introduce una serie de detalles arquitectónicos que sobrepasan dicha funcionalidad.

Una escalera de caracol lleva a la terraza del tejado, la parte que más nos interesa. En ella encontramos un muro levantado hasta una altura en la que los dos elementos principales de las vistas –la torre Eiffel y el Arco del Triunfo– se convierten, debido a un efecto óptico, en cómicos elementos integrados en la construcción. En su interés por utilizar recursos teatrales hay una clara aproximación al Surrealismo. Se trata de vistas cambiantes de la ciudad que consiguen que lo familiar no lo parezca, y que se produzca un efecto surrealista de desorientación o *dépaysement*. Se trata nuevamente de una reminiscencia de los paisajes metafísicos e interiores de De Chirico.



139 y 140. Le Corbusier. *Apartamento Beistegui* (1929-31)

En los años 30 encontramos otro trabajo de gran interés para esta investigación. Puede aplicársele otro término, el *surracionalismo*, que sumamos a la batería de nombres con los que referíamos, en la introducción, a las diferentes formas de llamar a otras realidades que conviven con la realidad. En *Villa Girasole* (1935), el arquitecto Angelo Invernizzi pretende mitigar las consecuencias del giro que la Tierra hace alrededor del Sol; se trata del gusto fascista por el astro rey llevado a la arquitectura. Lo que ofrece el *surracionalismo* es un medio de “repensar la perversidad de la producción arquitectónica”⁵²⁷. Con él, la casa burguesa se vuelve extraña. *Il Girasole* es un objeto *surracional* que vuelve raro un lugar.

El proyecto consiste en dos mitades gemelas con un corazón móvil. Consta de diferentes zonas en las que vemos la labor del arquitecto, del ingeniero y del decorador ensambladas. La construcción se convierte en un cadáver exquisito. Todo lo cual viene acompañado de un gran contraste entre el luminoso exterior, la oscuridad y el exagerado ornamento del interior. Como curiosidad, además, el jardín instalado en la propia construcción no permite que crezcan girasoles. Se rompen las normas que relacionan arquitectura y paisaje, edificio y terreno. El movimiento de la casa es considerado por su autor como una repetición autoerótica, y la compara con las ruedas que activan el *Gran Vidrio* de Duchamp, en una ruta sin fin. Cada giro lo lleva a la vida, pero también a la muerte⁵²⁸.

Aunque parece que un arquitecto tiene más éxito cuando su proyecto se parece en mayor medida a una obra (de arte) en la que pueda demostrar su talento (el control sobre la misma como si de un lienzo o escultura se tratara), es el diálogo entre ambos territorios lo que nos sirve para introducir nuevos elementos que nos permiten afirmar que existe un surrealismo arquitectónico. Dejando atrás a De Chirico, vamos a continuar examinando proyectos de arquitectura plasmados sobre un lienzo, y que nos ofrecen más información sobre el espacio surreal sin necesidad de haber sido materializados para su uso.

⁵²⁷ LEWIS, J. L., TSURUMAKI, M. y LEWIS, P. “Invernizzi’s Exquisite Corpse. The Villa Girasole: an Architecture of Surrationalism” en *Architecture and Surrealism...*, p. 157.

⁵²⁸ *Ibidem*, pp. 161 y 164.

René Magritte nos es de gran utilidad desde el momento en que decide romper las reglas pictóricas tradicionales. Alberti distinguía entre tres parámetros: lo que implica dibujar el contorno, la composición o gramática de la pintura, y la recepción de la luz que crea una silueta a la vez que ilumina. Tal gramática es contestada por Magritte en obras como *Cinéma Bleu* (1925) [fig. 141], al provocar trastornos en la composición espacial. Sus obras están llenas de objetos inertes y fuera de contexto. El pintor actúa en tres niveles: volviendo el espacio pictórico primero ambiguo, luego paradójico y finalmente fragmentándolo⁵²⁹.



141. Magritte. *Cinéma Bleu* (1925)

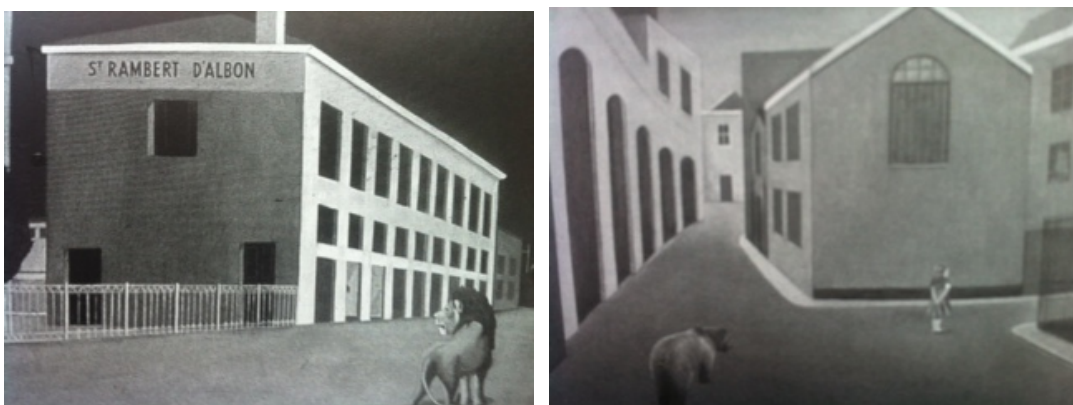
Otro ejemplo que nos llega desde el ámbito pictórico es el del surrealista británico Conroy Maddox. Silvano Levy nos da la clave para incorporarlo a esta materia: perturba el espacio privándolo de sus vínculos con lo familiar, y lo llena con las fuerzas subversivas que emanan de la amenaza⁵³⁰. El sentido de desolación, la atmósfera onírica y la descontextualización son temas recurrentes en este artista. En todas sus obras se establece una relación extraña entre un edificio y otros elementos. En *Landcaster Arcade* (1984), al introducir dos tigres en la galería superior del edificio, rompe la atmósfera de seguridad que ofrece el soportal. Un espacio apacible se ve

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁵³⁰ LEVY, S. "Menace: Surrealist Interferente of Space" en *Surrealism and Architecture...*, p. 61.

también amenazado por unas monstruosas plantas en *The Secuded Station* (1973). En *House of Dreams* (1976), elementos descontextualizados desestabilizan la relación del lugar con la casa⁵³¹.

En una de sus obras de 1938, *The Lesson*, aparecen cuatro incongruentes escenas domésticas que cohabitan en un edificio en el que uno de los inquilinos se tapa la cara, y que Levi analiza a través de Freud: se trata de un personaje que teme su propio inconsciente⁵³². Levy ve *Gare St. Rambert D'Albon II* (1980) [fig. 142] como un recuerdo de un estado mental perteneciente a la biografía del artista. Un león en un espacio público en donde un edificio ofrece dos puertas abiertas que simbolizan al pintor y a su amada, con la que viaja al lugar. También vemos un animal salvaje –un oso– al que una niña ajena al peligro da la espalda en *Wichester Walk* (1973) [fig. 143]. Se trata de otra obra que parece mostrarnos, a través de lo onírico, la peligrosidad de la calle. La amenaza parece provenir de una extraña realidad más que de un fiero animal o de los peligros reales del día a día. Aquí lo que hay es un espacio que sirve como escenario para la convulsión mental. Magritte lo que hace es desestabilizarlo de una manera cerebral, llevándose su lógica⁵³³.



142. Conroy Maddox. *Gare St. Rambert D'Albon II* (1980); 143. *Wichester Walk* (1973)

Uno de los pintores estrella del surrealismo, Salvador Dalí, tiene un profundo interés en lo arquitectónico. Llama *Arquitectura surrealista* (1932) a una de sus obras, de la que exige que esté empapada de subjetividad y deseo erótico, unas cualidades que

⁵³¹ *Ibidem*, pp. 71 y 72.

⁵³² *Ibid.*, pp. 73 y 74.

⁵³³ *Ibidem*, p. 79.

él encuentra en el *Art Nouveau*. Descubre que la *Casa Batlló* de Gaudí tiene el mismo exceso de sensualidad que perseguían entonces los surrealistas. Las compara con las fotografías de mujeres con histeria de Chacrot y establece una psicopatología paralela. Dalí se impregna de Gaudí y produce unas formas orgánicas que define como delirantes. Fruto de este influjo es *El sueño* (1937), un autorretrato sostenido con gran delicadeza por unas muletas clavadas en la arena de una playa, que nos remite a los huesos de la citada casa Batlló.⁵³⁴

Simón Marchán Fiz cita obras como *Enigma del deseo* (1929), *Monumento imperial a la mujer niña* (1929) o *El nacimiento de los deseos líquidos* (1932) en tanto que ejemplos donde “la arquitectura es vivenciada como un objeto de amor y juzgada desde los intereses de la satisfacción oral”, lo que el psicoanálisis, analizando el deseo de fusionar el mundo exterior con uno mismo, llamaba canibalismo⁵³⁵. Uno de los grandes hallazgos de Dalí fue el método paranoico-crítico, un proceso racional para evocar lo irracional. A mediados de los 70, Rem Koolhaas, en su fascinación por el surrealismo, abre una oficina llamada OMA (Office of Metropolitan Architecture), una especie de laboratorio para el inconsciente colectivo, y acude al método inventado por Dalí.

La intención de los arquitectos de OMA es la de romper la idea central del movimiento moderno y de la arquitectura en general, así como la de anular el orden, la armonía y la funcionalidad. Las reminiscencias de *El sueño* están bastante claras en las patas simuladas de jirafa que sostienen la casa que forma parte de Villa Dall’Ava, en Saint-Cloud (París). Aquí se mezclan el método del pintor con el cadáver exquisito que practicaran los surrealistas. Algo que en cierto modo supone la reinención de la citada *Villa Saboye* de Le Corbusier a través del prisma daliniano⁵³⁶ [figs. 144 y 145].

⁵³⁴ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 31.

⁵³⁵ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 130.

⁵³⁶ ALISON, J. *The Surreal House...*, pp. 33 y 320.



144 y 145. OMA. *Villa Dall'Ava* (1985-91)

Estos arquitectos acuden a técnicas modernas, surrealistas y metafísicas, pero difieren de las mismas en la ironía. Sus proyectos “minan las dialécticas positivas y negativas de los años 20 en un juego sin fin de desbaratamientos y subversiones”⁵³⁷. En *Welfare Palace Hotel* (1976) y *The Hotel Sphinx* (1975-76), donde los de OMA trabajan bajo el signo de la necesidad de escapar y su imposibilidad, se encuentran presentes esas conexiones con el Surrealismo. Lo mismo ocurre con la artista Yue Minjun cuando despoja de la presencia humana una serie de obras maestras de la Historia del Arte. En *El sueño de Dalí*, a la que llama *Sueño* (2007), la arquitectura adquiere un especial protagonismo, llegando incluso a sustituir y adoptar comportamientos de los individuos que han sido borrados del cuadro.

El artista Dionisio González tiene igualmente muy presente algunos de los postulados surrealistas. Su serie *Cadáveres exquisitos* toma el nombre precisamente de una de las prácticas más conocidas del movimiento. Haciendo uso de construcciones contemporáneas, González nos muestra la visión onírica de un complejo residencial en la Bahía de Along. En su trabajo dedicado a las favelas consigue el mismo resultado. Tras la manipulación de la fotografía a través de un software 3D, como si se tratara de un collage, asistimos a un barrio marginal de Brasil con apariencia de zona residencial

⁵³⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 191.

que nos remite a zonas como Venice, en Santa Mónica, y que funciona como un catálogo de edificios y materiales contemporáneos.

En esta zona limítrofe entre arte y arquitectura en la que nos movemos, tenemos que tener en cuenta obras como *ShedBoatShed* (2005), del premio Turner Simon Starling. Se trata una cabaña que se convierte en barca y que, cuando llega a su destino, se transforma de nuevo en cabaña. En la misma línea encontramos *Fat House* (2004), de Erwin Wurm [fig. 146], o la habitación abultada de Alison Scout (2002), en el interior de las cuales la acumulación sistemática de objetos provoca que estos formen bultos en (y abomben) las paredes⁵³⁸. En *Psychoforum* (2003), obra que se halla también en esta zona limítrofe, el artista Pedro Reyes –arquitecto de formación– crea una estructura poliédrica que constituye una exposición parásita dentro de otra exposición. En *A House for Computer Caveman* (2003) construye una casa para un hombre de las cavernas “computerizado”. Para *Floating Pyramid* (2004) diseña una pirámide flotante que es habitada temporalmente por los bañistas que se sumergen en el mar.



146. Erwin Wurm. *Fat House* (2004)

La metáfora arquitectónica, llevada a cabo de la forma que aquí nos interesa, está también presente en la obra de Juan Muñoz, en la cual –siguiendo a Maderuelo– los elementos arquitectónicos “se presentan en un estado de sorprendente realidad, como indicando que detrás de lo real se esconde la fantasía”⁵³⁹. Esto es algo que también ocurre en el fenómeno de la maqueta, ya sea como proyecto arquitectónico, ya como

⁵³⁸ SLAVID, R. *Micro: Edificaciones muy pequeñas*. Barcelona: Blume, 2007, pp. 9-13.

⁵³⁹ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 379

obra artística llevada al espacio expositivo. Es precisamente en ella donde realidad y sueño comparten territorio. Encontramos la utilización de este medio en numerosos artistas contemporáneos. Bodys Isek, por ejemplo, imagina edificios futuristas para la ciudad de Kinshasa.

Maderuelo sitúa en el terreno de la surrealidad obras de artistas como Thomas Schütte –sus “imágenes diminutas de otras realidades”–, por ejemplo *Studio II in den Bergen* (1984) [fig. 147], donde está claro el referente arquitectónico a la vez que la mirada a lo surreal. En las “miniaturas” que realizan Anne y Patrick Poirier, la imaginación supera al rigor histórico. En *Domus Aurea* (1978) [fig. 148] imprimen a las construcciones romanas un aura fantasmal⁵⁴⁰. Algo que se acentúa si tenemos en cuenta la monumentalidad de lo que fue la arquitectura originaria. Douglas Coupland nos muestra en *Canada House* (2004) el interior de una casa canadiense cuya realidad deforma de dos maneras: por un lado al introducir el uso de la maqueta, y por otro manipulando los objetos que encontramos dentro. Estos deberían ser familiares para el espectador que accede a la misma.



147. Thomas Schütte. *Studio II in den Bergen* (1984); 148. Anne y Patrick Poirier. *Domus Aurea* (1978)

Volviendo a la disciplina arquitectónica, nos encontramos con una figura no estrictamente surrealista vinculada a Duchamp. El arquitecto Frederick Kiesler trabaja con la idea de la protección maternal que proporciona la arquitectura, y desarrolla unos espacios que acaban convirtiéndose en exteriores. Su primera versión de *Casa inacabada* (1947) es un hogar que parte de la geometría de un huevo, bastante cercana a las construcciones que encontramos en la obra del Bosco. Un cuerpo que protege otros cuerpos, y que no tiene nada que ver con la máquina de Le Corbusier.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 372.

Los cronistas que en su momento escribieron sobre *Space House* (1955) hablaban de una atracción psicofuncional, de una carga erótica. (Su proyecto *Time-Space*, es calificado por Beatriz Colomina directamente de surrealista). Se trató de una maqueta instalada en una tienda de mobiliario como excusa para atraer la atención del público. En ella se entregaba gratuitamente un libro en el que mobiliario y arquitectura moderna se confundían⁵⁴¹. El arquitecto crea en esta obra espacios de contradicción a través de una superficie ondulada. La oscuridad en la habitación sirve para apoyar un estado de ensoñación surrealista virtual. La luz nocturna la vuelve teatral. Las lámparas se encienden por donde pasa el morador, provocando un juego de luces, sombras y oscuridad. Kiesler piensa que el hombre debe vivir en un espacio multimedia. Para el arquitecto la casa es un cuerpo sensual que uno desea habitar. No se trata solamente de la vuelta a un estado intrauterino; pretende ofrecer un mundo fantástico. Crea una máquina para soñar, un organismo vivo para ser habitado por un cuerpo⁵⁴².

The Negotiated Construction Project es otro proyecto de gran interés para este apartado. Se trata de un artefacto colectivo llevado a cabo en 1953 mediante la técnica surrealista del cadáver exquisito, pero con una variante: en realidad es el reverso de este. Se trata de una construcción de 14 plantas en las que los participantes pueden elegir entre tres elementos arquitectónicos de una lista de pares (dentro/fuera, arriba/abajo, luz/oscuridad, sonido/silencio, etcétera). Tras discutir el proyecto con los miembros del equipo, se seleccionan los mejores. La diferencia con el método surrealista tradicional es que, en este, cada conexión usa las líneas del borde de un dibujo, y el siguiente utiliza las mismas para continuar. Lo que cada participante aporta es lo que hay entre las líneas del anterior y el siguiente. Además, difiere del cadáver exquisito en que este proyecto es tridimensional. Lo que comparte son los encuentros fortuitos y el *shock* del resultado final. Se deja de lado por un momento la razón para introducir en el edificio “algo más”,⁵⁴³.

A finales de los 50 y principios de los 60, la confianza en las nuevas tecnologías provoca un gran optimismo. Estas sirven no solo para cambiar la arquitectura, sino también la sociedad. Es el momento de los proyectos al borde de la irrealidad de Archigram. Sus coloreados trabajos se inspiran en muchas ocasiones en la ciencia-

⁵⁴¹ COLOMINA, B. “La psique del edificio: La *Space House* de Frederick Kiesler” en *Doble exposición...*, pp. 73, 77, 81, 85 y 86.

⁵⁴² PHILLIPS, S. “Introjection and Projection. Frederick Kiesler and his Dream Machine” en *Surrealism and Architecture...*, pp. 148-149, 150 y 152.

⁵⁴³ LA MARCHE, J. “Surrealism’s Unexplored Possibilities in Architecture” en *Ibidem*, pp. 281-286.

ficción, a la que añaden alguna dosis de humor. Utilizan la técnica del collage para su proyecto *Walking City* (1964) [fig. 149], una utópica ciudad que se asemeja a una especie de insecto que se desplaza con sus grandes patas. *Plug-in City* (1964) consiste en una estructura en red de gran escala, hecha de piezas que se ensamblan y que son aplicables a cualquier terreno. También de este periodo es la *New Babylon*, de Constant, ciudad sin centro y con un espacio cambiante, el *Fun Palace*, de Cedric Price, o el *Monumento continuo* que se extendería por todo el mundo de Superstudio [fig. 150], un grupo de arquitectos interesados en la metamorfosis, una acción impensable en arquitectura. Hay que incluir aquí también a Kikutake y sus *Ciudades en el aire* (1959).



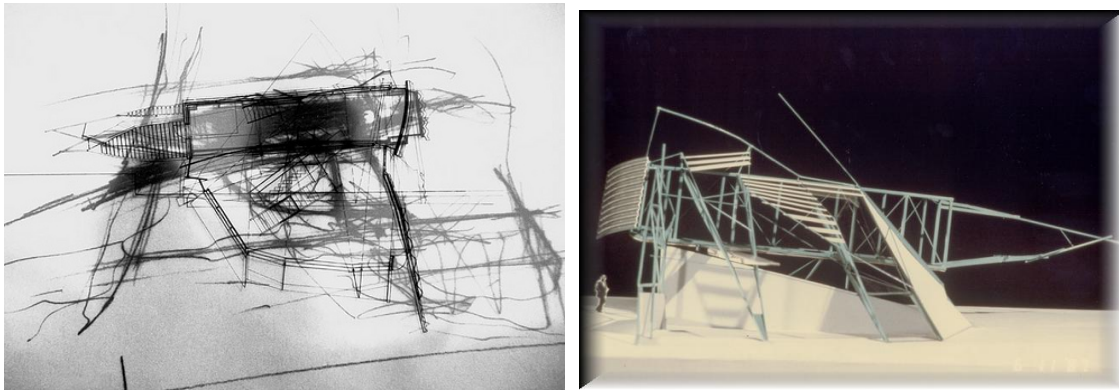
149. Archigram. *Walking City* (1964); 150. Superstudio. *Monumento continuo* (1969)

Future House (1956), de Alison y Peter Smithson, reúne los sueños pasados y futuros de una vivienda partiendo de una casa mediterránea. A la vez que humaniza, es una fría unidad que se puede adosar. Está constituida por un espacio sin puertas ni ventanas, que da cobijo a una serie de “órganos artificiales”. Blanca LLeó destaca la extraña apariencia que tenía para sus autores, quienes manifestaron que se trataba de la plasmación espontánea y libre de “todo aquello que acontece”⁵⁴⁴.

En los años 60 continúa la proliferación de construcciones o proyectos no llevados a cabo que miran indiscutiblemente hacia el movimiento surrealista. Podemos destacar el diseño de Buckminster Fuller para cubrir con una campana parte de Manhattan (1968), o *London Knees* (1966-68), de Claes Oldenburg, homenaje a la minifalda, la paradoja del voyeurismo masculino y la liberación femenina: una arquitectura que fetichiza unas rodillas de mujer.

⁵⁴⁴ LLEÓ, B. *Sueño de habitar...*, p. 173.

Los arquitectos vieneses Wolf D. Prix y Helmut Swiczinsky, del estudio Coop Himmelb(l)au, intentan recuperar una conexión inmediata entre el lenguaje corporal y el espacio, el inconsciente y su hábitat. Llevan a cabo una serie de “casas neumáticas” con “planos psíquicos”. *Open House* (1983-92) [figs. 151 y 152] es una casa creada a partir del proceso del dibujo automático, de la que sus creadores han dicho: “La mano actúa como un sismógrafo, grabando los sentimientos que el espacio evoca”. El uso de esta técnica surrealista provoca una arquitectura inquietante, escultórica, que produce incluso mareo. Esta desestabilización ocurre sobre todo porque la casa carece de una fachada reconocible. En su lugar las formas toman la apariencia de un insecto que descansa tranquilamente sobre la tierra⁵⁴⁵.



151 y 152. Coop Himmelb(l)au. *Open House* (1983-92)

Las incursiones en lo surreal de estos “arquitectos racionales” son innumerables. Si bien no es la intención de este trabajo realizar una compilación de todos los proyectos que dichos arquitectos han situado en el territorio de la surrealidad, nos gustaría añadir a los ya citados los siguientes:

Los diseños de Alvaar Alto han sido comparados en numerosas ocasiones con los fiordos finlandeses. Josep María Montaner habla de la obra de Frank O. Gehry como de una arquitectura formada por objetos encontrados, cambiados de escala y que el espectador descubre de forma incontrolada, algo que ocurre en los sueños. El propio Gehry es un arquitecto que acude a formas de animales para jugar con significados inquietantes, a la manera de Buñuel o Ernst, próximo al catálogo de objetos que representa Magritte, y que integra en su obra el azar y lo efímero⁵⁴⁶. Philip Johnson se pregunta, respecto a la casa de Gehry: ¿Estoy en el comedor o en la calzada? Algo que

⁵⁴⁵ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 330.

⁵⁴⁶ MONTANER, J. M. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. pp. 44 y 56.

también hizo Wright al visitar la Casa de Cristal (1949) de Johnson: ¿Me quito el sombrero o me lo dejo puesto? ¿Estoy dentro o fuera?⁵⁴⁷. El trabajo de Isamu Noguchi también está claramente inmerso en el discurso surrealista.

Bernard Tschumi rechaza el paso fácil de la teoría a la práctica, esto es, del dibujo al edificio. Incluye la arquitectura en la batería de cosas que no pueden verse frontalmente y requieren rodeos para captarse⁵⁴⁸. Kari Jormakka analiza su trabajo *Advertisements for Architecture* (1976-79) y extrae una serie de ideas en torno al hallazgo de “lo maravilloso”, el tiempo o la máscara, de gran interés para este punto:

-El teórico de la arquitectura Abbé Laugier quería que París fuera replaneada para que el total se dividiera en un número infinito de bellos y diferentes detalles, con lo que todo aquel que pasease por ella difícilmente se encontraría dos veces con el mismo objeto. En su lugar, a cada paso chocaría con algo nuevo, único, “algo en lo que hay orden y a la vez confusión”. Esta idea la pudo llevar a cabo Tschumi en el Parc de la Villette⁵⁴⁹.

-Las peculiares visiones del arquitecto en torno a la relación entre arquitectura y sexualidad, ya comentada, nos dan más detalles sobre la surrealidad en arquitectura. Le Corbusier transgrede con Villa Saboye el tabú de la arquitectura moderna que rechaza reconocer el paso del tiempo. Tschumi usa una fotografía del decadente estado de la villa en 1965 para ilustrar su sensualidad. El erotismo parece envolver la síntesis de opuestos: materiales modernos que parecen atemporales, pero que están envueltos por un molde orgánico que crece sin forma⁵⁵⁰.

-Para el arquitecto, los fragmentos de la arquitectura no son objetos de deseo sino el movimiento invisible entre ellos. Ve la arquitectura como una máscara o una serie de máscaras que seducen al espectador creando ilusiones y ocultando identidades. Asimismo ve la racionalidad del movimiento moderno como otra máscara que oculta la incipiente sensualidad que es la esencia real de la arquitectura⁵⁵¹.

No es raro descubrir imágenes o métodos surrealistas en el panorama actual, toda vez que se habla de nostalgia al referirse a las arquitecturas de los últimos años. Hallamos propuestas que navegan entre el experimentalismo y la vanguardia, y que dan lugar a actitudes radicalmente diferentes unas de otras, aunque todas vayan asociadas a

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁴⁸ JORMAKKA, K. “The Most Architectural Thing” en *Surrealism and Architecture...*, p. 290.

⁵⁴⁹ JORMAKKA, K. “The Most Architectural Thing” en *Surrealism and Architecture...*, p. 293.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 295-297.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 299.

un sentimiento nostálgico. Así, nos encontramos –igual que en el manierismo, en Piranesi o en De Chirico– con el intento de compatibilizar o de resolver caminos divergentes⁵⁵². Charles Jencks se refiere a la arquitectura postmoderna como “un estilo híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales. A veces procede de la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo [...] la divertida inversión de lo viejo [...] y casi siempre hay algo extraño en todo ello”⁵⁵³. Es esta extrañeza lo que hace que incluyamos aquí los siguientes proyectos.

La Strada Novissima [fig. 153] realizada por Paolo Portoghesi en 1980 no es más que un simulacro arquitectónico, igual que el *Teatro del mundo* (1979), de Aldo Rossi⁵⁵⁴. En los trabajos del grupo Site [fig. 154], la anécdota los arranca de los postulados modernos. En ellos se juega con la apariencia escultórica. El arquitecto Charles Moore se vale de la descontextualización de elementos para sus construcciones. Y entre unos y otros proliferan a lo largo y ancho del territorio norteamericano parques de atracciones que compiten con las construcciones de la mítica Ruta 66 [figs. 155 y 156] y las atracciones de la pionera Coney Island, que veíamos en el apartado dedicado a la ciudad.

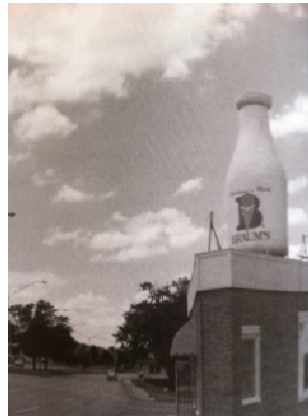
En el proyecto de 1978 para Cannareggio, en Venecia, Peter Eisenman presenta una propuesta para edificar unas construcciones que no parecen casas o lugares para ser habitados. Se asemejan más a lo que Anthony Vidler llama *tumbas-ready-mades*. Su vacío nos sugiere una civilización desaparecida que una vez habitó esas extrañas dependencias. Como afirma Vidler, la línea que divide la casa para vivir de una casa de muerte es peligrosamente delgada⁵⁵⁵.

⁵⁵² ARNUNCIO PASTOR, J. C. *La actitud surrealista...*, pp. 153 y 155.

⁵⁵³ JENCKS, CH. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986 p. 5.

⁵⁵⁴ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 388.

⁵⁵⁵ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 121.



153. Charles Moore. *Piazza d'Italia* (1976-79); 154. SITE. *Proyecto Notch* (1977); 155 y 156. Edificios de la Ruta 66 a su paso por Oklahoma

En *Neue Städtgalerie* (1977-1982), de James Stirling y Michael Wilford, encontramos una “lección de anatomía de la historia de la arquitectura”⁵⁵⁶ donde se aplica el collage para mostrar un pastiche de géneros, soluciones, etcétera, muy cercano a lo escenográfico. Vito Acconci Studio nos ofrece, en New World Trade Center, un proyecto utópico para la zona cero en el que se anulan los límites entre lo público y lo privado mediante los agujeros de los que consta el edificio, a la vez que pasa desapercibido ante posibles ataques terroristas.

El cómic también es una fuente inagotable para la arquitectura surreal. Las edificaciones ahí son el resultado de combinaciones, como si de un collage o cadáver exquisito se tratara, de edificios ya existentes, o de las ensoñaciones del dibujante que diseña una construcción totalmente nueva. Juan Antonio Ramírez habla de una arquitectura de tebeo que además de caracterizar los lugares o los seres vivos se transforma igual que lo hacen estos. Señala el caso de *Krazy Kat*, historieta que realizara

⁵⁵⁶ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 323.

George Joseph Herriman a principios del siglo XX, en la que sus edificios –una especie de construcciones entre lo mineral y lo arquitectónico, cuyas formas nos remiten claramente artistas del movimiento surrealista– se metamorfosean y actúan de “conciencia psicológica”⁵⁵⁷.

Añade un capítulo sobre *Little Nemo in Slumberland*, donde lo arquitectónico aparece como *leit-motiv*. Se trata de una historieta realizada por Winsor McCay a comienzos del siglo XX que narra los sueños de un niño, dando lugar a una serie de historias entrelazadas que Ramírez identifica con las manifestación de Breton: “Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente”. Para las construcciones que aparecen en el cómic acude al pabellón *Dreamland* (país de los sueños) que se construyó para la Exposición Panamericana de Buffalo⁵⁵⁸.

En los años 30 y 40 encontramos construcciones fantásticas fruto de la imaginación del dibujante. Es el caso de Angus McKie, que nos ofrece un catálogo de ciudades imaginarias. Los edificios del cómic no solo aparecen contruidos con extrañas formas; en numerosas ocasiones se representan cuando son destruidos para, según Ramírez, acentuar la cualidad “soñada” de lo representado. Aprovechamos aquí para volver al punto en el que coinciden los términos *surrealista* o *surreal* con los términos *visionario* y *fantástico*. Tanto la fantasía como la arquitectura pueden ser interpretadas de manera amplia. Podemos agrupar aquí todas las formas de sueño que van desde el diseño que se hace sobre una servilleta hasta complejos planes para nuevas utopías. (Juan Antonio Ramírez llama “sueños de papel” a los proyectos futuristas o a las ciudades con rascacielos comunicadas por pasos verticales). En principio la arquitectura puede comprender cualquier tipo de edificio imaginable⁵⁵⁹. Si damos un salto hasta nuestros días nos encontramos con un caso que tiene que mucho que ver con la materia que estamos tratando. Se trata del Premio Nacional de Cómic Max (Francesc Capdevila), quien en su obra *Bardín el Superrealista* (1997) se vale, entre otros, de espacios extraídos del “Surrealismo clásico” (incluyendo guiños a su arquitectura) para, en palabras del autor, “hablar de la realidad, pero de manera no realista”⁵⁶⁰.

También contamos con innumerables casos que nunca han llegado a realizarse, ya sea por su impracticabilidad, ya sea porque no era la intención del que los proyectó.

⁵⁵⁷ RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias...*, pp. 274, 277, 283 y 298.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias...*, pp. 226 y 227.

⁵⁶⁰ <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/19/cultura/1195480014.html> Consultado el 25 de abril de 2013.

La fantasía implica una construcción arquitectónica que nos resulta extraña aun pareciendo posible, en la intención a veces de sorprender o divertir. La fantasía englobaría lo visionario, un producto de la imaginación que se adelanta a su tiempo, lo que fue la obra de Piranesi o Boullé. Es lo que ocurre con los trabajos del futurista Virgilio Marchi, y con Eric Mendelson y su *White City* (1935), un diseño expresionista que no llega a materializarse.

Nuevos materiales y nuevas tecnologías permiten dar rienda suelta a las fantasías de los arquitectos. La ciencia ficción y la intención de estos pueden incluso coincidir. La arquitectura radical, una serie de situaciones más que una escuela, parte de la utopía y desarrolla lo utópico de una manera realista, en la intención de liberar la arquitectura. Los nuevos materiales y los *pulps* de ficción permiten a Buckminster soñar con el cubrimiento de parte de Manhattan. En los proyectos de Paul Virilio para construcciones subterráneas, la austeridad militar proporciona “el aire inquietante de las distopías fantacientíficas”⁵⁶¹. La NASA mantiene en su agenda una estación espacial en la luna y ya ha aterrizado en Marte. El espacio para construir se está haciendo tan pequeño que las soluciones arquitectónicas a los problemas contemporáneos tienen que buscarse en la fantasía.

Ruth Slavid, en el prólogo de *Micro: edificaciones muy pequeñas*, utiliza el calificativo de *fantásticas* para referirse a varias de las propuestas que aparecen en el libro. Parece ser que conforme se reducen las medidas estándar de una vivienda más cerca estamos de lo surreal. Existen otras dos circunstancias que acercan también estas construcciones a la surrealidad. Por un lado, el hecho de que existan las más variadas e impensables formas de crear un pequeño hogar. Por otro, según indica Richard Horden, la ligereza del edificio, el contacto mínimo con el suelo, o el hecho de que la casa se eleve realmente sobre él. Por ejemplo, en el citado catálogo se habla de un refugio de esquí con forma de helicóptero que, a su vez, es transportado por otro [fig. 157].

⁵⁶¹ *Ibidem.*, p. 229.



157. Richard Horden Associates. *Sky Haus* (1991)

En los últimos años una nueva fuerza se manifiesta en el diseño arquitectónico y en su representación (no solo lo llevado a cabo por arquitectos, sino también por artistas) que demuestra un nuevo apetito por la arquitectura fantástica. Esto ha venido acompañado de un creciente interés por el diseño arquitectónico. Artistas y arquitectos, ayudándose de sus computadoras, quieren ir más allá ampliando, distorsionando y dando un nuevo significado a la arquitectura. Lo que ha quedado construido finalmente no es sino un residuo del inmenso mundo soñado que aún no ha visto la luz.

Son los casos de Walter Pichler -un artista que, aunque realmente se formó como arquitecto, explora a través de sus dibujos las conexiones entre el esqueleto animal, las armaduras urbanas, la decadencia y la geometría- o de Michael Webb -quien nos tiene acostumbrados a los paisajes de ensueño en sus diseños⁵⁶²-. Cuatro gambas gigantes conforman *Morecambe Night View* (1991), un proyecto de Birds Portchmouth Russum Architects consistente en un puerto con teatro, diseñado como atracción turística para los visitantes a la ciudad-resort Blackpool. El *Kunsthhaus Graz* (2003), de Peter Cook y Colin Fournier, supera el diseño surrealista que se realiza sobre la hoja. El edificio virtual de Ora-ito *10.000 Hz Legend-Air* (2001) [fig. 158], para el grupo pop francés Air, es una habitación volada sobre un acantilado con un satélite que transmite y recibe 10.000 Hz, así como el equipo necesario para que el grupo produzca su música. *Lollyworld* (1999) es otra casa virtual proyectada para un cantante pop, en este caso con un interior propio del país de las maravillas, que se transforma en bolso.

⁵⁶² COOK, P. "The Drawing as Wish" en *Fantasy Architecture: 1500-2036...*, pp. 25-26.



158. Ora-ito. *10.000 Hz Legend-Air* (2001); 159. Freedom Ship International Inc. *Freedom Ship* (2002)

El proyecto de Greg Lynn de 2002 para un museo en Costa Rica está inspirado en la fauna y flora de la selva tropical, en un intento de dejar atrás la arquitectura rígida en busca de lo flexible. El proyecto *Freedom Ship* (2002) [fig. 159], de Freedom Ship International Inc., consiste en una superestructura que se asemeja a lo que sería un crucero, pero bastante más lenta. Permite una arquitectura en movimiento continuo alrededor del mundo. Consta de zona residencial, aeropuerto privado y comercial, tiendas, bancos, hoteles, etcétera. El arquitecto Jon Herde se caracteriza por crear “espacios doblados”. Copia un modelo considerado previamente fantástico y lo convierte en fantasía de verdad. Es el caso de la falsa Nueva York que ha construido en las afueras de Nueva York⁵⁶³.

En el proyecto *Granada de mano* Valeriano López utiliza la arquitectura para crear unas imágenes que muestren, “a modo de espejos deformadores de la realidad”, aspectos de la ciudad de Granada. Con unos simples cambios en el obturador y la velocidad de la cámara rompe la imagen estereotipada de la Alhambra. El resultado es una nueva versión de este tesoro arquitectónico “entre lo fantástico y lo fantasmagórico”⁵⁶⁴ [fig. 160].

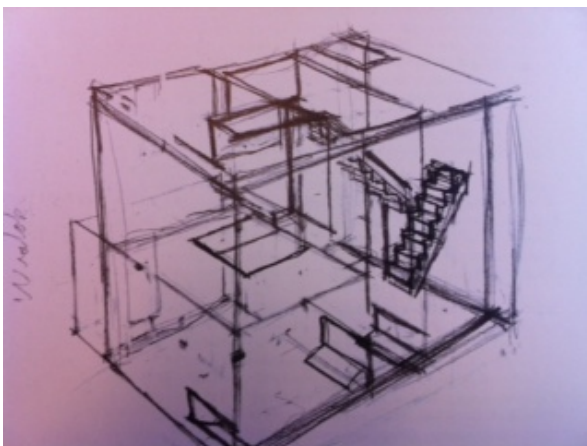
⁵⁶³ VERDÚ, V. “Aprendiendo de las Vegas” en *Arquitectura de la no-cuidad...*, p. 159.

⁵⁶⁴ VILLAESPESA, M. *Granada de Mano en Granada de mano. Una exposición de Valeriano López*. Granada: Diputación, 2006, p. 36.



160. Valeriano López. *Un palacio nuevo para el emperador* (2006)

Brain Box [fig. 161] es un proyecto de Paul McCarthy que podemos situar dentro de la arquitectura fantástica, que nos remite a las *Cárceles* de Piranesi y que lleva a cabo a través de hojas de calcar dobladas que coloca una sobre otras⁵⁶⁵.



161. Paul McCarthy. *Brain Box*, boceto (1999)

Nos gustaría introducir aquí dos fenómenos que, si bien son independientes de la arquitectura, inciden en ella de alguna forma y contribuyen a la surrealidad de la casa. Por un lado, el mundo de los anuncios y vallas publicitarias, una práctica que se vale de la arquitectura para “exhibirse”; por otro, el paisajismo, una disciplina que, si bien existe más allá del edificio, hace inevitable el establecimiento de un diálogo con este y con el entorno urbanístico.

⁵⁶⁵ MEYER-HERMANN, E. (ed.) *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box*. Málaga: CAC, 2004, p. 174.

Chris Fawcett habla de un virus que invade el espacio en el que nos movemos, y lo vuelve surrealista como consecuencia de los anuncios que acompañan a la arquitectura, más que de la arquitectura misma. Lo ejemplifica con un enorme teléfono sobre la sede central de una compañía telefónica. Contamos con ejemplos en cada ciudad, en muchas de sus plazas, algunos míticos, como Time's Square en Nueva York, o Picadilly Circus en Londres, o en la variedad de fachadas-anuncio de la ciudad de Tokio. Fawcett señala con este fenómeno el lado surreal de la arquitectura, de la cual dice que debe tratar con disrupciones, transformaciones y metamorfosis. Citando a este autor, el arquitecto (y el publicista) “construye un pasillo al inconsciente, una pasarela hacia una zona no estipulada, a lo surreal”⁵⁶⁶.

Las asignaturas de arquitectura y paisajismo impartidas en algunas instituciones norteamericanas sirvieron de vehículo para introducir conceptos relacionados con la surrealidad y el paisaje. Las ideas modernas de Walter Gropius en Harvard en 1937, Joseph Albers en Black Mountain College (1933) y Moholy-Nagy incluían el surrealismo. Las formas biomórficas del paisajismo en el *Dewey Donell Garden* (1948), de Thomas Church –quien afirma que entiende California como Dalí o Breton entendían España o París–, nos remiten al surrealismo más clásico. Para todos ellos, el paisaje suministra a los seres humanos las bases para su identidad.

En *Fair Park Lagoon* (1982) [fig. 162], Patricia Johanson utiliza mecanismos surrealistas para crear un jardín sobre el que trabaja como si de una pintura en tres dimensiones se tratara⁵⁶⁷. En la misma línea se encuentran el *Bagel Garden* (1980) de Boston, realizado por Martha Schwartz, y el *Harlequin Plaza* de Denver, de George Hargreaves. Pamela Burton y Katherine Spitz son las autoras de *Hydrotopia* (1986), un proyecto de paisaje que funciona como un lenguaje, en el que se cita al propio Freud o a Lacan, cuyos profundos significados se revelan dentro de la mente⁵⁶⁸.

En la competición organizada por la revista *Landscape Architecture Magazine* entre los años 1991-95 sobre la creatividad en el nuevo milenio, varios participantes recurrieron a la imaginación surrealista con una retórica directamente extraída de los escritos de Breton. Una de sus ganadoras, Rebecca Krinke, usó el sueño y los objetos encontrados en espacios naturales para crear un paisaje de belleza y temor. En el ámbito académico del paisajismo contamos con las investigaciones de James Corner y Mira

⁵⁶⁶ FAWCETT, C. “The Chance Encounter of a Doric Capital with a Gasket Window...” *Architectural Design...*, p. 122.

⁵⁶⁷ MAGALLANES, F. “Landscape Surrealism” en *Surrealism and Architecture...*, p. 225.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 229.

Engler, que se adentraron también en el terreno del Surrealismo. Otro paisajista, Jim Cornell, usa el collage y la tecnología digital para sus diseños en este terreno. Gross Marx, aplicando el pensamiento de Breton, afirma que “el paisaje será convulsivo o no será”,⁵⁶⁹.



162. Patricia Johanson. *Fair Park Lagoon* (1982)

En el ámbito universitario contamos con algunos trabajos que se aproximan al territorio en el que arquitectura y surrealismo coinciden. En 2007, en la Universidad de Virginia, Carolina Dayer se apoya en lo surreal para rastrear la presencia de Eros en la arquitectura. Partiendo de la obra de Breton *El amor loco* y del concepto bretoniano de encuentro, sale a la calle buscando edificios que completen una idea de su subconsciente. Para ello se vale del dibujo. Es lo que llama caminar hacia lo real a través de la imaginación⁵⁷⁰. En la misma universidad James Dankovich explora la posibilidad de utilizar conceptos y técnicas surrealistas como inspiración para el diseño. El autor acude a un pueblo llamado Falls Church. Tras analizar de una manera racional las circunstancias de un edificio, realiza una segunda lectura del mismo, para la que se vale de recursos tales como un juego surrealista llamado *outography*. Se trata de una nueva fotografía del lugar en la que se borra el edificio en cuestión, para analizar el espacio que existía previamente a su construcción⁵⁷¹.

Lo arquitectónico y lo surreal también se dan cita en el laberinto, otra construcción de interés para este apartado. Podemos partir del Palacio de Cnosos, el

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁷⁰ DAYER, C. “Eros: Desire in Architecture” en <http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-01102008-181451/unrestricted/ErosDesireInArchitecture3.pdf> Consultado el 3 de enero 2012.

⁵⁷¹ DANKOVICH, J. “Make Hit Phlegm” en http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-01102010-163255/unrestricted/Dankovich_JE_T_2009_F1.pdf Consultado el 5 de marzo de 2010.

escenario perfecto para el desarrollo del mito de Teseo debido a la cantidad de habitaciones, pasillos y salones con los que contaba el lugar. Breton ve la estructura de la casa como un laberinto que a su vez simboliza el inconsciente. En su poema “La maison d’Yves”, el interior es recorrido por alguien que porta una linterna, representando la habilidad del surrealista para penetrar en el mundo de los sueños. Existe aquí un paralelismo entre el capítulo mitológico citado y la visión que Breton tiene del interior de la casa: Teseo representaría al artista surrealista que se enfrenta al Minotauro, el inconsciente. El laberinto se correspondería con la creatividad, asociada a la intuición poética.

Destaquemos aquí algunos ejemplos desde las vanguardias históricas hasta nuestros días. Giacometti realiza a comienzos de los años 30 una obra llamada *Proyecto para un pasillo*, en la que diseña con escayola una serie de estancias comunicadas entre sí por pasillos que se asemejan a ese laberinto, y cuyos huecos y curvas sugieren un cuerpo de mujer. Josef Sudek llamó *Laberintos* a una serie de fotografías que realizó en los años 50. Si bien el artista no pertenecía al grupo surrealista, siempre declaró la influencia de este movimiento en sus obras. En la serie citada, el artista había distribuido los elementos de su estudio de manera caótica, provocando extrañas conexiones entre los mismos. Los marcos sin lienzo colgados en las paredes, los montones de rollos de papel nos ofrecen una inquietante y abstracta instalación, mientras el artista nos muestra el interior de su lugar de trabajo.

Se dice que una de las casas de la niñez de Borges, donde el escritor se perdía con gran facilidad, sirvió para despertar en él un gran interés por los laberintos. *El jardín de senderos que se bifurcan* o *La biblioteca de Babel* son dos de los cuentos con los que Borges recupera esta figura. En los años 70, el tema es nuevamente abordado desde diferentes ángulos: Robert Morris crea *Labyrinth* (1974) [fig. 163], con la que da lugar a una infinidad de obras dentro de la corriente del *Arch Art*. Alice Aycock se aparta de la arquitectura convencional para realizar, en trabajos como *Maze* (1972), una que se oriente a “conseguir espacios, psíquica, emocional y mágicamente ricos”⁵⁷². Maderuelo añade a la lista de laberintos *Chain Link Maze* (1978), de Richard Fleischner, dentro de la corriente minimalista, o *Field Rotation* (1981), de Mary Miss, donde relaciona jardín, construcción arquitectónica y laberinto.

⁵⁷² MADERUELO, J. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 269.

Dan Graham materializa su particular visión del laberinto en la obra *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth* (1989-1993) [fig. 164]. Esta es llevada a cabo en un jardín donde utiliza dos espejos con los que crea “efectos fantasmagóricos”: nos vemos reflejados en ellos a la vez que reflejan a otros espectadores mirándonos o mirándose a sí mismos. Se produce una hibridación arquitectónica, pues encontramos en el mismo espacio el laberinto de un jardín barroco que se “funde” con un edificio de oficinas⁵⁷³. Se trata de una de las obras con las que Graham contribuye al enfoque psicosocial del espacio urbano o suburbano⁵⁷⁴.



163. Robert Morris. *Labyrinth* (1974); 164. Dan Graham. *Two-Way Mirror Hedge Labyrinth* (1989-1993)

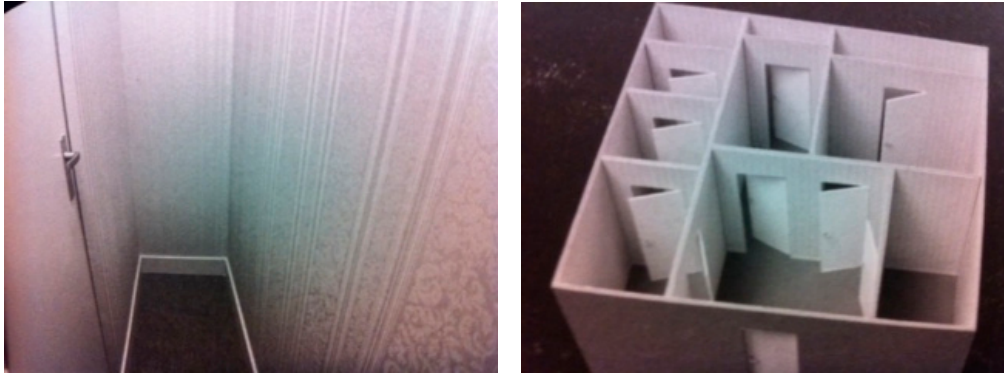
Monika Sosnowska construye un laberinto físico y conceptual [fig. 165] sobre una serie de intervenciones que enfatizan las características y el potencial del espacio. Los parámetros espaciales: medida, escala, planos, etcétera, se manipulan para provocar una extraña experiencia del mismo así como para intensificar nuestra percepción. “Entre la opresión kafkiana y el deseo de liberar el espacio, hay un entorno sublime y siniestro en el borde de imaginaria de los sueños y la experiencia familiar de lo cotidiano”⁵⁷⁵. Su trabajo emplea un “lenguaje de cirugías espaciales que pertenecen a un catálogo de desgracias constructivas y arquitectónicas: un fallo, una trampa, un parásito, una ruina...”⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Dan Graham. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997, p. 186.

⁵⁷⁴ PAGÉ, S. Dan Graham. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 7.

⁵⁷⁵ BUDAK, A. “Endless Unfolding of (Spatial) Durée” en *Other Than Yourself...*, p. 39.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.



165. Monika Sosnowska. *M10* (2004); 166. Richard Artschwager. *Interior Oeste* (1973)

Los laberínticos interiores de otro artista, Richard Artschwager [fig. 166], contradicen las leyes del sentido común. Están llenos de referencias a muebles y objetos cotidianos, lugares reconocibles pero “muy estilizados y físicamente tan imposibles como inaccesibles”⁵⁷⁷. Para ello modifica la escala y el uso creando una apariencia que genera atracción en el observador, el cual pronto se verá frustrado al notar que las puertas no se abren o que los espejos no tienen cristal.

No queremos finalizar este capítulo sin antes hacer especial referencia a John Hedjuk, un caso en el que se materializan muchos conceptos aquí vertidos. Se trata de un arquitecto que también es artista, y que se resiste al funcionalismo en favor de la provocación. Al igual que OMA o Himmelblau, tiene gran interés en la intangible pero palpable realidad del inconsciente, como lugar para ser explotado por la arquitectura y la ciudad. Incluye laberintos en sus proyectos. En ellos explora las conexiones de pensamiento, emoción y deseo. Emplea los ingredientes de los surrealistas para transformar, reinventar y reescribir el programa urbanístico arquitectónico.

Hedjuk, quien tuvo entre sus referentes fundamentales a Le Corbusier (nuevamente racionalismo y Surrealismo coinciden), realiza collages en los que se ensambla la semiótica contemporánea con la surrealista. Sus objetos e imágenes son emplazados en un contexto que intensifica sus efectos. Son un medio para reconstruir una narrativa de la ciudad reprimida y replantear la misma como un campo de operaciones a nivel psíquico. El juego que normalmente tiene lugar en el eje entre espectador y objeto es ahora interiorizado en el objeto y devuelto al espectador⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ LEBRERO STALS, J. “Richard Artschwager” en *Artificial. Figuracions contemporànies*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1988, p. 87.

⁵⁷⁸ HAYS, M. *The Last Works of John Hedjuk*. Nueva York: Whitney Museum of Art, 2002 en WILLIAMSON, J. “Acropolis Now” en *Surrealism and Architecture...*, p. 329.

Anthony Vidler se refiere a los proyectos de John Hedjuk como “arquitectura vagabunda”. En las palabras de este último: “Esta tropa me acompaña de ciudad en ciudad, de lugar a lugar, por las ciudades que he visitado y por las que no. Se presentan a la ciudad y a sus habitantes. Algunos objetos se construyen y permanecen en la ciudad por un tiempo, luego son desmantelados y desaparecen; otros se construyen, se desmontan y se llevan a una nueva ciudad para ser reconstruidos”⁵⁷⁹.

Esta movilidad no es nueva. Encontramos un habitante de la ciudad que vive en casas como tiendas de campaña, como coches o como aeroplanos, entre el funcionalismo y la nostalgia, desde Le Corbusier a Buckminster Fuller. Las entidades creadas por Hedjuk escapan a una clasificación racional. Siguiendo la tradición del paseante, cuya surrealidad ya ha sido analizada en apartados anteriores, sus creaciones se comportan como vagabundos⁵⁸⁰. Continuaremos con este arquitecto en el apartado “La casa es un objeto. Del collage a la obra de arte «habitable»”.

La mayoría de los casos expuestos en este apartado dedicado a la arquitectura entran dentro de un Surrealismo más evidente, popular, anecdótico, al que nos referimos en ocasiones en esta tesis como “Surrealismo clásico”. El examen de los mismos nos permite afirmar que la surrealidad es algo humano, algo que irrumpe en el momento de la creación, que puede ser usado o no, y que, aunque no lo utilicemos, encontrará un poro por el que asomarse. El individuo que diseñe casas –el arquitecto– tendrá que lidiar con ello, y por muy racional que quiera ser, no siempre va a ganar la batalla. Se puede valer de las tácticas que descubrieron los surrealistas, o puede utilizarlas inconscientemente. En ambos casos, de una manera más fácil, o como si se tratara de una tendencia innata a la hora de construir, el racionalismo que caracteriza a esta disciplina queda en evidencia.

Los conceptos y propuestas que veremos a partir de aquí tienden a confirmar que el espacio surrealista (o surreal) puede encontrarse en cualquier construcción que sirva para ser habitada (permanente o temporalmente), pudiendo expandirse este concepto del habitar hasta otros lugares, como el museo, tal y como veremos en el apartado “Interior”. Pasaremos a examinar cómo es el lugar diseñado para vivir (o del que huir), así como las circunstancias que deben darse en la casa para afirmar que tal espacio puede ser calificado de surrealista.

⁵⁷⁹ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 207.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, pp. 207-210.

Aunque ya adelantábamos algo en este capítulo, en los siguientes también aparecen muestras de lo que Piedad Solans llama *arquitecturas excéntricas*, esto es, unas no-arquitecturas que desplazan a las que sí lo son al terreno de la fotografía, de la maqueta o de la instalación. Simulaciones que “vuelven a abrir el contacto con *lo real de la arquitectura*: su apertura imaginaria y fenomenológica, su relocalización espacial, su espacio fantasma, su reinscripción simbólica”⁵⁸¹, y que se sitúan en un campo donde se ponen de manifiesto una serie de coincidencias con la tradición surrealista o con la surrealidad contemporánea, y a la que la autora hace referencia al relacionar a autores que se separan de la mimesis⁵⁸².

La casa es un objeto. Del collage a la obra de arte “habitable”

El título de este capítulo es la conclusión a la que llegamos tras seguir la trayectoria del *objeto* a lo largo de la Historia del arte. El diccionario de la RAE lo define como “todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo”. Para llegar al objeto surrealista, y de este a la casa, se han tenido que producir una serie de situaciones. Lo que pretendemos aquí es mostrar cómo se ha comportado el objeto surrealista, seguir a través de diferentes momentos artísticos sus múltiples mutaciones, las cuales han terminado haciendo de él una casa, sin que la casa pierda su cualidad objetual. En el arte contemporáneo estamos familiarizados con determinados objetos (descontextualizados y combinados con otros), pero fueron los surrealistas quienes crearon los prerequisites artísticos y teóricos para esta familiaridad. Se trata de un asunto que tiene una gran importancia en el Surrealismo. Son muchas las ocasiones en las que los surrealistas, siguiendo sus objetivos, se han centrado en el objeto, en lo que sugiere, en la fuerza que tiene para desvelarnos lo que para nosotros permanece oculto. El tipo de objeto que vamos a analizar aquí tiene mucho que ver con un objeto onírico que diseñó Breton y al que llamó *Rêve-objet. Assemblage* (1935) [fig. 167]. Se trata, como dice el título, de un ensamblaje con el que se representa una casa desplegada con diferentes puertas entreabiertas.

⁵⁸¹ SOLANS, P. “Arquitecturas excéntricas. Universos de significación” en *Arquitecturas excéntricas*. Donostia: Diputación Foral de Guipuzkoa, 2003, p. 9.

⁵⁸² *Ibidem*.



167. André Breton. *Rêve-objet. Assemblage* (1935)

Este objeto surrealista no hubiera sido posible sin una serie de hallazgos plásticos. La perspectiva heredada del Renacimiento entra en crisis a lo largo del siglo XIX. Cézanne plantea el problema de la reconciliación entre las sensaciones en espacio real con los límites pictóricos, algo que termina desembocando en “la escapada hacia delante del cuadro”⁵⁸³. La imagen, que a partir del Renacimiento es usada como signo, pasa a finales del XIX a ser cosa. Imagen y cosa coinciden precisamente en el objeto surrealista⁵⁸⁴.

La imagen bidimensional invade lo que hasta entonces estaba reservado al espectador. Manet representa en el retrato de Emile Zola un panel con recortes. *Guitarra* (1912), de Picasso, y *Contrarrelieve* (1913-14), de Vladimir Tatlin, pueden ser consideradas las dos pinturas emblemáticas de esa huida. Entre los años 1912 y 1915 Picasso y Braque introducen en sus cuadros elementos de la realidad sin valor artístico, algo que será precursor del collage surrealista. Picasso realiza una serie de obras diferentes materiales a los que dota de un nuevo significado⁵⁸⁵. Se trata, según Clement Greenberg, del punto de partida de la escultura constructiva, momento que llama “la revolución de los papeles pegados”, y que provoca el paso del icono al indicio⁵⁸⁶. Breton, al final del *Manifiesto Surrealista*, en su intención de ampliar los medios

⁵⁸³ LEBRERO STALS, J. “Ocho preguntas” en *Toponimias...*, p. 27.

⁵⁸⁴ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, pp.45 y 47.

⁵⁸⁵ GUIGON, E., “El objeto surrealista” en *El objeto surrealista*. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno; Generalitat Valenciana, 1997, pp. 11-13.

⁵⁸⁶ FERNÁNDEZ FARIÑA, A. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, D.L. 2010, pp. 81, 95 y 141.

surrealistas, acude a los *papiers collés* de los dos pintores citados. Como decía Apollinaire, se puede pintar con lo que se quiera. El Surrealismo introduce a través del collage (hermano del ensamblaje, el que coloca elementos contradictorios en un mismo espacio) la idea de yuxtaposición. Max Ernst es el pintor de esta técnica por excelencia. En 1921 tiene lugar la primera exposición del artista en París, en la Galerie Au Sans Pareil, donde presenta sus primeros collages. Breton los equipara con la poética de la sorpresa, estableciendo una correspondencia entre ambos⁵⁸⁷. (No podemos olvidar aquí la supresión del marco, así como la intención de Pollock de expandir sus pinturas a través de espejos en la capilla de Houston en el año 1947⁵⁸⁸).

En el paso siguiente, el objeto, en lugar de representarlo o usarlo como parte de un collage, *se presenta*. Se trata de un proceso que abre el camino al *ready-made*, con el que se introduce el objeto en el ámbito artístico y se convierte en un transmisor (que debe ser creado, manipulado o presentado) entre el mundo y el hombre. De esta forma el arte penetra en la vida cotidiana sin vuelta atrás. Duchamp, con su *Rueda de bicicleta*, eleva a la condición de obra de arte un objeto manufacturado, un *ready-made* ayudado, un proceso que será completado con su *Fuente* (1917) en el Salón de los Independientes de Nueva York. Se introduce la diferencia entre objeto cotidiano y objeto-escultura, algo teórico que poco tiene que ver con la “maestría” del artista a la que estábamos acostumbrados⁵⁸⁹.

Man Ray da un paso más a través de unos *ready-mades* con menos carga intelectual. Conecta dos objetos a los que en ocasiones aplica una frase. Es el caso de la plancha llamada *El regalo*. En el prólogo del catálogo que se realiza para la exposición que tiene lugar en la Librairie Six, donde se muestra dicha obra, se puede leer: “Todo descubrimiento que cambie la naturaleza, el destino de un objeto o de un fenómeno constituye un hecho surrealista”⁵⁹⁰.

Breton sueña el primer objeto surrealista. Se trata de un libro formado por un gnomo de madera y páginas de lana negra que encuentra en un mercadillo al aire libre junto a Saint-Malo. En el Marché aux Pucés de Saint-Ouen de su novela *Nadja*, con el que mantiene una relación similar a la que Ramón Gómez de la Serna tiene con el Rastro de Madrid, nos da a conocer cuál es su conexión con esos objetos a los que les

⁵⁸⁷ GUIGON, E. *Op. cit.* p. 17.

⁵⁸⁸ GONZÁLEZ CASTRO, C. *El espacio como objeto*. Granada: Galería Sandunga, 2010, pp. 39-41.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 13 y 23.

imprime el carácter de surrealista. Aquí es donde entra en juego el azar, que surge del deseo más profundo y le suministra “lo maravilloso”.

Si hay algo en común en las obras de este apartado es que contienen un elemento real que hace de punto de conexión con la experiencia del espectador. Una especie de concesión que a su vez vuelve la obra más inquietante. El hecho de que coincidan dos o más elementos que nada tienen que ver catapultan la obra final al territorio de lo surreal.

Luis Puelles Romero nos ofrece en su *Filosofía del objeto surrealista* cuatro calificativos: inesperado (nos encontramos lo inencontrable), ininteligible (dando a pensar lo que es impensable), inidentificable (el asombro de lo inclasificable: ser inconceptualizable es algo necesario para su inclasificación) e inexplicable (como resistencia a su disolución en la teoría)⁵⁹¹.

Se trata, según Puelles Romero, de una infiltración del “espía” surrealista en la realidad para elegir objetos (que serán casas) que “no son diplomáticamente ideales sino subversivamente materiales”. Un viaje de ida y vuelta a la realidad. El artista se acerca a esta para investigarla y extraer de ella un objeto “casi común”⁵⁹², que será calificado de surrealista por contar con las características citadas y devuelto de nuevo a la realidad, con la apariencia –en el caso que analizamos– de vivienda o incluso ofreciendo una casa que puede ser habitada.

Los debates de la primavera de 1931 desembocan en la creación de los “objetos surrealistas de funcionamiento simbólico”⁵⁹³. Un objeto puede transformarse en cualquier otro a condición de que su relación común sea descubierta por el deseo⁵⁹⁴. Damos unos pasos atrás. La obra que Duchamp pinta en 1918 para la biblioteca de Katherine Dreier en Milford, llamada *Tu m'*, ya es considerada físicamente un ensamblaje. La obra incorpora alfileres reales, una nuez y un tornillo⁵⁹⁵. Llegamos a una fase en la que el objeto se usa para ensamblar y se convierte en ocasiones en contenedor, instalación, para finalmente –como ilustraremos después– ser una casa.

Alberto Giacometti supone un eslabón fundamental en este proceso. Sus obras son a un mismo tiempo objeto, contenedor, escultura, instalación y “proyecto” arquitectónico, constituyendo este último una fuente de conceptos surrealistas. El artista

⁵⁹¹ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, pp. 18-25.

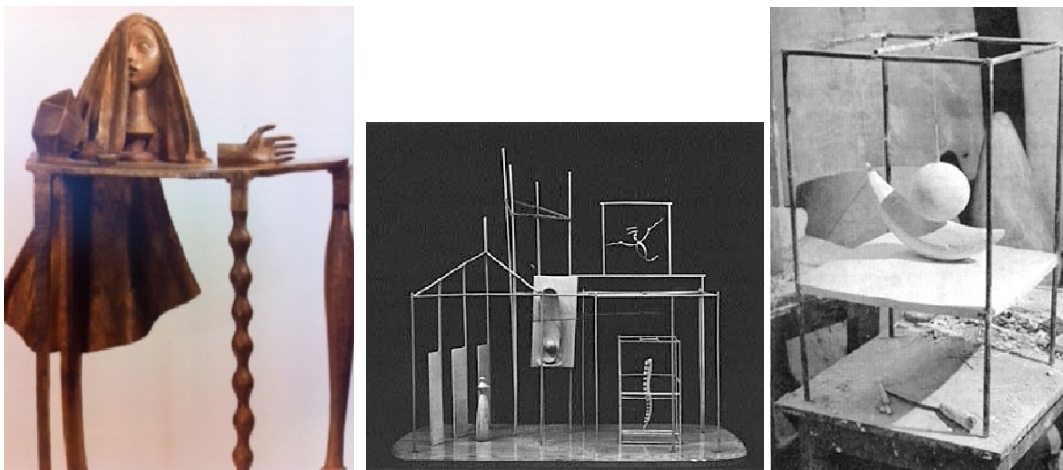
⁵⁹² *Ibidem*, p. 59.

⁵⁹³ GUIGON, E. “El objeto surrealista” en *El objeto surrealista...*, p. 60.

⁵⁹⁴ Cfr. catálogo de la exposición *El objeto surrealista*. Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno / Generalitat Valenciana, 1997, p. 149.

⁵⁹⁵ SEITZ, W. C. *The Art of Assemblage*. New York : Museum of Modern Art, in collaboration with The Dallas Museum for Contemporary Arts and the San Francisco Museum of Art, 1961, p. 45.

dice que sus objetos llegan a él completamente acabados. En sus obras se materializa un espacio que pasa inadvertido entre el mundo real y el mundo virtual. En los “objetos móviles y mudos” que encontramos en tales escenarios coinciden sexualidad y muerte⁵⁹⁶. En 1933 se celebra una exposición colectiva donde presenta *La mesa* [fig. 168], sobre la que se colocan diversos objetos: una mano cortada, una escultura abstracta, un mortero, un mazo y un busto de mujer. En su obra *El palacio a las cuatro de la mañana* (1932-33) [fig. 169], apreciamos la apariencia arquitectónica interpretada como un triángulo edípico desplazado⁵⁹⁷ donde se representa al autor, a su madre y su padre. Este último como torre más alta inacabada. Llama la atención cómo la apariencia arquitectónica y la potencia conceptual de *El palacio a las cuatro de la mañana* contrastan con la fragilidad de la obra. Esta pieza no pudo ser trasladada de Nueva York a París por su “*extrême fragilité*”⁵⁹⁸.



168. Alberto Giacometti. *La mesa* (1933); 169. *El palacio a las cuatro de la mañana* (1932-33); 170. *Bola suspendida* (1931)

En *Bola suspendida* (1931) [fig. 170], del mismo autor, aparece un espacio con rejas donde se sugiere el inicio de una casa, un espacio de aislamiento que será usado posteriormente por Francis Bacon y al que nos referiremos en “La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación”. Giacometti aísla el objeto de la realidad exterior introduciéndolo en una jaula. Una realidad dentro de otra en la que los objetos, por

⁵⁹⁶ FOSTER, H, *Belleza compulsiva...*, p. 164.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁹⁸ BOZAL, V. *Estudios de arte contemporáneo, I*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2006, p. 316.

mucho que se esfuercen, no llegan a tocarse, y de los que Rosalind Krauss afirma que “tratan de abrir una fisura en la superficie continua de la realidad”, a la vez que los compara con el estado de vigilia⁵⁹⁹.

En su *Proyecto para un pasillo*, Giacometti nos muestra una serie de dependencias, unas abiertas y otras cerradas, conectadas por pasajes. Se trata de un laberinto para ser experimentado, algo que recrea las formas de una mujer, y que a su vez evoca las cuevas y agujeros que frecuentaba el artista en su infancia⁶⁰⁰. Hal Foster lo ve como respuesta a una fantasía anterior de castración más que como una fantasía originaria de existencia intrauterina⁶⁰¹.

En la misma línea que *La mesa*, e influido claramente por Dalí, Wilhelm Freddie realiza *El escritorio de Zola* (1936) [fig. 171], un maniquí sobre un trípode que sostiene un tintero, un revólver y un tarro de alcohol con un feto dentro. Asimismo cuatro piernas de mujer con zapatos de tacón sostienen el asiento de *Ultrameuble* (1938) [fig. 172], de Kurt Seligmann. También una pierna femenina con las mismas características pende de una cuerda en una pequeña construcción coronada por un loro disecado que nos remite al *Objeto poético* de Miró. A comienzos de los años 30 el artista catalán realiza precisamente una serie de “construcciones” de madera que une a través de clavos, como ocurre en *La porte* 1931.

⁵⁹⁹ KRAUSS, R. E. *Pasajes de la escultura moderna...*, p. 123.

⁶⁰⁰ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 21.

⁶⁰¹ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 159.



171. Wilhelm Freddie. *El escritorio de Zola* (1936); 172. Kurt Seligmann. *Ultrameuble* (1938); 173. Claude Cahun. *Sin título (Objeto bajo campana de vidrio)* (1936); 174. Emiel van Moerkerken. *Hogar, dulce hogar* (1938)

En los años 30 del siglo XX contamos con innumerables obras-contenedor formadas por vitrinas o campanas de vidrio que esconden o preservan objetos. Por ejemplo *El corazón desconocido* (1936), de Ladislav Zivř, o los que aparecen en las fotos de Jindřich Styrsky en el libro *Sur les aiguilles de ces jours* –ambos artistas pertenecen al grupo surrealista checo–, *Objeto bajo campana de vidrio* (1936) [fig. 173], de Claude Cahun, y *El fantasma cotidiano de Sade y Hogar, dulce hogar* (1938) [fig. 174], de Emiel van Moerkerken.

Podemos decir que si bien las citadas vitrinas en la mayoría de las ocasiones nacen con una función museográfica, acaban fundiéndose con el objeto que protegen para dar lugar a una nueva entidad. Se desdibujan los límites entre el contenedor que hace de morada de la obra y el contenedor-objeto. Esto es algo que podemos apreciar

tanto en las obras citadas, consideradas como trabajos individuales, como en las que conforman un grupo, cada una realizada por un autor y posteriormente expuestas juntas. Es el caso de las vitrinas que aparecen en las fotografías de la exposición de objetos surrealistas que se celebró en 1936 en la Galería Charles Ratton [fig. 175]. Esto nos lleva a dar un salto a Jeff Koons, quien a partir de 1980 introduce sus aspiradoras [fig. 176] en herméticas vitrinas de plexiglás “a salvo del mundo exterior”⁶⁰².



175. Man Ray. Vistas parciales de la Exposición Surrealista de objetos en la Galería Charles Ratton. (1936); 176. Jeff Koons. *The New* (1981-1986)

El contenedor de la obra también puede ser una caja, un pequeño armario, algo que simule una habitación. Encontramos esta función en *Homenaje a Paganini* (1936-38), de Maurice Henry. Lo que se guarda es un violín envuelto en una venda. También en una caja, o caja-marco, se presentan la naturaleza muerta marina *Sin título* (1935), de Eileen Agar, *Desenlace*, de Conroy Maddox, o *La encuadernación-objeto para la defensa del saber de Paul Éluard*, de Georges Hugnet. En jaulas –o entre rejillas– presenta sus objetos Emiel van Moerkerken. En el mismo grupo podemos situar *El libro objeto para Toyen*, de Jindrich Heisler, o *El objeto votivo a Marcel Duchamp*, de Jacques Hérold.

Las cajas de Joseph Cornell, además de servir de recipiente para el objeto, protegen “lo maravilloso” y se aproximan a lo metafísico. Se trata de fetiches que

⁶⁰² HOLZWARTH, H. W. (ed.) *Jeff Koons*, Taschen: Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2009, p. 108.

conviven con mapas astronómicos y que nos llevan a una línea a partir de la cual produce vértigo mirar al otro lado. No podemos pasar por alto que Cornell trabajó codo con codo con Duchamp, a quien ayudó en la realización de su *Boîte-en-valise*, y que Ernst fue uno de sus grandes referentes. Su *Caja de objeto espacial*⁶⁰³ es más un refugio que un contenedor, un lugar para preservar el misterio, para proteger la inocencia, las ilusiones perdidas.

Cornell vivió durante casi toda su vida en un suburbio de Queens, Nueva York, junto con su madre y un hermano que padecía de parálisis cerebral. Estas cajas parece que supusieron una válvula de escape de las limitaciones de su casa. Algunas de ellas fueron realizadas para entretener a su hermano. Algo que Caws ha considerado como contenedores del *memento mori*, como si de una *vanitas* barroca se tratara, pero lúgubre y divertida a un tiempo⁶⁰⁴.

Carter Ratcliff afirma que el éxito de Cornell consiste en encerrar un trozo del espacio americano en la arquitectura europea de sus cajas⁶⁰⁵. Nuevamente encontramos una asociación del objeto a la casa. Obras como *Palacio rosa* (1945) [fig. 177] o *Penny Arcade for Lauren Bacall* (1945-46) aparecen cargadas de referencias arquitectónicas. Sandra Leonard Starr, en el caso de *Object (Medici Slot Machine)* (1942), se refiere a los objetos que la componen como asociaciones que sugieren la renovación espiritual del joven príncipe Medici. En la obra encontramos refugios para animales, la serie “hoteles”, la serie “farmacias”, la serie “museos”, escenarios, un teatro para bailarinas, etcétera. La caja sirve de analogía visual para la categoría, y el cristal frontal, al funcionar como ventana, es un elemento arquitectónico literal y metafórico.

Son el perfecto encuentro a pequeña escala entre el espacio y la mente, donde tanto la caja como lo que guarda son movibles y se pueden volver a ensamblar. La combinación de elementos que encontramos en tales contenedores nos vuelve a llevar a Breton y a su idea de que lo maravilloso emerge de la yuxtaposición de dos realidades distintas. Sus palacios son luminosos, pero hay algo sin embargo inquietante que nos remite al *unheimlich* freudiano. En sus cajas el cristal es tanto una barrera como una ventana. El resultado es bastante frustrante: se mira pero no se toca.

Son cada vez más los trabajos que suponen un guiño a la obra de Cornell. A principios de los 60, por ejemplo, Frederic Amat, teniendo presente el collage y el

⁶⁰³ CAWS, M. A. *The Surreal Look*. Londres: The MIT Press, 1997, p. 197.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

ensamblaje, realiza *Capses per a obrir, capsas per a tancar*. Jeffrey Vallance, ya en el siglo XXI, introduce objetos en cajas muy similares a las de Cornell. Se trata de objetos relativos a sus recuerdos personales y que elevan lo banal a la categoría de reliquia. Lo vemos en *Coral in the Shape of Connie Chung* (2006) [fig. 178] o en *Paul Mitchell Road Trip Mousse* (2007) [fig. 179]. Si pensamos la arquitectura en tanto que organización del espacio, va a ser con Duchamp, Giacometti y Cornell con quienes nace la arquitectura de la casa surrealista.



177. Joseph Cornell. *Sin título (Palacio rosa)* (1948); 177. *Conjunto de pompas de jabón* (1936); 178. Jeffrey Wallace. *Coral in the Shape of Connie Chung* (2006); 179. *Paul Mitchell Road Trip Mousse* (2007)

En los años 60, momento en que el objeto invade las artes, nos encontramos con tres exposiciones que son resultado del renacimiento del collage y del ensamblaje: en 1961, en el MOMA, *The Art of the Assemblage*; en 1962, las exposiciones *L'object* en el Museo de Artes Decorativas y *Greffages* en la Galería Ranelagh de París; y nuevamente en el MOMA, en 1966, *The Object Transformed*⁶⁰⁶.

El ensamblaje es metafísico y poético a la vez que físico y realista⁶⁰⁷. Parece más cercano al mundo onírico, y en muchas ocasiones se sirve del azar para la selección de los materiales con los que es construido. Otras veces el resultado los convierte en objetos cotidianos. Rauschenberg se preguntaba por qué no pintar con una cabra o una cama, si podía hacerse mediante el papel o la madera⁶⁰⁸, lo que le lleva a introducir la pintura en la realidad. Este artista (junto a Jasper Johns) supone un puente en el giro

⁶⁰⁶ GUIGON, E., "El objeto surrealista" en *El objeto surrealista...*, p. 237.

⁶⁰⁷ SEITZ, W. C. en *The Art of Assemblage...*, p. 84.

⁶⁰⁸ FERNÁNDEZ FARIÑA, A. *Lo que la pintura no es...*, p. 104.

hacia “lo real” que desemboca en los nuevos “realismos”⁶⁰⁹. Se trata de objetos cuya ubicación sería más natural en el salón de una casa que en un museo. Cuando “construye” con desechos encontrados en la basura, lo que se ofrece al espectador es una combinación de trozos de otros entornos, de otras vidas. El ensamblaje es biográfico. Lo vemos en la *Mesa-Lobo* (1939-47), de Victor Brauner, en *Jane Doe*, de Edward Kienholz o en *El poeta*, de George Herm.

Louise Nevelson es una recolectora de objetos encontrados. En su taller hallamos toda clase de utensilios con los que trabaja de la siguiente forma: primero categoriza los mismos en diferentes secciones, luego los ensambla y seguidamente los coloca en diferentes compartimentos de una estructura que se asemeja a una construcción que, a la vez, hace de almacén. Posteriormente los pinta de dorado y les imprime un halo de misticismo y romanticismo amortiguado por la inmediatez de los objetos seleccionados en sus respectivas habitaciones⁶¹⁰.

Richard Stankiewicz también se dedica a hacer acopio de objetos encontrados, pero acude a vertederos, a desguaces, a lugares donde están tiradas las cosas que ya no sirven para nada, y a las que sus propias construcciones otorgan nueva vida. Como afirma Fairfield Porter, lo mejor de Stankiewicz es que nos hace conscientes de la vida extraartística que contienen esos objetos⁶¹¹.

A finales de los años 50, Edward Kienholz desarrolla una práctica basada en esculturas formadas por muebles, maniquís, electrodomésticos, etcétera, que con el tiempo y a través de la instalación llegan a convertirse en habitaciones completas. Esto es algo que apreciamos en *The Wait*, realizada en los 60, o en espacios más complejos como *The Hoerengracht*, en los 80. John Armleder continúa la poética surrealista del azar usando objetos que encuentra en mercados, igual que Breton. A uno de sus ensamblajes lo llama precisamente así, *Assemblage* (1968-1992).

Kurt Schwitters ocupa un lugar de honor en este proceso que nos lleva a la casa surrealista. Junto con Rauschenberg, convierte el collage en ensamblaje. Gracias a él se crea un medio que incluye la pintura, el collage, la escultura, el teatro, la poesía, el canto y, lo que más nos interesa, la arquitectura. Obras que llama *Merz*, una palabra procedente de la frase del recorte de un anuncio (*Kommerz und Privatbank*), “una

⁶⁰⁹ ROBINSON, J. “Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962” en *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre ready-made y espectáculo*. Madrid: MNCARS, 2010, p. 23.

⁶¹⁰ SEITZ, W. C., *Op. cit.*, p. 118

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 143.

especie de romántica obra de arte total, con expresivos contornos de aspecto catedralicio; servía al mismo tiempo de estudio, habitación, altar, obra de arte y parque de atracciones”⁶¹² [fig. 180].

Sus tres proyectos más ambiciosos fueron construcciones en las que supera la distinción entre pintura, arquitectura y escultura. *La Catedral del sufrimiento* es una especie de casa-depósito de los problemas del artista, de su alegría y su dolor, con un componente erótico: tras las puertas secretas, el vaciado roto en escayola de una mujer desnuda⁶¹³. Las *Merzbau* de Schwitters, híbridos entre instalación y arquitectura, son calificadas por David Moriente como “una pararquitectura ajena a la propia arquitectura”⁶¹⁴.



180. Kurt Schwitters. Detalle de *Edificio Merz* (1943)

En la misma línea podemos situar las *Watts Towers* (1921-1954) [fig. 181]. Se trata de la materialización del sueño de Simon Rodia. Tienen mucho que ver con el collage y el ensamblaje, y nos remiten irremediabilmente a Gaudí. Sin dibujo preparatorio y sin maquinaria de la que ayudarse, lleva a cabo este trabajo durante treinta y tres años. No se trata de una incontrolada acumulación de chatarra, sino de un pensado collage, realizado de manera que las espirales que la envuelven nos remiten a la última arquitectura gótica. Si bien ha sido ridiculizada hasta el punto de solicitar su demolición, la obra de Rodia constituye una de las obras maestras del ensamblaje.

⁶¹² HEINZELMANN, M. “Ernst Schwitters. Vida, obra, colección” en *Colección Ernst Schwitters*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1998, p. 27.

⁶¹³ SEITZ, W. C., *The Art of Assemblage...*, p. 50.

⁶¹⁴ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 23.



181. Simon Rodia. *Watts Towers* (1921-1954)

Robert Rauschenberg es un artista que ha influido en arquitectos como Frank Gehry, cuyo trabajo hunde sus raíces en el collage y en los *ready-mades* en su camino al ensamblaje. Su investigación en estos campos le lleva a crear los conocidos *Gluts*, que el artista llamó “souvenirs sin nostalgia”. Con su obra cuestiona la plenitud de la pintura y establece una analogía entre experiencia y espacio imaginario. Corta los lazos del arte con el espacio renacentista de forma más completa que el cubismo⁶¹⁵. Son obras realizadas con desechos encontrados en su Texas natal, símbolo del declive industrial de la zona. Se convierten en una especie de ruinas que pierden su función original.

Los objetos comprimidos que forman los *Gluts* se encuentran en un territorio entre lo abstracto y lo real. Rosetta Brooks califica algunas de estas obras como “satélites flotantes, dotados de su propia antena y escalera de acceso, invitaciones a una celebración etérea de mundos flotantes”⁶¹⁶, una especie de interiores o de amagos arquitectónicos que cuelgan de la pared de una galería como si fuesen pinturas. Es el caso de *Greenhouse Glut (Neapolitan)* (1987), *Balcone Glut (Neapolitan)* (1987) [fig. 182], *Blind Rosso Porpora Glut (Neapolitan)* (1987) [fig. 183], cuyos títulos ya nos dan pistas sobre los elementos de la casa que van a “levitar” en estas obras.

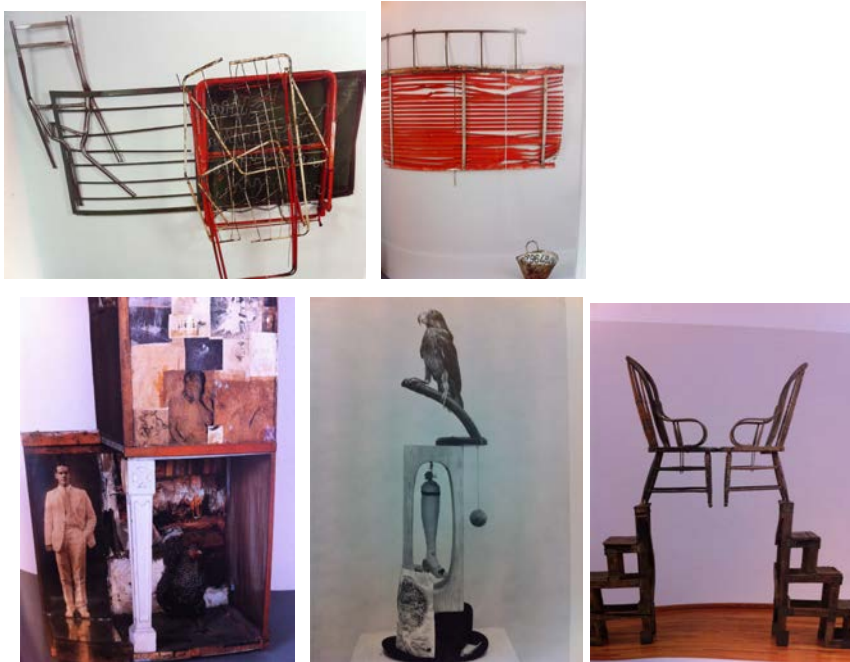
En *Minutae* (1954), para una performance de Merce Cunningham, construye una especie de escultura-casa o escultura-habitación con la que abre un camino a la tercera dimensión. Un trabajo decorado mediante diferentes materiales que encuentra en revistas, comics, fotografías y que dialoga con la abstracción de las cortinas de tela

⁶¹⁵ STEINBERG, L. “El plano pictórico horizontal” en *Poéticas del espacio...*, p. 273.

⁶¹⁶ BROOKS, R. “Robert Rauschenberg” en *Robert Rauschenberg*. Valencia: IVAM, 2005, p.21.

coloreada, algo que según Charles Stuckey se prefiguraba en la obra de De Chirico⁶¹⁷, que como ya sabemos es uno de los precursores del Surrealismo.

Esto es algo que encontramos en *The Great Metaphysician* (1917) o en *Mobili nella valle* (1928), y que supone el precedente de las extrañas e inquietantes “construcciones” que se acompañan de una gallina o de un pavo, que nos remiten a su vez al *Objet* (1936) [fig. 185] del surrealista catalán Joan Miró. Son el resultado de la recopilación y collage de fotos familiares, recortes de periódico relacionados con su infancia, cartas personales, como es el caso de *Untitled* (1954) [fig. 184], donde el artista se retrata como un dandy y con la que abre otro espacio a través de un espejo⁶¹⁸. Con *Bed* (1955), el cuadro se convierte en una cama real. Su *Inside-Out* (1962) es ya una casa sobre ruedas y con dos puertas que nos invita a entrar a un sucio interior y que nos expulsa nuevamente al exterior.



182. Robert Rauschenberg. *Balcone Glut (Neapolitan)* (1987); 183. *Blind Rosso Porpora Glut (Neapolitan)* (1989); 184. *Untitled* (1954); 185. Joan Miró. *Objet poétique* (1936); 186. Robert Rauschenberg. *The Ancient Incident (Kabal American Zephyr)* (1981)

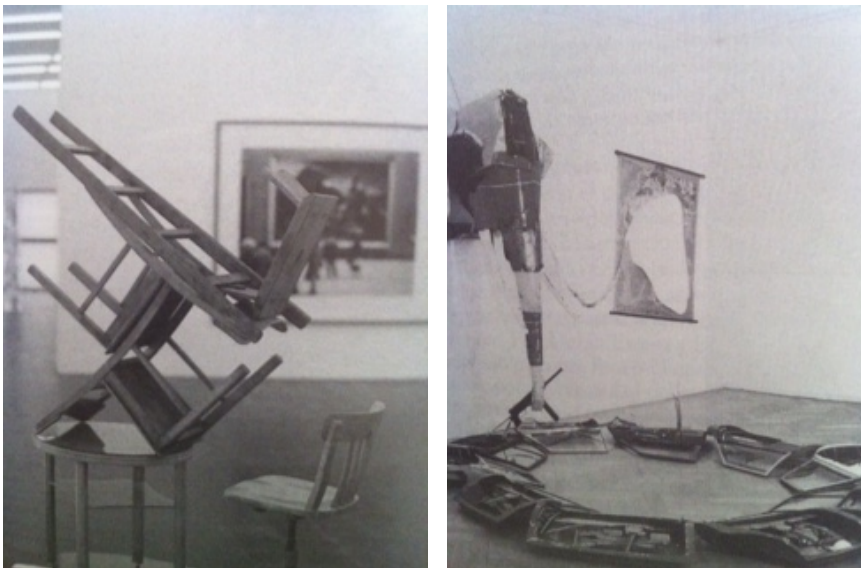
Los casos siguientes se caracterizan por estar en una fase muy avanzada del proceso que iniciamos al principio del capítulo: su proximidad a la casa, es decir, a la

⁶¹⁷ STUCKEY, CH. “Minutae and Rauschenberg’s Combine Mode” en *Robert Rauschenberg. Combines*. Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art / Göttingen: Steidl, 2005, p. 200.

⁶¹⁸ SCHIMMEL, P. “Autobiography and Self-Portraiture” en *Robert Rauschenberg. Combines...*, pp. 217 y 218.

arquitectura real, es mayor. Se encuentran aún en el territorio del ensamblaje, pero muy cerca ya de la instalación. Ira Joel Haber coloca en vitrinas pequeños espacios “reales” donde aparecen construcciones realizadas con piezas de Lego, piedras, etcétera, en las que algo siniestro ha tenido o tendrá lugar, lo cual anula casi totalmente la aparente ingenuidad de la obra. Son los casos de *Industrial Floor Piece 6* (1971) y *Big Box* (1970).

Even Gris recubre la abstracción con realismo en su “arquitectura” al usar fragmentos del entorno. Sol LeWitt rompe a finales de los 60 los límites que separaban la pared, el marco y la pintura con su obra mural. Con Blinky Palermo se produce una simbiosis entre pintura y arquitectura. Daniel Buren sostiene que el espacio es parte de la obra, no solo su soporte. Reinhard Mucha realiza sus esculturas neobarrocas deconstruyendo mobiliario para acabar construyendo una obra que supone un juego entre el collage y el desplazamiento⁶¹⁹, como ocurre en *Flak* (1981) [fig. 187]. Siguiendo con las prácticas objetuales de la postmodernidad, Bill Woodrow nos transmite, a través de los ensamblajes de *Elephant* [fig. 188], el humor poético presente en obras de Miró o Brossa.



187. Reinhard Mucha. *Flak* (1981); 188. Bill Woodrow. *Elephant* (1984)

Libero Badii tiene un gran éxito en la Bienal de Sao Paulo de 1971 con “Los muñeros”, primera obra de la serie *Siete conocimientos siniestros*, en la que usa el collage y el ensamblaje con unas indagaciones estructurales que “conforman una

⁶¹⁹ GUASCH, A. M. *El arte último del s. XX...*, p. 417.

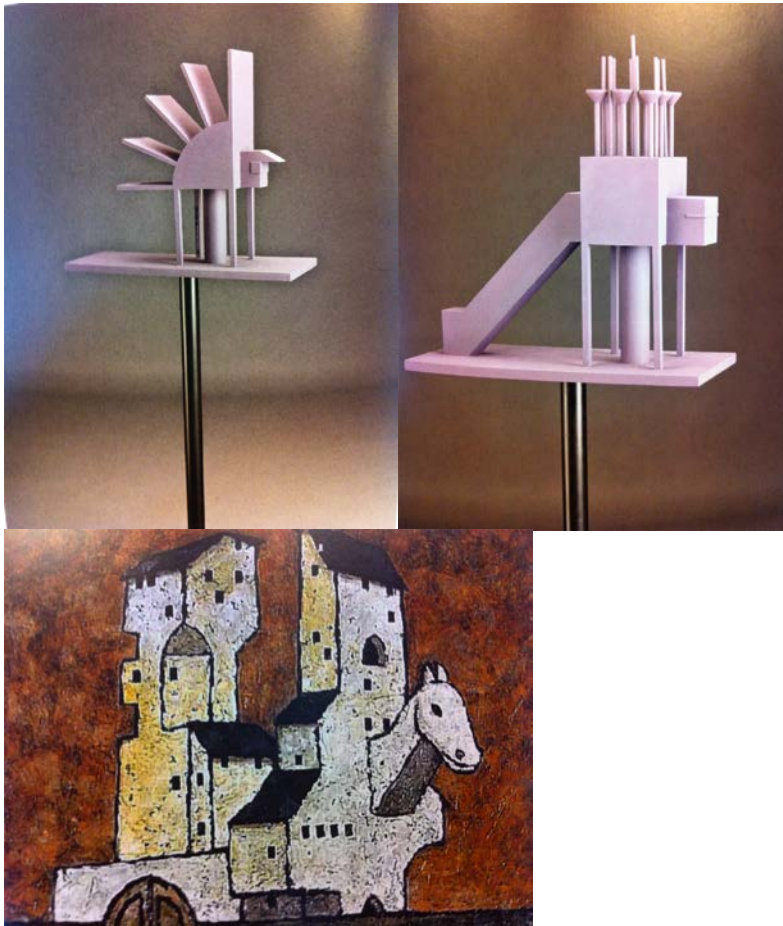
imagen con un sentido de torre”⁶²⁰. Paul Thek es un artista marginal que en los años 60 comienza realizando partes del cuerpo humano de manera realista –que presenta en cajas de plexiglás bajo el nombre de *Relicarios tecnológicos*– para pasar más tarde a hacer complejas instalaciones espaciales mediante las que muestra su mitología privada. En 1973 crea un *alter ego*, una especie de santo que permite a las ratas devorar sus posesiones, a la vez que se convierte en un encantador de niños a los que guía hacia la muerte con su flauta. Se trata de la serie *Los efectos personales de Pied Piper*. En *La cabaña del tío Tom con Torre de Babel* (1976), como si de un cadáver exquisito se tratara, encontramos un andamio compuesto de diferentes partes, las cuales simulan una especie de Torre de Babel poblada por ratas que suben y bajan a lo largo de la estructura que tiene como base una típica cabaña de la Norteamérica sureña⁶²¹.

Las máscaras de John Hejduk –artista cuya obra arquitectónica mencionamos en el capítulo anterior– nos conducen a la casa, en el sentido de que sus obras parecen maquetas o proyectos listos para ser construidos. Anthony Vidler las califica de “arquitectura vagabunda”⁶²². Se trata de obras que trascienden el proyecto arquitectónico para mostrar unas narrativas fragmentadas. *La casa del pintor* (1984) [fig. 189] y *La casa del músico* (1984) [fig. 190] son claros ejemplos de engaños a nuestra percepción de la arquitectura. A través de esa apariencia arquitectónica nos presenta híbridos entre criatura, instrumento musical y edificio, como metáforas de la creatividad artística. Se trata de obras que no podemos dejar de asociar a *Demeure of Lewis Carroll* (1966), de George Malkine [fig. 191]. También en los 80, Wolfgang Luy usa el mobiliario con elementos arquitectónicos para ensamblarlos y producir obras como *Sin título* (1984).

⁶²⁰ AGUIRRE, R. G. *Libero Badii: Arte siniestro*. Buenos Aires: Emecé, 1979, pp. 129 y 130.

⁶²¹ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 333.

⁶²² VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 207.



189. John Hejduk. *La casa del pintor* (1984); 190. *La casa del músico* (1984); 191. George Malkine. *Demeure of Lewis Carroll* (1966)

El paso previo a la casa lo constituye la instalación. Esta cuenta con una serie de características que la asemejan a la pintura, la escultura o a la arquitectura; forma un género en el que confluyen todas ellas y aun otras. Los nuevos hallazgos técnicos la convierten en un híbrido que puede desembocar en lo teatral o en lo habitable. Se trata del concepto de “campo expandido” de la escultura, con el que Rosalind Krauss rompe la sucesión lineal de la historia del arte y los límites entre las diferentes disciplinas artísticas. Según Almudena Fernández Fariña, “la pintura puede no ser pintada”, puede compartir características con la escultura, ser tridimensional, tener incluso movimiento⁶²³.

Mónica Sánchez Argilés se refiere a la instalación como “un tipo de manifestación artística tridimensional interesada principalmente en la manipulación y activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados en un todo articulado” (lo cual nos lleva de nuevo al Surrealismo) y

⁶²³ FERNÁNDEZ FARIÑA, A. *Lo que la pintura no es...*, p. 34.

“concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador”⁶²⁴. La autora difiere de los que sostienen que las instalaciones son una conclusión lógica en la evolución de la escultura, cuando afirma que si el soporte de la instalación es el espacio podemos encontrar su origen en la pintura, la fotografía, la arquitectura, la tecnología, la música... Reconoce que en la búsqueda de sus numerosos antecedentes podríamos remontarnos hasta la Prehistoria, o detenernos en momentos como Duchamp o Schwitters⁶²⁵.

Sánchez Argilés, al hablar de los orígenes, parece en realidad confirmar al mismo tiempo una línea continua que enlaza la instalación con la arquitectura. No podemos negar que esta conexión existe, lo cual no ha sido óbice para que la incorporación de nuevas formas y técnicas hayan hecho de la instalación un nuevo y especial género en el que conviven muchos de los hallazgos del siglo XX. Lo que más nos interesa aquí es el que en la instalación se incluya el hecho arquitectónico. Además, uno de los libros más esclarecedores sobre el tema, *Installation Art*, incorpora una parte dedicada al ámbito que nos incumbe, al clasificar los temas de la instalación (*site*, *media*, museo y arquitectura).

Simón Marchán afirma que la instalación “añora su lugar paterno: los espacios de la arquitectura”⁶²⁶. La inseparabilidad física del lugar donde se instala, característica que Robert Barry le atribuye, es una de las cualidades que la instalación comparte con la arquitectura, aunque lo haga solo discursivamente⁶²⁷. La instalación está muy próxima a lo teatral al introducir el factor tiempo e invitar al espectador a pasar a su interior. El carácter onírico que Dubán Urbina le da a la misma es bastante útil aquí, pues enlaza casa, objeto y sueño, lo cual apunta a la existencia de la casa como objeto, es decir, otra categoría surrealista espacial:

“En manos de ciertos arquitectos y artistas, las cajas arquitectónicas han pasado a convertirse en campos de experimentación para la creación de otros espacios. A esos otros espacios, cuyos elementos interiores y exteriores son de carácter efímero, apuntan hacia nuevas formas de percepción y no establecen entre sí una relación de funcionalidad sino simbólica, se les ha denominado instalaciones artísticas [...] Crear una instalación es abrir la caja a interferencias entre lo público, lo autobiográfico, lo

⁶²⁴ SÁNCHEZ ARGILÉS, M. *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2009, p. 19.

⁶²⁵ *Ibidem*, pp. 34 y 35.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁶²⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

crítico, lo lúdico, lo simbólico, lo tecnológico, etcétera, convirtiéndose así el interior en una matriz donde se moldean nuevas formas espaciales sensibles [...] En las instalaciones, como en los sueños, uno se sumerge. Podríamos decir de una instalación que es el despliegue de un sueño de una caja arquitectónica. Así, experimentar una instalación artística sería como adentrarse en un espacio soñado: un interior es inundado por una serie de imágenes yuxtapuestas, las cuales tienen una estructura, pero cuyo significado sólo emerge mediante una operación posterior de libre asociación, según ha señalado el psicoanálisis. Esta condición onírica de una instalación recoge y ordena, bajo una forma determinada, de la mano del artista, los materiales necesarios para construir y compartir una narración, y lo hace mediante la transferencia de experiencias espaciales subjetivas al espacio de la instalación”⁶²⁸.

La instalación, afirma Ilya Kabakov, reemplaza al cuadro, absorbiéndolo, creando “un género nuevo”⁶²⁹. (La pintura, para Kabakov, sigue viviendo en la instalación, en un nuevo contexto)⁶³⁰. Y distingue:

1. Las pequeñas instalaciones donde se reúnen algunos objetos, como los *rayonnages* de Haïm Steinbach.
2. Aquellas que están adosadas a la pared, que cubren toda la pared o una parte del suelo, como por ejemplo en algunas obras de Mario Merz.
3. Aquellas que llenan por completo la sala que les ha sido concedida⁶³¹.

Aunque el término instalación se generaliza durante los años 80, en los 60 existen propuestas a las que se les puede aplicar tal concepto. Allan Kaprow acude al término ensamblaje para definir los *environments*: mientras los primeros podían ser colgados o rodeados, los segundos podían ser penetrados⁶³². Los antecedentes de la instalación habría que buscarlos, en palabras de Stephan Kojá, en el ámbito de la *Secesión* vienesa, cuando se refiere al hecho expositivo como “arte del espacio”, y al *environment art* dentro del Pop Art⁶³³. En el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), Vladimir Tatlin une con un fin utilitario pintura, escultura y arquitectura. Brâncuși elimina la peana de la escultura y la introduce en el espacio que pisa el

⁶²⁸ URBINA, D. “Instalaciones: la creación de espacios: arte-arquitectura” en *Los rascacielos de marfil. Creación e innovación en la sociedad contemporánea*. Madrid: Lengua de trapo, 2006. pp. 165 y 166.

⁶²⁹ KAVAKOV, I. citado por Jordi Larrañaga en *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea, 2001, p. 94.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 91.

⁶³² SÁNCHEZ ARGILÉS, M. *La instalación en España...*, pp. 22 y 23.

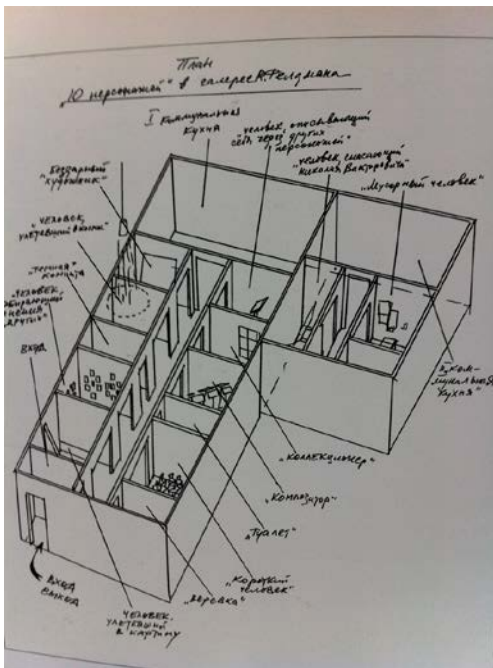
⁶³³ *Ibidem*, p. 308.

espectador. En las exposiciones y ferias internacionales que tuvieron lugar en los años 20 y 30, se exhiben las más variopintas propuestas, desde el diseño a la arquitectura, que suponen una importante influencia en la forma en que ahora nos relacionamos con el espacio. Duchamp será el que incorpore el espacio al discurso de la exposición que lleva a cabo en Nueva York en 1942, *First Papers of Surrealism*.

Ilya Kabakov ha sido considerado como el pionero de la “instalación total”, un término que acuñó para describir el complejo *environment* que creaba combinando objetos, pinturas, dibujos, textos y sonidos en los diferentes museos del mundo en los que dejaba su obra. Desde los años 80 colabora con su esposa Emilia, produciendo una serie de trabajos que tienen la escala de una habitación o casa. Kabakov crea un contexto de ficción en que la realidad está claramente ausente. No existe. Cada una de sus instalaciones cuenta una historia, y en casi todos los casos se trata del cuento de una persona aislada en un espacio incómodo y amenazador. Ironiza el entorno opresor y onírico en el que sitúa a sus personajes. Se trata de barrocas instalaciones donde hay que mirar –como lo haría un *voyeur*– hacia los oscuros, ocultos e íntimos interiores.

En su primera gran instalación, *Ten Characters* (1988) [figs. 192, 193 y 194], se muestra un apartamento comunitario soviético cuyas habitaciones, impregnadas de una deprimente atmósfera, están habitadas por artistas. Cada uno de ellos se halla inmerso en un sueño personal, pared con pared con otro artista con el que no se relaciona. Se trata de un espacio donde conviven diferentes realidades y que es compartido con vecinos que son desconocidos y que se muestran hostiles al mismo tiempo. Una especie de comunidad artística, cada uno con sus intereses y objetivos, que Boris Groys equipara a un museo⁶³⁴.

⁶³⁴ GROYS, B. “The Movable Cave, or Kabakov’s Self-memorials” en *Ilya Kabakov*. Londres: Phaidon, 1988, p. 63.



192, 193 y 194. Ilya Kabakov. *Ten Characters* (1988)

Mientras el visitante pasea por la obra como si visitara las jaulas de un zoo o las habitaciones de un hospital, le invade la necesidad de abandonar el lugar. Al leer los textos, las ideas y deseos de cada uno de los artistas, ve que sus habitantes también están sacudidos por la necesidad de abandonarlo.

En *El puente* (1991) [fig. 195] nos encontramos con la evocación del reino de lo mágico, los sueños y las alucinaciones. A través de un pequeño y oscuro corredor el visitante abre una vieja puerta verde, asciende un poco y se encuentra con un estrecho puente suspendido sobre el suelo que lo obliga a moverse en una única dirección, la de salida. Una sola luz ilumina el centro del espacio. El resto permanece en una semioscuridad en la que podemos apreciar objetos como sillas, cajas, mesas cubiertas por manteles. Y, detrás, una serie de pinturas que no han sido colgadas.

Todo se muestra al mismo tiempo con aire pomposo. Encontramos una mesa con una garrafa de agua y vasos que nos indican que estamos en una zona reservada para actos solemnes. Algo misterioso ha impedido que una exposición haya podido tener lugar, y los cuadros, como el resto de los objetos, han pasado a formar parte de la

penumbra mientras que un nuevo género, la instalación, aparece en el escenario, cobrando todo el protagonismo de la obra⁶³⁵.



195. Ilya Kabakov. *El puente* (1991); 196. *Se vende* (1993)

⁶³⁵ WALLACH, A. *The Man Who Never Threw Anything Away*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1996, p. 188.

Hay que mencionar aquí otro puente que Olafur Eliasson realiza diez años después. En *The Mediated Motion* (2001) llena una habitación de niebla con la intención de introducir la naturaleza en el espacio expositivo. La obra tiene una atmósfera onírica y desorienta al que cruza dicho puente, al no tener ni idea de lo que hallará al otro lado ni de la distancia exacta a la que se encuentra respecto del suelo.

Volviendo a Kabakov, en *Se vende* (1993) [fig. 196] el espectador penetra en una pequeña vivienda con una luz y un mobiliario bastante extraños. Hay muebles agrupados y protegidos por una tela blanca. Los inquilinos se han ido y todo lo que hay en ella está en venta. La iluminación va a ser fundamental para entender esta instalación; una habitación a oscuras con una sola luz que incide sobre una pintura colgada en una de las paredes. El resto de los cuadros que hay colgados funcionan como espejos que reflejan tanto las demás pinturas como al espectador que entra en el lugar. Dependiendo de la manera como el visitante se acerque a los cuadros, el efecto actuará de diferente manera. Lo que produce es un mundo asombroso, un mundo “más allá del espejo”, a la vez que destaca, reflejándolo en la pintura, el género de la instalación.

En la obra que realiza junto a Emilia Kabakov para la Serpentine Gallery de Londres, *La casa de los sueños* (2005) [figs. 197 y 198], continúa su fascinación por lo narrativo y la fantasía, creando un espacio que se asemeja a una casa, a un dormitorio donde el espectador puede descansar y soñar, sumido en una apacible contemplación. La instalación comienza con la descripción de una circunstancia del ser humano que, al tiempo que es banal y seria, es también universal: muchos de nosotros sufrimos de insomnio, de sueño poco profundo, de agonizantes pesadillas de las que es bastante difícil librarse a lo largo del día, dice Ilya en su explicación sobre la obra. A la pregunta de cómo puede uno llegar a dormir igual que lo hacíamos en nuestra tierna infancia, los Kabakov proponen una solución⁶³⁶:

⁶³⁶ *The House of Dreams*. Londres: Serpentine Gallery, 2005, pp. 49 y 50.



197 y 198. Ilya y Emilia Kabakov. *La casa de los sueños* (2005)

Se nos pide que nos imaginemos a nosotros mismos descansando en una cama sobre un plinto de tres metros de alto, con la silueta de la tumba de Napoleón. Nos imaginaremos subiendo por unas escaleras hasta la cama bajo una cúpula de luz. Dentro del plinto hay otra cama en una habitación sin ventana, rodeada por delicadas cortinas sobre las que una sombra “danzará los bailes de mágicos y enigmáticos héroes de los cuentos de hadas”. En las dos alas adyacentes nos encontramos con dos hileras de camas ligeramente levantadas, para mirar a través de la ventana la belleza del parque que rodea la galería⁶³⁷.

Es una instalación que conecta el sueño y la muerte, pues algunas de las camas se han situado sobre sarcófagos. Un lugar donde, al dormir, se produce la dislocación de la inamovilidad del lugar en el espacio y el tiempo, algo que ya aparece en su instalación *¿Dónde está nuestro lugar?* (2003), en la que exploran ese estado del sueño en el cual uno se encoge o se expande como la Alicia de Carroll⁶³⁸.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ FINEBERG, J. “To Sleep, Perchance to Dream: The House of Dreams” en *The House of Dreams*. Londres: Serpentine Gallery, 2005, p. 52.

En la instalación *El Palacio de los proyectos* (1988), Ilya Kabakov ya había construido un museo de sueños que, aunque irrealizables, provocaban en el visitante estímulos para sus propias fantasías. En la Serpentine Gallery nos pide que exploremos diferentes protocolos para dormir con el propósito de soñar la realidad. Cada sueño es una interfaz para una colección –inacabada y no estructurada– de imágenes, textos y otros datos. Nos ofrece, pues, una colección de estructuras equivalentes para constituir y reconstituir nuestra realidad⁶³⁹. Kavakov habla de elementos que “habitan” la instalación (música, ruidos, textos); nosotros añadiríamos al espectador. Dice que nos recuerda a la estructura de una casa⁶⁴⁰.

Mariko Mori elige para soñar un edificio que llama *Dream Temple* (1999). Se trata de una casa, en este caso un palacio con el que reinterpreta otro ya existente, el Yumedono o “Palacio de los sueños” en Nara.

Con pedazos de muebles y fragmentos arquitectónicos, Txomin Badiola propone una serie de referencias estéticas a la vez que crea confusas conexiones entre diferentes esferas del arte del siglo XX, distantes en el tiempo y en el espacio. En algunos de sus trabajos el vacío negro actúa como un agujero donde todo desaparece. Característica que vemos, por ejemplo, en *Sueños de otros* (1997-98) [fig. 199]. En *Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (1995), Badiola también “construye” el interior de una casa que nos resulta en principio bastante próximo, pero en el que conviven dos hombres encapuchados que lo vuelven extraño. En *Una. El visitante* (1993) juega con varios elementos arquitectónicos e introduce a unos actores para crear tensión entre la abstracción y la realidad habitable.

Daniel Chust trabaja con objetos prefabricados de tiendas de bricolaje, con los que produce formas arquitectónicas cuyos interiores se muestran ambivalentes, casi abstractos, como si fueran solo porciones de la realidad, estructurados como si se trataran de casas de muñecas con elementos reales. El color del interior y del exterior es realista, pero la función de estos objetos es extraña. Sus edificios son a la vez cajas o cajones, objetos transportables que en ocasiones tienen la dimensión del cuerpo humano. Parece como si no se trataran solo de juguetes raros con un tamaño exagerado, sino también de objetos cuya función no ha sido claramente definida. El otro lado de la puerta de entrada nos recuerda a una casa de muñecas, pero la casa de repente cambia de significado, se convierte en una caja del cuerpo, en un ataúd. La casa, pues, es un

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

lugar de disfrute y protección familiar, pero también un lugar para la paz eterna, una tumba. Esto es algo presente en *Parasol* (1997) [fig. 200].

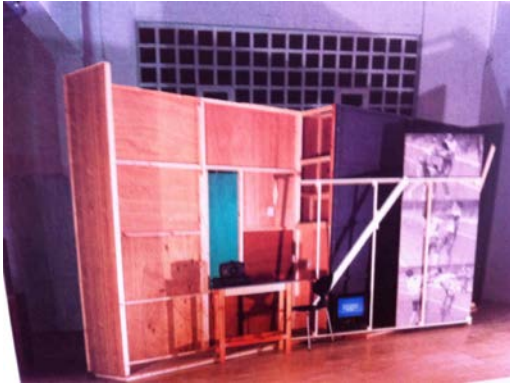
La casa de Susi Gómez en *Pares de ojos que duermen* (1998) [fig. 201] tiene unas dimensiones reducidas y está cubierta de porcelana dorada. Se asemeja más a una casita de muñecas que a la representación de una arquitectura habitable. Asocia la casa con el dormir y, por lo tanto, con el soñar. “A través de una sutil variación semántica la casa se convierte en una esfera de sueños, donde las leyes de la lógica ya no existen”. La casa de oro se convierte para nosotros en un edificio cuyo material onírico se une al de los juegos y se expresa a través de ese brillante marco que envuelve la construcción⁶⁴¹. La *Casa propia* (2004), de Nuria Carrasco [fig. 202], es una casa que ofrece seguridad al niño, un lugar también idóneo para el juego; pero ocurre que está hecha de papel, es decir, es algo efímero a la vez que “extraño, un hogar raro”⁶⁴².

Los hermanos Chapman, Jake y Dinos, que han sabido bucear en el protosurrealismo español para realizar algunas de sus más conocidas obras, también tienen su “casa”, en este caso una caravana-instalación que se comporta como uno de los espacios más recónditos de la mente. Es el lugar donde habitan las obsesiones –en este caso sexuales–, un hábitat donde coexisten lo doméstico y la suciedad humana. Esta instalación es conocida como *Rape of Creativity* (2003) [fig. 203].

Lo más vergonzante del ser humano –todas sus miserias– también habita en los interiores de Paul McCarthy. Lo escatológico y lo pornográfico ocupan esos lugares de la mente que son sus instalaciones, las cuales se convierten en metáforas de los tabúes humanos. Lo podemos observar en la serie *Basement Bunker* (2003), en concreto en las obras “Painting Queens in the Red Carpet Hall 1” y “A Queen in the Yellow Room on the Table 1 and 2” [fig. 204].

⁶⁴¹ COMBALÍA, V. “Susy Gómez” en *La Casa, il Corpo, il Cuore...*, pp. 264 y 265.

⁶⁴² STOLZ, G. “Efímera” en *El patio de mi casa es particular*. Nuria Carrasco. Málaga: CAC, 2005, pp. 34 y 35.



199. Txomin Badiola. *Sueños de otros* (1997-98); 200. Daniel Chust. *Parasol* (1997); 201. Susi Gómez. *Pares de ojos que duermen* (1998); 202. Nuria Carrasco *Casa propia* (2004); 203. Hermanos Chapman. *Rape of creativity* (2003); 204. Paul McCarthy. *A Queen in the Yellow Room on the Table* (2003)

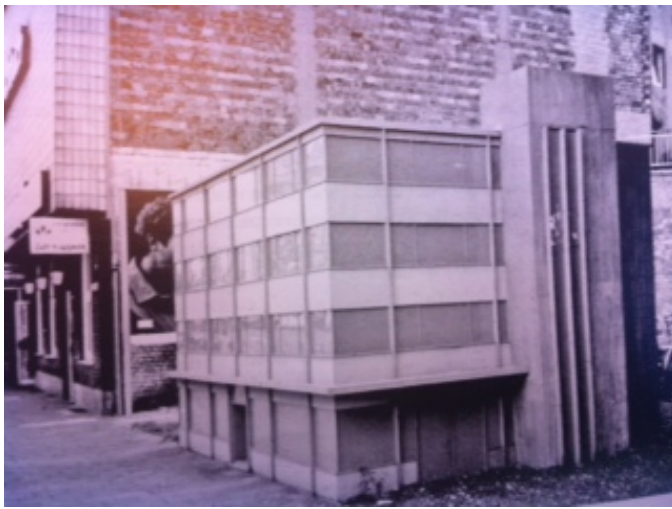
Gehry alude al comentario de Barnett Newman de que escultura es todo aquello contra lo que uno choca cuando retrocede para mirar un cuadro, al manifestar su propósito de hacer arquitectura contra la que uno choca, antes de darse cuenta de que es arquitectura. Para él, vivir en la propia casa es como vivir en el propio cuadro⁶⁴³. Es en este punto donde tenemos que tener en cuenta, en cuanto a los cambios que han tenido lugar en el objeto, el comportamiento de la escultura en las últimas décadas. Para empezar se aumenta la escala, llega al tamaño de un edificio, a veces lo simula, y en ocasiones hace uso de materiales que tradicionalmente son patrimonio de lo arquitectónico. La escultura no solo se apodera del espacio donde se expone; se apodera de la arquitectura en su proceso de materialización. Es en la posmodernidad donde tanto escultores como arquitectos han hecho uso de los mismos recursos (simulacro, deconstrucción, etcétera) simultánea e intercambiamente⁶⁴⁴.

Siguiendo la línea cronológica que hemos propuesto, a finales de los 60 irrumpe la teatralidad, al abandonarse la pretensión de pureza de la pintura o la escultura e introducirse el factor tiempo. Consecuencia de esto es la penetración del espectador en la obra, que se convierte ahora en tridimensional y pasa a formar parte del espacio real⁶⁴⁵, como apreciamos por ejemplo en *Roxy's* (1960-61) [fig. 205], de Edward Kienholz, que a simple vista ya es una casa. Lo arquitectónico se vuelve escultórico en el Deutsches Architekturmuseum de Frankfurt (1979-1984), en cuyo interior encontramos una casa sin función pero con todos los elementos como para identificarla como arquitectura. Esta nos lleva a la *Haus* [fig. 206] (1987), de Peter Fischli y David Weiss, en la que se acentúa esa extrañeza al ser introducida en el territorio de lo fantástico, y al cambiar la escala en la medida justa para no ser calificada de maqueta.

⁶⁴³ COLOMINA, B. *Doble exposición...*, p. 124.

⁶⁴⁴ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 384.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.



205. Edward Kienholz. *Roxy's* (1960-61); 206. Peter Fischli y David Weiss. *Haus* (1987)

En *Dictionary for Building; Closet under Lansing* (1985), Siah Armajani da apariencia de utilidad a una instalación que simula una arquitectura compuesta, entre otros elementos, por una escalera. Se trata de la metáfora de la arquitectura que Javier Maderuelo ve como *follies* diseñadas en la actualidad⁶⁴⁶ y que tienen mucho que ver con las colaboraciones entre escultores y arquitectos, como vemos en *Bridge between two Buildings* (1981), de Frank Gehry y Richard Serra.

Los iglús de Mario Merz son casas que sirven para mostrar una dialéctica entre contrarios. Siah Armajani, tal y como vemos en *Reading House*, realiza sus construcciones arquitectónicas como un escultor, de dentro hacia fuera, colocando primero los muebles, posteriormente los tabiques, etcétera⁶⁴⁷. (Recordemos que

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 362.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 393.

Giacometti afirmaba que sus esculturas son construcciones transparentes). También en esta década la escultura trasciende el espacio del museo y se hace con el espacio urbano. Donald Judd habla de vigas usadas como pinceladas en las obras del escultor Mark di Suvero⁶⁴⁸, en cuyo trabajo proliferan los elementos arquitectónicos ensamblados.

Teniendo en cuenta la evolución expuesta, llegamos a un punto en el que se producen una serie de preguntas a las que, a través de distintas obras, vamos a intentar responder. Las cuestiones son: ¿Hay tanta diferencia entre una casa y una caja ensamblada, entre las habitaciones y los compartimentos de un cajón? ¿No es la casa un lugar que protege personas y objetos? Después de lo visto anteriormente –y teniendo en cuenta que Tristan Tzara, en el número 6 de *El Surrealismo al servicio de la revolución*, menciona las ciudades objeto–, si hay un *objet trouvé* y una ciudad encontrada ¿por qué no puede haber una *maison trouvée*? ¿Acaso no eran eso los edificios románticos que tanto atraían a los surrealistas o el mismo París?



207. Perejaume. *El pessebrisme dels monocroms* (1993)

A partir de aquí podemos pasar de la instalación a la casa como objeto encontrado surrealista. (Podemos, además, considerarlo una continuación del epígrafe anterior dedicado a la arquitectura). La situación de la instalación-casa como *maison trouvée* es resultado de la unión de arquitectura y objeto (previamente es pintura que ha saltado del cuadro). No podemos negar que la admiración que los surrealistas tenían por

⁶⁴⁸ KRAUSS, R. E. *Pasajes de la escultura moderna...*, p. 250.

la arquitectura estaba limitada principalmente a la que ya existía, y que podía ser experimentada como arquitectura “descubierta”, de una manera muy similar al *objet trouvé*. Es lo que Boris Groys llama “*ready-mades* sublimes”⁶⁴⁹ al hablar de obras de Perejaume como *El pessebrisme dels monocroms* (1993) [fig. 207].

Juan Antonio Ramírez equipara la arquitectura al objeto surrealista; aquel que se seleccionaba, según Breton, proyectando sobre él el deseo o materializando una visión onírica o paranoica⁶⁵⁰. (Recordemos *Il Girasole*, la casa burguesa que se vuelve extraña, un objeto surracional que convierte en raro un lugar). Duchamp, quien en *Porte, 11, Rue Larrey* (1927) altera el interior doméstico con una puerta situada entre dos marcos, de tal manera que puede estar al mismo tiempo cerrada y abierta, realiza en 1935 *Boîte-en-valise*. Se trata ya de una arquitectura en miniatura, en este caso un museo a cuestas. No podemos olvidar el camino que emprendieron los surrealistas al ampliar la categoría de objeto a otros ámbitos, lo que provoca que la arquitectura se incluya no como un simple *objet trouvé*, sino como el denominado “objeto surrealista”, que es el que, siguiendo a Marchán Fiz, “tiene como paradigma a una realidad poética: aquella que excluye el objeto exterior en cuanto tal y filtra únicamente la naturaleza a través del tamiz del mundo interior de la conciencia”⁶⁵¹.

El artista Christo envuelve el paisaje igual que se protege un objeto encontrado. Gonzalo M. Borrás Gualis habla de *objet trouvé*/lugar encontrado para referirse al Parque del Monasterio de Piedra⁶⁵². Matta-Clark, que al principio se implicaba en su obra a través de la performance, comienza a trabajar con la objetualización del espacio que comparten la escultura y la arquitectura. El artista es un referente para artistas posteriores que trabajan con la materia que nos interesa. Manipula la casa como si de un objeto se tratara. Descubre el edificio como escultura y trata la arquitectura como volumen que puede partir.⁶⁵³ Matta-Clark está muy interesado por la *anarquitectura*, juego de palabras en el que se incluye el término arquitectura (*una arquitectura*) y anarquía, que David Moriente enlaza con Bataille y los oscuros enlaces que conectan el simbolismo arquitectónico con su capacidad para presionar a los individuos⁶⁵⁴.

⁶⁴⁹ GROYS, B. “Ready makes sublimes” en *Perejaume, dejar de hacer una exposición*. Barcelona: Macba/Actar, 1999, p. 101.

⁶⁵⁰ RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños...*, p. 342.

⁶⁵¹ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p.131.

⁶⁵² RAMÍREZ, J. A. (ed.) *Esculturas margivagantes...*, p. 45.

⁶⁵³ SCHWARZ, M. citado por MALSCH, F. “Gordon Matta-Clark” en *Construir o deconstruir...*, p. 36.

⁶⁵⁴ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 40.

Thomas Crow afirma: “Había intensos trasfondos de surrealismo en estas obras que sugieren un vínculo sentimental, aunque no justificado, con su padre ausente”⁶⁵⁵. No podemos dejar de lado el hecho de que fue hijo del pintor surrealista Roberto Matta, figura fundamental para el Surrealismo clásico tardío de ambas costas norteamericanas y ahijado de Marcel Duchamp. Sus referentes fueron, entre otros, el voyeurismo, las casas de muñecas y el cine mudo de terror.

En cuanto a la obligación impuesta por el padre de seguir sus pasos y estudiar arquitectura, David Moriente se pregunta: “¿Habría en la mente de Matta-Clark una equivalencia entre el Edipo real (su padre) y otro Edipo imaginario (pero al mismo tiempo tangible: la arquitectura)?”⁶⁵⁶ Comienza utilizando contenedores de basura como “arquitectura encontrada”. Los tensores que usa en su obra *Museum* (1970), con los que pretende irritar la percepción del espectador, nos remiten a la escenificación de las exposiciones surrealistas, en concreto a la intervención de Duchamp en *First Papers of Surrealism* que en 1942 tiene lugar en Nueva York, y en la que usa gomas elásticas a través del espacio de la sala.⁶⁵⁷

A Matta-Clark le preocupan los vacíos metafóricos, los espacios sobrantes, los lugares no aprovechados. Le interesan las construcciones abandonadas por el entrecruzamiento de contrarios que albergan las mismas: habitado-abandonado, luz-oscuridad, recuerdo-olvido, vida-muerte⁶⁵⁸. Rompe los límites entre lo público y lo privado, dejando a la vista los interiores que hasta el momento solo era posible experimentar si se nos invitaba a pasar.

En cuanto a la violencia implícita en su obra, mientras David Moriente la piensa, no como una violencia indiscriminada ni como automatismo psíquico –quirúrgico, más bien–, Rem Koolhaas la percibe como un cuerpo femenino que es asaltado y violado⁶⁵⁹. Comienza ocupando el espacio como sujeto a través de la obra *Tree Dance* (1971) [fig. 208] (podemos relacionarla con el mencionado hombre-árbol que aparece en *El jardín de las delicias*, de El Bosco), en la que crea un espacio básico árbol-cueva, una especie de crisálida donde realiza una danza que es filmada para dar lugar a la película del mismo nombre. En la obra *Cherry Tree* (1971) [fig. 209] planta un cerezo en un agujero

⁶⁵⁵ CROW, T., “Arte para lugares específicos: el fuerte y el débil” en *Construir o deconstruir...*, p. 64.

⁶⁵⁶ MORIENTE, D. *Op. cit.*, p. 32.

⁶⁵⁷ MALSCH, F. “Gordon Matta-Clark” *Construir o deconstruir...*, p. 35.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁵⁹ MORIENTE, D. *Op. cit.*, p. 38.

cavado en el sótano. La humedad, la mala ventilación y la imposibilidad de echar raíces provocan que muera a los tres meses. En su lugar plantará una colonia de champiñones.



208. Gordon Matta-Clark. *Tree Dance* (1971); 209. *Cherry Tree* (1971)

Siguiendo con las intervenciones en cavidades, realiza *Winter Garden* (1971). Acumula botellas recogidas en la ciudad en el hueco de un ascensor. La escasa luz que entra en el subsuelo provoca efectos visuales cuando incide sobre aquellas. A mayor desecho, mayor luz. La insistencia de Matta-Clark en acudir a esos lugares nos muestra “una sensibilidad marcada por lo atávico, lo entrópico y lo siniestro”⁶⁶⁰.

A partir de aquí realiza cortes en edificios abandonados que nos remiten a la obra de Man Ray 229, *Boulevard Raspail* (1928) [fig. 210], donde podemos ver un

⁶⁶⁰ GOODDEN, C. citada por LEE, P. M. en “Objetos impropios de modernidad” en *Construir o deconstruir...*, p. 99.

edificio parcialmente demolido cuya vertiginosa perspectiva provoca una molesta sensación de desorientación espacial⁶⁶¹, algo que aparece también en una de las fotografías de Lee Miller, *Bridge of Sighs, Knightsbridge* (1940) [fig. 211]. Gracias a las aberturas, nos encontramos con vistas hasta entonces imposibles⁶⁶².

Matta-Clark cuenta cómo miraba por las cerraduras de los edificios antes de proceder a su intervención. En *Bingo* (1974) [figs. 212 y 213] trabaja con una casa a punto de ser demolida en Niagara Falls, Nueva York. Divide la fachada en nueve cuadrados y deja intacta la parte central de la retícula de lo que simulaba un cartón de bingo. Una hora después de terminar, el edificio es derribado. Se enfatizaba aquí la mínima separación entre dos familias, sus alegrías y sus miserias. Tanto en esta obra como en *Splitting* (1974), encontramos que uno de los temas principales es la casa como objeto. Nos sirve para ver una de las opciones en el amplio abanico de conexiones entre arquitectura y escultura. En su intención de convertir los cambios internos en imágenes externas, Matta-Clark realiza aquí una incisión y una separación de las dos partes del edificio situadas en torno al centro. El edificio se corta en dos mitades y se produce lo que Blanca Lleó llama “una herida mortal al mito sagrado del espacio doméstico”⁶⁶³.

La intención del artista es la de inundar con la luz directa del sol las vidas enjauladas y obligadas a deambular en pequeños espacios. El resultado, visto desde el interior, parece más bien una herida abierta provocada por un interior siniestro. La herida grita los secretos de quienes habitaban en lo que fue ese espacio cerrado⁶⁶⁴. Una especie de agujero fantasma que hace que dos elementos temporales coexistan⁶⁶⁵. Algo que Tristan Tzara sugiere en los años 30 cuando propone practicar un corte vertical al Partenón y separar las dos mitades resultantes a una distancia de cincuenta centímetros. Esto nos lleva también a Robert Gober, quien representa la casa a través de elementos contenidos en la misma, para criticar la felicidad ilusoria que produce la familia y cómo se reprime cualquier salida de tono que rompa los roles establecidos. Está bastante claro lo que nos quiere decir con *Untitled (House)* (1978-79), una casa partida en dos mitades. Los objetos extraídos de esos interiores –con los que establece paralelismo con partes del cuerpo humano– se muestran cercanos a la vez que raros. En *Bronx Floors*

⁶⁶¹ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 331.

⁶⁶² PINCUS-WITTEN R. “Gordon Matta-Clark: arte en interrogatorio” en *Construir o deconstruir...*, p. 22.

⁶⁶³ LLEÓ, B. *Sueño de habitar...*, p. 130.

⁶⁶⁴ MATTA-CLARK, G. MOURE, G. (Ed.) *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos...*, p. 142.

⁶⁶⁵ LE FEUVRE, L. “Foreword: Thinking about the Space Between” en *Gordon Matta-Clark : The Space Between*. Tucson (Arizona): Nazraeli Press, 2003, p. 8.

documenta dónde se encontraban los fragmentos arquitectónicos que se llevaron a la galería entre 1972 y 1973. Su apariencia, más que la de unos objetos encontrados y preparados para la exposición, semeja la del resultado del azar que los ha traído y se ha encargado de situarlos ahí⁶⁶⁶.



210. Man Ray. *229, Boulevard Raspail* (1928); 211. Lee Miller. *Bridge of Sights, Knightsbridge* (1940);
212. Gordon Matta-Clark. *Bingo* (1979); 213. Fragmentos de *Bingo* (1979)

La fórmula que lleva a cabo este artista de quebrar los espacios la siguen Michael Elmgreen & Ingar Dragset en *Prison Breaking/Powerless Structures*, Fig. 333

⁶⁶⁶ LEE, P. “Objetos propios de identidad” en *Construir o deconstruir...*, p. 104.

(2002). Aunque en este caso se trata de una prisión en lugar de una casa, no difiere tanto del trabajo de Matta-Clark en tanto que pone en evidencia la claustrofóbica vida burguesa en el hogar norteamericano.

Buscando una respuesta al papel que –en medio de este proceso– tendría la pintura de nuestros días, encontramos propuestas que nos sirven para aportar más luz al tema que tratamos. En manos de la crítica, categorías como la pictórica –igual ocurre con la escultura– se han amasado, estirado y retorcido hasta provocar que un término cultural pueda expandirse y hacer referencia a cualquier cosa⁶⁶⁷. Gracias a ello, el título elegido para este capítulo cobra más sentido. En el estructuralismo de los años 60, pintura y escultura se funden. Valcárcel describe sus propias instalaciones como pinturas en las que podemos introducirnos⁶⁶⁸. Fontana perfora el lienzo y lo sitúa en la tridimensionalidad. En *At one Moment. Opening Six Hole* (1955), Sabura Murakami lo atraviesa con su propio cuerpo. Louis Cane, en la serie *Sol Mur* (1974-1975), prolonga el lienzo por el suelo provocando que el espectador penetre en el cuadro. En la misma línea, *Pilot (Jammer)* (1976), de Robert Rauschenberg, envuelve al espectador con una nueva pared que se inicia con las telas sujetas al muro. Ángela de la Cruz provoca en *Larger Than Life* (2004) [fig. 214] que el lienzo se vuelva arquitectónico, ayudándose no solo de la forma en que lo dispone, sino usando un color similar al del suelo para integrarlo en tal espacio.



214. Ángela de la Cruz. *Larger Than Life* (2004); 215. Jessica Stockholder. *Sweet for Three Oranges* (1995)

Fernández Fariña habla de una pintura habitable para referirse a propuestas en las que se implica físicamente al espectador. Cita el caso de El Lissitzky y su

⁶⁶⁷ Rosalind E. Krauss citada por FERNANDEZ FARIÑA, A. en *Lo que la pintura no es...*, p. 33.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

Prounenraum (1923) en el intento de usar la pintura como tránsito entre el arte y la arquitectura⁶⁶⁹. En Jessica Stockholder [fig. 215] coinciden pintura e instalación al usar el espacio tridimensional como lienzo. Los objetos se desprenden en él de su condición de cotidianos. Fariña lo califica de “ensamblaje heterogéneo” que obliga al espectador a moverse por su interior⁶⁷⁰.

El arquitecto Juan Navarro Baldeweg realiza durante los años 70 una serie de trabajos en el terreno de la instalación en los que reestructura el espacio a través de marcas en la pared. Su intención es realizar una reflexión fenomenológica. En estas instalaciones introduce algún elemento que aumenta la sensación de extrañeza, como un columpio con el movimiento congelado o una pequeña casa. Son los trabajos *La habitación vacante* (1976) y *V Interior, luz y metales* (1976).

Mónica Sánchez Argilés habla de la experiencia de lo real y lo surreal⁶⁷¹ en la instalación de Francesc Torres *A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape* (1988). En ella se establece un diálogo entre un pueblo de Zaragoza arrasado por la Guerra Civil y el Bronx neoyorquino, mientras reproduce edificios e introduce elementos perturbadores a los que imprime una iluminación tenebrista. Muntadas recrea extrañas habitaciones para explorar su concepto de *media architecture*, como es el caso de *The Board Room* (1987), en donde se vale de arquitecturas. En *Alicia!* (1984), Carles Pujol acude a la obra de Carroll para titular la instalación. Esta se vuelve esquematización de una construcción arquitectónica, con unas sombras pintadas que la distorsionan y producen una doble realidad, como la que vive la niña de la obra que tanto atrajo a los surrealistas. En la misma línea, Tom Carr usa un interior, una silla y sus sombras proyectadas en la pared para recrear una atmósfera onírica⁶⁷².

Juan Muñoz acude, entre otros, al Surrealismo para crear desoladas y misteriosas atmósferas que a la vez son situaciones interiores. Oníricas e irreales se presentan las instalaciones de Paloma Navares. *Almacén de silencios* (1994-1995) es una de ellas. Como si de un edificio se tratara, da cobijo en diferentes pisos a partes de cuerpos femeninos de los que emana una luz que ilumina el interior de la sala en la que se sitúan⁶⁷³.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 323.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 330 y 332.

⁶⁷¹ SÁNCHEZ ARGILÉS, M. *La instalación en España...*, p. 150.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 167.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 98.

Lo extraño y lo cotidiano conviven en la habitación, aparentemente en calma, que realiza Francisco Ruiz para *Respiración asistida, enfermedades de la piel* (1993), en la que lo real y lo ficticio se invierten; tal tranquilidad se ve amenazada por la apariencia inestable de la escenografía creada. En las obras de Tobias Rehberger coinciden razón e imaginación. En 1995 realiza un catálogo de dormitorios para un apartamento de una sola habitación. Le encomienda su *Ice House* al arquitecto Frank Boehm. Se trata de un caso de arquitectura efímera que rompe el factor duración que caracteriza esta disciplina al derretirse.

El hecho de que la instalación plantee un espacio dentro de otro lo convierte en escena⁶⁷⁴. La sala de exposiciones se transforma en un escenario, un lugar transitado, habitado por el espectador, que pasa a ser también actor. El lugar queda teatralizado desde el momento en que el espectador pone un pie en la obra. En la serie *Indian Bird* (1977-1979), de Frank Stella, las formas se vuelven espacios teatrales, arquitectónicos⁶⁷⁵. El visitante acaba atrapado en *Securité par Julia* (1990), una instalación de Julia Scher, al convertirse –sin saberlo– en actor que da sentido al sistema de seguridad, que le graba y le persigue. También interpretamos el mismo papel en *Museum* (1998), de Igor Kopystiansky, un lugar que nos es familiar y a la vez extraño, pues se trata precisamente de un museo dentro de otro, en el que somos invitados a participar doblemente.

El objeto se puede volver casa aunque esta esté ausente, como en *The Missing House* (1990), de Boltanski [fig. 216]. Se trata de un solar a ambos lados del cual aparecen placas en recuerdo de sus habitantes exterminados en los campos de concentración nazis. Otra habitación interesante es la de Bruce Nauman, llamada *Get Out of my Mind, Get Out of this Room* (1968), en la que una cinta repite una y otra vez “sal de mi mente, sal de esta habitación”.

⁶⁷⁴ LARRAÑAGA, J. *Instalaciones...*, p. 55.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 304.



216. Christian Boltanski. *The Missing House* (1990); 217. Pedro Mora. *Depot* (1995)

La obra *Sentience* (1999), de Daniel Canogar, se vuelve desagradable y asfixiante cuando el espectador se introduce en la habitación repleta de proyecciones en las que aparecen trozos de cuerpos presionados por manos que interfieren en la escena. En *Depot* (1995), de Pedro Mora [fig. 217], encontramos objetos cotidianos que son sustituidos por otros extraños en una estrecha estancia a la que se ha dotado de unos orificios para poder ser mirada desde el exterior. Pep Agut, en *Camaleón* (1996), nos ofrece dos espacios, uno real y otro fotografiado, antes y después de colocar el panel que convierte la obra en una sala de exposición, dos realidades arquitectónicas que conviven y que son la misma.

El museo deja de ser un lugar en el que se exponen objetos para llegar a ser uno en el que se pueda “experimentar la experiencia”⁶⁷⁶. Marcel Broodthaers construye el interior de una casa en una galería para *Salle Blanche* (1975). En sus paredes se pueden leer términos artísticos y museográficos. *Curcuma sul Travertino* (1991), de Shelagh Wakely [fig. 218], es una instalación que se sirve del recibidor de una escuela cubierto de especias para la obra. Mark Camille Chaimowicz representa en su instalación sin título el interior de un hogar imaginario mezcla de París, Londres y Viena. Paulina Olowaska, con *Asymmetric Display* (2004), crea un entorno femenino cargado de

⁶⁷⁶ GOLDBERG, R. citada por ARCHER, M. en *Installation Art*. Londres: Thames and Hudson, 1994, p. 29.

confusión en el que combina espejo, silueta y maniquí para mostrar diferentes realidades.



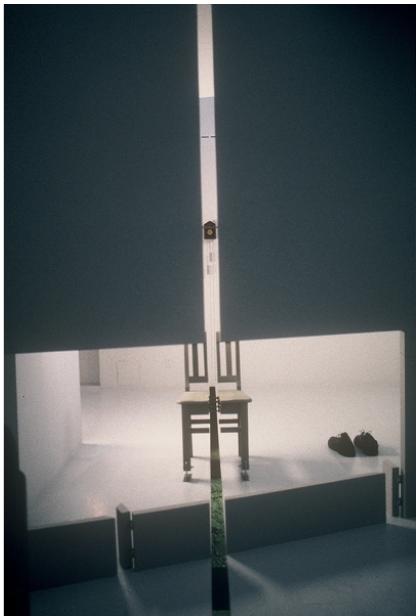
218. Shelagh Wakely. *Curcuma sul Travertino* (1991); 219. Luciano Fabro. *C'est la vie*

Luciano Fabro usa una sala de estar real para *C'est la vie* [fig. 219]. En ella se deja una tela blanca con la que el bebé del matrimonio que allí habita puede jugar. Guillaume Bijl recrea una sala de rayos UVA en *Toning Table Center* (1989). Aimee Morgana hace lo mismo pero con un fúnebre dormitorio en *Room for Hope*. En 1991 Cornelia Parker introduce una casa real, en este caso un cobertizo, en la Galería Chisenhale de Londres. Group Material simulan un aula en *Education and Democracy* (1988). Los iglús de Mario Merz representan una tipología de casa. Los vaciados de Rachel Whiteread (que analizaremos en su momento), depositados en la galería, están extraídos de habitaciones. Su obra *House* (1993) es el negativo de una casa victoriana real.

Jorge Pardo convierte una de sus instalaciones, *4166 SeaView Lane* (1998), en su residencia particular durante el tiempo que dura la exposición. Tom Sachs realiza una delirante instalación llamada *Nutsy's World* (2002), en la que aparecen maquetas de Unité d'Habitation y de Villa Savoye de Le Corbusier. En este caso están construidas con materiales humildes que combina con la arquitectura americana, con lo que crea un entorno urbanístico en el que los edificios se comunican a través de una pista de coches de carreras. *Sportopia* es una instalación realizada en 2001 por el Atelier van Lieshout

para ser una casa para el placer carnal. Se compone de tres habitaciones: la primera para realizar deporte, la segunda una zona de sexo y la tercera una gran cama con una capacidad para 30 personas⁶⁷⁷.

Anthony Vidler habla de dos fases en cuanto a la casa, una primera como “máquina para vivir” y una segunda en la que a la vez es prótesis y profiláctico. Con esta se refiere al proyecto *Capp Street* de Diller y Scofidio [fig. 220] en los siguientes términos: “La casa es dejada como si fuera un espacio tecnológico abandonado y obsoleto, un *ready-made* encontrado de nuevo para ser reutilizado [...] Los *ready-mades* encontrados por Diller y Scofidio ya no son puros, como imaginados por Le Corbusier, ni irónicos como los de Duchamp. No son nada más que basura, objetos desechados encontrados en la calle o en el vertedero local”⁶⁷⁸.



220. Diller y Scofidio. Proyecto *Capp Street* (1987)

Tyree Guyton es un personaje muy admirado por el Grupo Surrealista de Chicago. El arte es para él “una forma de decir, de ver y de sentir todas las cosas que nunca he tenido oportunidad de hacer en mi época de crecimiento [...] Es ese tipo de magia con el que soñaba cuando era un muchacho y que ahora solamente soy capaz de expresar creativamente”. Asistido de su esposa Karen y de su abuelo Sam Mackey, estuvieron construyendo durante cinco años, a partir de casas abandonadas, ensamblajes

⁶⁷⁷ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 189.

⁶⁷⁸ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, pp. 161 y 162.

con juguetes, ropa, jaulas, etcétera; convirtieron, por ejemplo, una casa de Heidelberg Street, Detroit, en una de las atracciones de la ciudad. [fig. 221] En el año 1991 los tribunales ordenaron la destrucción de sus cuatro últimas casas⁶⁷⁹.



221. Tyree Guyton. Vista de uno de los ensamblajes realizados en una casa abandonada

El debate sobre el límite entre lo que es escultura y lo que es arquitectura nos proporciona más datos para continuar el camino que estamos recorriendo en este epígrafe. David Moriente se pregunta si una *Merzbau* es una cosa o la otra, o si las habitaciones de Gregor Schneider o los espacios de Glen Seator son instalaciones, esculturas, dioramas o decorados. Una primera respuesta la ofrece el autor al comparar *Group of Four Trees* (1974), de Jean Dubuffet, y la *Superestructura sobre Viena* (1960), de Hans Hollein. Entre ambas existen muy pocas diferencias formales; la primera, si bien participa de la libertad y expresividad escultórica, sus dimensiones y su transitabilidad la sitúan en el territorio de lo arquitectónico⁶⁸⁰.

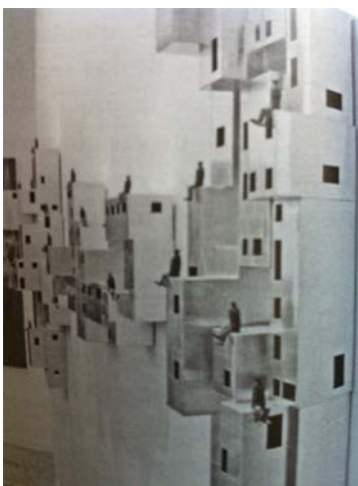
⁶⁷⁹ GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. *¿Qué hay de nuevo, viejo?...*, pp. 183-184.

⁶⁸⁰ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 54.



222. Jordi Colomer. *Anarchitekton. Bucarest* (2004)

Jordi Colomer usa como pancarta un modelo a escala de algún edificio representativo de la ciudad de turno, en la que lleva a cabo su proyecto *Anarchitekton* [fig. 222]. David Moriente asocia esto a la *anarquitectura* de Matta-Clark y a la *arkhitektony* de Malevich⁶⁸¹. En los años 70 del siglo pasado Charles Simonds introducía miniaturas en los huecos de edificios de Manhattan, como si las construcciones arquitectónicas tuvieran la misión de proteger los pequeños modelos a escala de otras. David Moriente habla de “surrealismo portátil”⁶⁸² para referirse a la obra de Ignacio de Llamas y a la de Baltazar Torres [fig. 223]; en esta última se nos presenta otro mundo, caracterizado por el diminuto tamaño de los individuos y las arquitecturas, que se alejan de nosotros a la vez que son espejo de nuestra realidad.



223. Baltazar Torres. *Island of a Perfect World* (2007-2008)

⁶⁸¹ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 78.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 90.

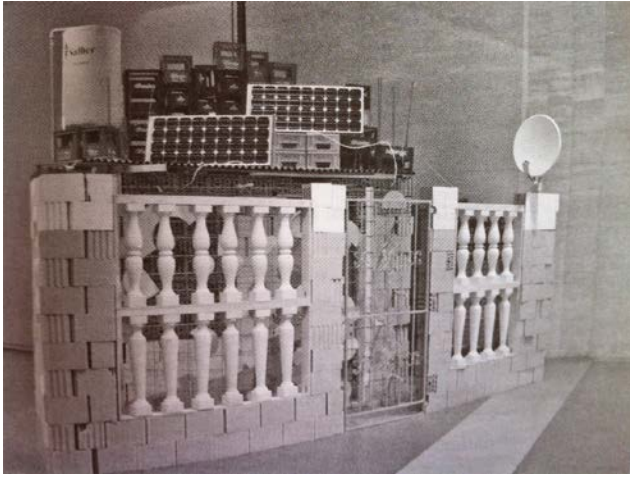
Magdalena Jetelová introduce un objeto que a la vez es parte y representa una arquitectura, en concreto la del Kursaal de Rafael Moneo. La sitúa dentro del interior de otra arquitectura, una sala de exposiciones. La obra llamada *Sopravisione* (2003) [fig. 224] consiste en veintiún fragmentos de cristal del edificio citado, en el interior del Koldo Mitxelena, “una arquitectura desplazada, dislocada”⁶⁸³, que descansa en el suelo de otra. Tadashi Kawamata utiliza materiales de residuo ensamblados en una tendencia hacia la abstracción, y cuyos resultados son realmente lo que podríamos considerar maquetas de madera de una vivienda primigenia, pues a la vez nos remite a la forma de vivir en las zonas más desfavorecidas del planeta.



224. Magdalena Jetelová. *Sopravisione* (2003)

Con *Preventive Measures* (1994), lo que nos presenta Glen Seator, en la línea de lo que Christo venía haciendo en exteriores, es un objeto envuelto con la posibilidad de ser visitado por dentro; aunque no es exactamente una casa, sino la sala de un museo, por muchos motivos se encuentran bastante próximos (algo que veremos en el epígrafe “El interior”). *House with Extended Territory* (2003), de Marjetica Potrč [fig. 225], está compuesta por una serie de piezas extraídas de una construcción real que dan como resultado una nueva realidad con la apariencia de casa pero que realmente es inhabitable.

⁶⁸³ SOLANS, P. “Arquitecturas excéntricas. Universos de significación” en *Arquitecturas excéntricas...*, p. 63.



225. Marjetica Potrč. *Extended Territory* (2003)

La propia casa ya finalizada para ser destinada a vivienda nos puede recordar las características de un objeto cuando es tratada como la casa Lieb que Robert Venturi realiza en Nueva Jersey en 1967. Como si fuera una caja, o un edificio en manos de Matta-Clark, se le han “recortado” diferentes vanos y el hecho de haber sido ligeramente elevada mediante una grieta continua que rodea el edificio, convierte a este en un objeto mueble, dando la sensación de que levita cuando lo miramos desde el exterior. Precisamente Blanca Lleó compara los trabajos del arquitecto y del artista citado, llamando a aquellos “arquitectura de abertura [...] que permite una nueva fluidez compleja y contradictoria en el espacio y el tiempo [...] representa la crisis del hogar moderno y el fin del sueño americano en los años sesenta y setenta”⁶⁸⁴.



226. Tadashi Kawamata. *Favela Plan* (1994)

⁶⁸⁴ LLEÓ, B. *Sueño de habitar...*, p. 155.

En *Favela Plan* (1994), de Tadashi Kawamata [fig. 226], aparecen objetos ensamblados como si se trataran de objetos flotantes de Magritte. Con ellos crea una instalación que se asemeja a una urbanización constituida por varios prototipos de esta humilde vivienda. En la misma línea H. C. Westermann [fig. 227] formó parte del grupo de autores seleccionados para la exposición que tuvo lugar en 1972 bajo el nombre de *Después del Surrealismo: metáforas y símiles*. Calificado como neodadá y surreal, se ayuda de estrategias surrealistas como el humor o el accidente y las lleva al territorio del pop. Lo que más nos interesa de este artista es la serie de casas que realiza a medio camino entre el ensamblaje y la maqueta, a las que dota de una serie de características que las vuelve misteriosas e inquietantes.



227. H. C. Westermann. *Mad house* (1958)

La obra de Glen Seator es doblemente interesante para este trabajo. Por un lado, formó parte de la exposición que tuvo lugar en la Adison Gallery of American Art / Phillips Academy de Andover en el año 2000, y en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia, bajo el título *The Architectural Unconscious: James Casabere+Glen Seator*, donde se asociaba la idea de inconsciente y arquitectura. Por otro, porque en

este viaje que estamos realizando desde el objeto a la casa surrealista, el trabajo de Seator tiene mucho que decir.

Siguiendo a Anthony Vidler, en el catálogo que se editó con motivo de la exposición citada, “la escultura a menudo ha complementado, competido, y asumido el rol de la arquitectura, creando su propia organización espacial ya sea dentro o fuera de los edificios mismos”⁶⁸⁵. El artista ha realizado una construcción, a medio camino entre lo escultórico y lo arquitectónico, con la que representa una de las partes de la casa, una esquina, un lugar fenomenológicamente muy especial, en el que Vidler ve la materialización de lo *heimlich* que se vuelve *unheimlich* (*uncanny*). El trozo de una casa perfectamente utilizable y que a su vez se mantiene sostenido, como si se tratara de una obra del surrealismo más clásico, sobre una arista, casi flotando. En el título aparecen la palabra lugar, escultura y equilibrio: *Places for Balanced Sculptures* (2000) [fig. 228].

Hasta aquí las coincidencias entre objeto y arquitectura (o representación arquitectónica) que vuelven al espacio surreal. A partir de ahora analizaremos circunstancias menos visibles y que imprimen en la casa cualidades que nos permiten seguir delimitando una nueva categoría surrealista en la producción artística contemporánea.



228. Glen Seator. *Places for Balanced Sculptures* (2000)

⁶⁸⁵ VIDLER, A. “Architecture Cornered: Notes on the Anxiety of Architecture” en *The Architectural Unconscious...*, p. 42.

La casa *unheimlich*. La casa extrañamente inquietante/familiar

Nuestra arquitectura no es doméstica

COOP HIMMELBLAU

Los surrealistas abrazan de tal manera lo siniestro (una de las traducciones que encontramos en castellano para *unheimlich*) que ambos han quedado como inseparables. Desde mediados de los años 60 del siglo XX lo siniestro ha resurgido en el arte con tanta fuerza como lo hiciera en los años de las vanguardias históricas. Se trata de un concepto que no es nuevo. El hombre a lo largo de la historia ha tenido la necesidad de enfrentarse a lo desconocido, lo que ha dado lugar a una mitología que posteriormente ha sido representada en el arte. Lo siniestro se hizo familiar para esos surrealistas a partir de 1933, pero fue Sigmund Freud el que indagó en esa noción que llamó *unheimlich*. (Aunque los surrealistas fueron de los primeros en estudiar a Freud, también realizaron investigaciones paralelas. De todos modos no estamos muy seguros de que conocieran toda la literatura freudiana⁶⁸⁶).

Es aquí donde estética y psicoanálisis coinciden. *Más allá del principio del placer* y *Lo unheimlich* inauguran una tradición de literatura artística que continúan los miembros del movimiento.

Freud reconoce lo *unheimlich* como categoría estética dentro de lo sublime, pero se propone la tarea de identificar cuál es la cualidad particular que la hace diferenciarse de lo espantoso. Se encuentra con diferentes términos para definirlo: inquietante, lúgubre, *étrange*, sospechoso, de mal agüero, siniestro y *uncanny*⁶⁸⁷, siendo esta última de gran utilidad y que usaremos indistintamente junto con *unheimlich*.

Freud, quien parte de un ensayo escrito por Ernst Jentsch en 1906 en el que se apunta a la íntima relación entre la psicología y el lenguaje, dice que “dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro

⁶⁸⁶ DEMPSEY, A. (co.) *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006, p. 251.

⁶⁸⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, pp. 22-23.

que el término se aplica a menudo a una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general”⁶⁸⁸. Habla de dos caminos: el primero nos muestra la evolución del término *unheimlich*, “el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”⁶⁸⁹.

(Como dice Bachelard, “Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa”⁶⁹⁰). Lo que hace Freud es bucear dentro del término de *heimlich* hasta encontrar en él algo contradictorio. De lo familiar e íntimo llega a lo secreto, lo oculto. En lo *heimlich* encuentra cualidades que están presentes en lo *unheimlich*, lo que le lleva a manifestar que “es siniestro aquello tanto *heimlich* como *unheimlich*, que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”⁶⁹¹.

El segundo camino consiste en congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produce el sentimiento de lo siniestro, y deducir así su carácter de todo lo que esos casos tienen en común. Sobre este segundo punto dice: “E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté de alguna forma animado*”⁶⁹². Freud enlaza lo siniestro con lo familiar. Se trata de un miedo que nos lleva de vuelta a algo conocido y que una vez fue familiar. Se trata de una inconfortable regresión que ahora es “infamiliar”.

Freud cierra el ensayo con tres situaciones frecuentes en la casa (la que será surrealista) cuando la miramos desde la óptica de lo siniestro, que nos persiguen hasta la edad adulta y que están presentes en muchas de las propuestas artísticas que veremos posteriormente: “Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que estos son realmente factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres”⁶⁹³.

Hal Foster se sirve de este concepto, contemporáneo al surrealismo e inherente a su campo, para abarcarlo conceptualmente. Citando a Walter Benjamin, quien a su vez recurre a lo arquitectónico: “Los surrealistas bretonianos fueron los primeros en percibir

⁶⁸⁸ FREUD, S. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, p. 2483.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 2484.

⁶⁹⁰ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 35.

⁶⁹¹ TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 31-33.

⁶⁹² FREUD, S. *Op. cit.*, p. 2488.

⁶⁹³ FREUD, S. *Obras completas...*, p. 2505.

las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”⁶⁹⁴, en las primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas, etcétera. Lo anticuado, pues, se puede registrar en la arquitectura. Siguiendo con Foster, Benjamin no hace distinción entre lo verdaderamente arcaico, lo mágicamente viejo y lo *demodé*, algo que sí hacen en la práctica los miembros del movimiento, y que encontramos en las galerías (que vimos anteriormente) por las que pasea Aragon en *El campesino de París*, las ilustraciones de interiores del siglo XIX a las que acude Ernst en sus collages (y que desarrollaremos en el apartado “El interior”) o la arquitectura *Art Nouveau* que apasiona a Dalí⁶⁹⁵. Como ya hemos apuntado, el pintor fue uno de los surrealistas que más atención prestó a lo arquitectónico.

Podemos conectar la idea de *unheimlich* con la idea surrealista de asociación. Esta asociación está muy cercana también al concepto freudiano de la condensación: al colocarse en un mismo lugar dos objetos que normalmente no se asocian pueden, a través de un proceso de condensación, evocar nuevas lecturas⁶⁹⁶. Freud y Breton no coinciden en la manera en que esto ocurre. Freud ve el *unheimlich* negativamente y como algo que debe ser evitado. Breton, por su lado, le da la vuelta a las opiniones de Freud: cultiva la asociación y sostiene que contiene un gran potencial creativo.

Es en el momento más cercano, más familiar, más real, cuando lo *unheimlich* actúa con mayor eficacia. Puelles Romero sitúa en ese punto el verdadero lugar del surrealismo. Esto nos sirve nuevamente para mostrar lo real y lo surreal como algo muy cercano, incluso coincidente:

Parece que los objetos se volvieran irreconocibles, “extraños”, sin perder ni un ápice de realidad, sin lanzarse a los vuelos evasivos de la fantasía. Es ahí donde se sitúa el surrealismo. No es un mentalismo y tampoco un *irrealismo*, aunque quizá sea posible pensar en un cierto *efecto de irrealidad* (de irrealización de lo real), el cual consiste en “sentir” el alejamiento de lo real (lo real como lejano) a condición de que ese alejamiento no debilite la certeza-evidencia de que es real [...] El “efecto de irrealidad” operaría haciéndonos creer que lo más real es lo que ha venido siendo relegado como menos real (o más irreal)⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 254.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, pp. 23 y 253-255.

⁶⁹⁶ FREUD, S. *An Outline of Psychoanalysis*. New York: Norton, 1949, p. 51.

⁶⁹⁷ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 133.

Freud encuadra lo *unheimlich* en la muerte. La aparición de cosas que debían haber quedado reprimidas como una terrible experiencia. El eje del Surrealismo –según Foster– contradice su objetivo (amor, liberación, revolución), ya que si asociamos lo surreal a lo siniestro, también lo hacemos a la pulsión de muerte⁶⁹⁸. Es en el Segundo Manifiesto donde se propone encontrar ese punto en el que la vida y la muerte dejan de ser percibidos como contradictorios.

La traducción que se hace al inglés del término *unheimlich* es un aporte a una exacta definición del mismo, tanto para una visión general del concepto como para el tema que tratamos. Con aquella el significado cambia; adopta un nuevo matiz. *Uncanny* es el término que encontramos en los textos anglosajones sobre la materia. Se trata de una palabra que procede del escocés y es usada como malicioso. En los cambios que ha sufrido ha acabado convirtiéndose en un adjetivo que se aplica a lo misterioso, lo sobrenatural, lo inconfortablemente extraño, algo análogo a lo que Freud llama pulsión de muerte.

Unheimlich es un término que Marchán Fiz aplica a la arquitectura de Giorgio De Chirico. Freud narra una experiencia parecida al sueño de De Chirico que analizábamos en el capítulo dedicado a la arquitectura, cuando cuenta la extraña sensación que le invade al “recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana”⁶⁹⁹. Fiz extrae un matiz del término freudiano que tiene que ver más con la angustia, y coincide con varios de los títulos de las obras del pintor surrealista. Esto lo aplica a sus plazas y a los elementos que aparecen en las mismas⁷⁰⁰, entre ellos lo que más nos interesa: la arquitectura y su extraña relación con el resto del cuadro.

Aunque lo *unheimlich* ha sido analizado anteriormente, no se le ha dedicado el tiempo suficiente a su relación con las artes visuales. Vamos a exponer aquí cómo ha evolucionado en tal territorio y cómo obras de diferente autoría, estilo o forma se han impregnado de la categoría freudiana, igual que ya ocurrió en los años en los que el movimiento estuvo activo. Libero Badii, por ejemplo, distingue entre arte clásico y arte siniestro. Cuando todo está en orden y es comprendido, lo siniestro irrumpe: “a veces basta con una rosa”. Se trata de algo que se apoya en los pilares de lo “eterno y de la

⁶⁹⁸ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, p. 45.

⁶⁹⁹ FREUD, S. citado por MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 116.

⁷⁰⁰ MARCHÁN FIZ, S. *Ibidem*, pp. 116 y 118.

magia-misterio”⁷⁰¹. Lo siniestro se halla, según Rafael Squirru, en “las zonas oscuras, aun tenebrosas de nuestro ser; donde las categorías del orden clásico dejan de funcionar”⁷⁰². Siguiendo a Eugenio Trías, la obra artística carecería de fuerza si no se encontrara en ella lo siniestro presentido. La convivencia del lado oscuro con el velo que lo cubre pero que no lo oculta hace de la obra una forma viva⁷⁰³.

El arte es considerado *uncanny* porque muestra la realidad pero a la vez engaña. Pero no miente por lo que es, sino por el deseo proyectado del que lo observa⁷⁰⁴. Foster nos recuerda que gran parte del Surrealismo tiene que ver con la llamada al orden de los años 20, aunque la representación, por su carácter subversivo, se vuelve fantasmagórica. Debajo del espacio antiguo de la representación en Magritte, afirma, no hay nada⁷⁰⁵. Es el arte, según Trías, el que da forma a los “deseos semisecretos y semiprohibidos y eternamente temidos”⁷⁰⁶.

Podemos partir de la obra de Fernand Khnopff *La ciudad abandonada* (1904) [fig. 229]. La representación de una casa en una plaza en la que en un primer momento todo parece tranquilo y agradable para, tras penetrar un poco más en el cuadro, volverse impreciso, incómodo, amenazador. El espectador se da cuenta de que el lugar está desierto a la vez que la casa –que al principio parecía idílica– adquiere un siniestro protagonismo.

La casa ha estado vinculada a lo *unheimlich* desde finales del siglo XVIII. Ha sido un lugar donde representar los temores de la literatura y del arte. En arquitectura ha resurgido un interés por lo *unheimlich* como metáfora de una modernidad inhabitable. Lo *uncanny* encuentra su morada en la casa, encantada o no, que pretende ofrecernos seguridad mientras se abre a la secreta invasión del terror. El espacio *unheimlich* parte de la estética de lo sublime y es explotado por románticos como Victor Hugo o Herman Melville.

Los hallazgos arqueológicos de Pompeya y Troya han servido para ver las casas y a sus habitantes conservados de manera intacta, metáfora –para Freud– del desarrollo del psicoanálisis y del miedo a ser enterrado vivo. Lo *uncanny* emerge a finales del siglo XIX como un caso especial de enfermedad moderna, como una distancia de la realidad forzada por la propia realidad. El espacio es todavía un interior, pero ahora se encuentra

⁷⁰¹ AGUIRRE, G. *Liberio Badii...*, pp. 13 y 15.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 23.

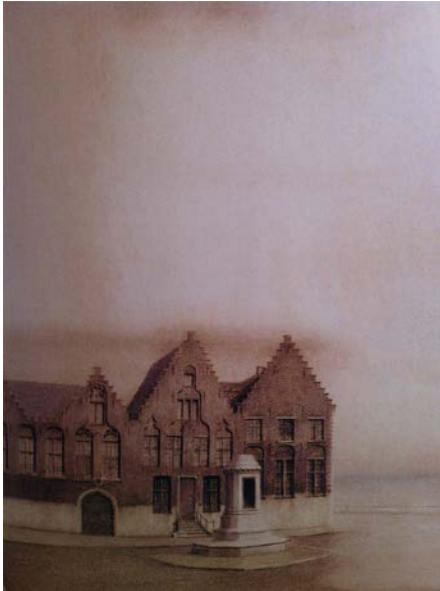
⁷⁰³ TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro...*, p. 42.

⁷⁰⁴ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 35.

⁷⁰⁵ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, pp. 172 y 173.

⁷⁰⁶ TRÍAS, E. *Op. cit.*, p. 42.

en la mente⁷⁰⁷. Debe ser entendido como una respuesta al *shock* de lo moderno. Extrañamiento y desarraigo son el santo y seña de nuestra época, resultado de las guerras y la injusta distribución de la riqueza⁷⁰⁸. Homi Bhabha usa el término *uncanny* para hablar del retorno de los inmigrantes, las minorías y la diáspora del campo a la ciudad⁷⁰⁹.



229. Fernand Khnopff. *La ciudad abandonada* (1904); 230. Edward Hopper. *House by a Railroad* (1925); 231. Andrew Wyeth. *El mundo de Christina* (1948)

House by a Railroad (1925), de Edward Hopper [fig. 230], es una casa extrañamente familiar, con cualidades que tienen los objetos en los sueños, cuyo

⁷⁰⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 6.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

“ocultamiento es iluminado, que no revelado”⁷¹⁰; una casa que a Hopper no le gustaba realmente, una arquitectura que califica de “horrible belleza con sus techos fantásticos, seudogóticos, abuhardillados a la francesa, coloniales e híbridos”⁷¹¹. Margaret Iversen acude a la categoría freudiana que aquí trato, para subrayar la lectura errónea que se ha hecho de la pintura de Hopper en tanto que catálogo de lugares nostálgicos. La obra citada supone una materialización de las raíces americanas, que no son vistas de forma nostálgica: se trata más bien de un pasado que vuelve, pero de una forma *unheimlich*; se trata de una nostalgia desnaturalizada. La casa puede ser percibida como acogedora, *heimlich*, maternal, atravesada por la represión que representan las vías de tren, las cuales se encuentran muy bajas, como vistas por un niño, lo que la autora enlaza con lo que algunos lugares tienen de recordatorios de una relación íntima con la infancia. Iversen usa lo *unheimlich* como la superficie de la pulsión de muerte en nuestra vida y establece un paralelismo con la casa de *Psicosis*, de Hitchcock. Se trata de la proximidad de lo familiar y lo que no lo es, tal cual lo encontramos en el texto de Freud⁷¹².

En *Ley natural* (1946), de la surrealista checa Toyen (Marie Cermínová), vemos cómo el inconsciente es representado a través de un inquietante edificio en el que cada habitación tiene su propia pesadilla. La familiaridad de la casa que nos ofrece la artista en su conjunto es atacada por lo que ocurre en cada una de sus habitaciones: una mesa sin comensales cuya luz central atrae los insectos, puertas que se abren a otras puertas hasta el infinito..., y un extraño personaje que se dirige por una estrecha escalera hacia el ático en el que encontramos a otros dos que parecen buscar algo ansiosamente. Andrew Wyeth decía a propósito de su obra *El mundo de Christina* (1948) [fig. 231], una pintura con casa en la que esta adquiere un protagonismo similar a la que hemos visto en las obras anteriores, que “en la representación de la casa, las ventanas se convierten casi en ojos o partes del alma. Para mí cada ventana representa una parte de la vida de Christina”⁷¹³. La misma casa aparece en *American Gothic* (1930) [fig. 232], de Grant Wood, o en el reflejo de *Sin título* (1920), de Man Ray [fig. 233]. Se ha convertido en un icono de lo gótico-surrealista (el tema de las casas encantadas aparece

⁷¹⁰ STRAND, M. *Hopper*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008, p. 41.

⁷¹¹ BORNAY, E. *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria, 2009, p. 91.

⁷¹² IVERSEN, M. *Beyond pleasure. Freud, Lacan, Barthes*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2007, pp. 21-23.

⁷¹³ Citado por SCHURIAN, W. *Arte Fantástico*. Köln: Taschen, 2005, p. 66.

en la obra de Magritte *El dominio encantado* (1951-53), que Marchán Fiz califica como otra de las figuras freudianas de lo siniestro⁷¹⁴).

Ha servido de referente no solo para la película citada, sino para otras como *La familia Addams* [fig. 234], de Charles Addam⁷¹⁵, o las que aparecen en los best-sellers góticos de Victoria Holt en los 60 [fig. 235], y si seguimos con el cine, uno de los medios más adecuados para mostrarnos un universo paralelo al nuestro, encontramos ejemplos de esta casa *unheimlich* en *The Haunting*, de Robert Wise (1963), *Al final de la escalera*, de Peter Medak (1979) [fig. 236], *House on Haunted Hill*, de William Castle (1959), o en *Pesadilla diabólica*, de Dan Curtis (1976). Un lugar con el que los personajes establecen una extraña y siniestra relación –como ocurre en el cuento de Cortázar *Casa tomada*⁷¹⁶– y que al final se ven obligados a abandonar.

Se trata de la casa encantada que tanto atrae a los miembros del movimiento, una construcción del gótico decimonónico, resultado de dos conceptos: lo siniestro *unheimlich* y lo maravilloso surrealista. Desde la fenomenología, Bachelard apuntaba que la casa onírica es la cripta de la casa natal. Otra versión de la casa *unheimlich* podría ser aquella de la que habla Loos, muy crítico con la capacidad de la fotografía para representar la arquitectura, cuando dice que los inquilinos no pueden reconocer sus casas cuando las ven fotografiadas. Se convierten en lugares imaginarios⁷¹⁷.

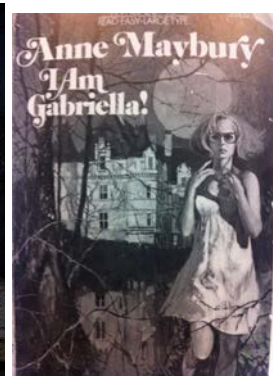
⁷¹⁴ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 123.

⁷¹⁵ *The Surreal House...*, p. 152.

⁷¹⁶ <http://escuelahistoria.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/biblioteca/esociales/CortazarJulio-CasaTomada.pdf>

Consultado el 25 de marzo de 2013.

⁷¹⁷ COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad...*, p. 57.



232. Grant Wood. *American Gothic* (1930); 233. Man Ray. *Sin título* (1920); 234. Maqueta usada para *La familia Addams*; 235. Portada de novela de Victoria Holt; 236. Uno de los carteles de *Al final de la escalera*, de Peter Medak (1979)

Como apunta Guillermo Solana respecto a *Au rendez-vous des amis*, la pintura en la que aparecen los miembros del grupo, el hecho de que compartan escena vivos y muertos es un reflejo de lo que el Surrealismo tiene de “práctica mediúmnica”⁷¹⁸. Recordemos que los surrealistas estudiaron los textos sagrados egipcios, la alquimia, la magia blanca y negra, las sociedades secretas y un largo etcétera.

⁷¹⁸ SOLANA, G. “El Surrealismo y sus imágenes” en *El Surrealismo y sus imágenes...*, p. 9.



237. Louise Bourgeois. *Cell (Choisy)* (1990-1993)

Una de las *Cell* [fig. 237], de Louise Bourgeois, es la pieza estrella de la exposición que tiene lugar en The Riverside Studios en Londres (1989). Stuart Morgan subraya el carácter *unheimlich* de la misma utilizando literalmente el término freudiano. A través de su obra la artista convierte en real lo extraño y nos hace partícipes de una desasosegante experiencia espacial⁷¹⁹. Conocemos la intimidad de Bourgeois gracias precisamente a la importancia que tienen las casas en sus obras y en los títulos de las mismas. Su terapéutico trabajo está conectado con los recuerdos de los espacios en los que habitó, desde la casa de su infancia en París a su estudio en Brooklyn. Espacios que asocia al trauma (la guerra, infidelidades del padre, etcétera), a lo que suma lo traumático del acto creativo mismo, que la artista padece en su cuerpo.

En sus *Red Rooms* mira al apartamento en que vivió de niña, en donde el dormitorio de los padres estaba pintado de rojo. En 1994 realiza dos de ellas, *Parents* (padres) y *Child* (niño), dos claustrofóbicas habitaciones con objetos cotidianos que conviven con domesticadas manos amputadas en cera roja. El simbolismo del color rojo es bastante evidente: sangre, violencia, dolor. El trauma que le produjo ser investigada por el Comité de Actividades Antiamericanas se materializa en el espacio claustrofóbico de *Los ciegos guiando a los ciegos* (1947-49). Con otro significado, pero también haciendo uso de lo arquitectónico y del hogar, realiza en los años 40 sus *Femme*

⁷¹⁹ ALISON, J. *The Surreal House...*, p. 22.

Maison, que trataremos en el epígrafe “La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación”.



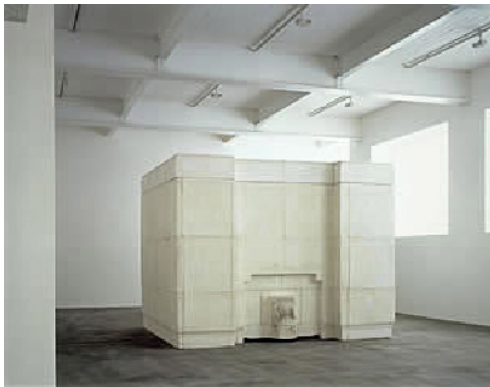
238. Richard Hawkins. *Bordello on Rue St. Lazare* (2007); 239. *House of the Mad Professor* (2004)

Paul Sarkisian es un artista que pasa de hacer pequeños collages a realizar obras surrealistas dentro de lo Pop. Entre 1971 y 1972 realiza *Sin título (Mapleton)* [240]. A través del realismo fotográfico representa una serie de objetos y detalles que conforman la fachada de una casa. Se trata de un lugar en el que, como afirma Peter Sager, el componente mágico-surreal es evidente⁷²⁰. Está inquietantemente poblado por las posesiones que sus habitantes han ido acumulando, hasta el punto de dar la sensación de que son ellas las que han expulsado a los moradores.



240. Paul Sarkisian. *Sin título (Mapleton)* (1971-1972)

⁷²⁰ SAGER, P. *Nuevas formas de realismo...*, pp. 81 y 82.



241. Rachel Whiteread. *Ghost* (1990); 242. *House* (1993)

La artista británica Rachel Whiteread comienza trabajando con material de la memoria: un armario similar a aquel en que se ocultaba cuando era pequeña. Un vaciado igual al que la artista extrae del espacio que hay debajo de las sillas o del interior de otros muebles. Cuando esto no le satisface, por asemejarse en dimensión a las personas, empieza a realizar vaciados mayores para atrapar lo que hay entre cuatro paredes. Con este proceso delimita el espacio a la vez que juega con la presencia y la ausencia.

Con *Ghost* (1990) [fig. 241] lleva a cabo el vaciado de una casa abandonada del siglo XIX, con la que pretende “algo con lo que otros pudieran relacionarme: como la habitación de la casa victoriana en la que nací”. Estas obras suponen un proceso de momificación, pero en este caso del espacio interior de una habitación. Se trata de algo familiar a la vez que desconocido, íntimo y extraño, acogedor y desasosegante. El aire es tratado, según Colomina, como un cuerpo patológico de la medicina del siglo XX, y no como los erguidos y sanos que sirvieron, a partir de Vitrubio, para establecer las proporciones arquitectónicas⁷²¹. (Trataremos los paralelismos entre la casa y el cuerpo en el siguiente apartado).

Su proyecto inmediatamente posterior es *House* (1993) [fig. 242]. Como en otros trabajos de la artista, aparecen la memoria, la infancia, los lugares de ocultación, de sexualidad y de muerte. Se trata de simples objetos que a la vez revelan extraños

⁷²¹ COLOMINA, B. *Doble exposición...*, p. 139 y 141.

significados. El perturbador efecto de la repetición y lo extraño de lo cotidiano es el *unheimlich* del que venimos hablando, y que Whiteread imprime en sus obras. Siguiendo a Freud, el doble y la repetición son garantías contra la extinción⁷²². Para John Bird, el trabajo de esta artista nos remite a la novela del escritor romántico alemán E.T.A. Hoffmann *Los elixires del diablo* y al fenómeno del doble (el vaciado que hace Whiteread en este caso), que confirma la hipótesis de lo *unheimlich* como la vuelta de lo que es conocido como familiar durante mucho tiempo⁷²³. Con esta obra traslada el pasado al momento actual: hace presente algo que está ausente. Convierte ese espacio en reversible y solidifica un volumen que una vez fue el interior de una casa. *House* se muestra siniestramente cercano, a través de la rareza del objeto que invade el campo simbólico y que provoca en el espectador un extraño sentimiento hacia la normalidad del día a día⁷²⁴.

Bachelard meditaba sobre la naturaleza del hogar a través de las lecturas nostálgicas del Romanticismo. Algo que comparten el Surrealismo y el Romanticismo – también el Simbolismo– es “el papel glorioso que atribuyen al sueño”⁷²⁵. Lo *unheimlich* encuentra su primer hogar en los cuentos del citado E. T. A. Hoffmann y en Edgar Allan Poe. (Las muñecas hinchables de los hermanos Chapman han sido vinculadas a lo *unheimlich* a través de la obra romántica *El hombre de arena*⁷²⁶). El tema favorito es el contraste entre la seguridad del interior y la amenaza de una presencia extraña. Se trata de la quintaesencia del miedo burgués, que se experimenta principalmente en el interior.

Para Anthony Vidler ninguna casa muestra mejor la estructura de lo *unheimlich* como la que Hoffmann describe en su cuento “El consejero Krespel”, publicado en 1818. El protagonista encarga cuatro paredes sin vanos, para que una vez dentro encuentre (o presienta) el lugar adecuado para la puerta. Hace lo mismo para el diseño de las ventanas y las particiones internas. El resultado es un hogar que emite una especial sensación de calma y que contrasta con el caos exterior, que Vidler ve como análogo a su condición de represión invertida. Esta relación entre exterior e interior va a ser algo que se repite en infinidad de ejemplos de casas a lo largo del siglo XIX. El autor nos recuerda a Thomas de Quincey y la necesidad que tenía de que fuese invierno

⁷²² Citado por BIRD, J. en *House. Rachel Whiteread...*, p. 115

⁷²³ BIRD, J. *Ibidem*, p. 115.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁷²⁵ PIERRE, J. “Buñuel gótico, prerrafaelista y surrealista” en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes, Fundación ICO, 2000, p. 123.

⁷²⁶ http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/iversen_review.pdf.

Consultado el 3 de julio de 2011.

y hubiera tormenta fuera para que pudieran producirse sus aventuras mentales en el interior⁷²⁷.

El retorno de lo reprimido, de lo siniestro, ese gusto por el XIX nos lleva a la inconfortable realidad capturada de manera gótica. Lo que Eugenio Trías llama “un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real”,⁷²⁸ ha afectado profundamente en todas las áreas de la vida contemporánea: desde la literatura al arte y a la arquitectura.

A comienzos de los 60 lo *unheimlich* es un tema que irrumpe en la literatura popular y en los *mass media*; sirve de conductor a nuevas exploraciones del suspense, el terror y la ciencia ficción, y da lugar, en el ámbito académico, a una serie de estudios de cuasigénero que todavía siguen desarrollándose⁷²⁹. Los medios captan la atención del espectador con machacantes noticias en torno al crimen. Los asesinatos en serie se han convertido en atractivos personajes que llenan horas de televisión y primeras páginas de los diarios.

En la literatura anglosajona ha surgido la corriente del New Gothic, una sensibilidad siniestra que se manifiesta a través del gusto por el horror, la locura, la monstruosidad, la muerte, la enfermedad o la sexualidad extraña. Horace Walpole, en *El castillo de Otranto*, la novela que inaugura la literatura de terror gótico y que será recuperada por el Surrealismo, nos da pistas sobre cómo deben ser los escenarios geográficos y arquitectónicos idóneos para el suspense, la anticipación y el terror⁷³⁰.

Gótico es un término prestado que se usa en el arte contemporáneo para designar un tipo de obra que en un principio se centra en la muerte, en lo macabro, y que en los últimos tiempos se ha cargado de matices y ha superado los temas clásicos de la literatura de finales del siglo XVIII y de principios del XIX. Se ha adentrado en territorios como la ciencia ficción, la cultura punk o lo surreal. Lo gótico se ha vuelto algo más atmosférico, algo imprecisamente definido que lo hace coincidir con lo *unheimlich*. Una habitación vacía puede ser tan siniestra como una montaña de miembros descuartizados. La mayoría de los artistas y críticos no suelen calificar las prácticas artísticas de *góticas*. Las investigaciones y discusiones en torno al tema tampoco han recibido tal calificativo, aunque se desprendan de las mismas un número

⁷²⁷ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, pp. 30, 31 y 37.

⁷²⁸ TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro...*, p. 35.

⁷²⁹ WELCHMAN, J. C. en *Gothic: Transmutations...*, p. 40.

⁷³⁰ GRUNENBERG, C. “Unsolved mysterious” en *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Boston : Institute of Contemporary Art ; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997, pp. 210-195. (sentido inverso)

suficiente de características como para ser introducidas en este terreno. Se trata, según Gilda Williams, de un concepto que vuelve en periodos de crisis y que, como ocurre a finales del siglo XVIII, hace de válvula de escape en momentos de dificultad política, artística y tecnológica⁷³¹.

Lo gótico va irremediamente unido al mal. Acontecimientos que tienen lugar en países nórdicos, fríos y húmedos en los que excepcionalmente sale el sol, en paisajes sin cultivar, los mismos que dieron lugar a la categoría de lo sublime. Se trata del paso de la pastoral ideal del siglo XVIII a una naturaleza que se rebela contra el ser humano y que este no puede dominar, y donde coexiste una arquitectura que evoca la Edad Media y que vemos por ejemplo, y volviendo a Walpole, en su *Strawberry Hill*⁷³².

Son casas cuyos interiores se llenan de muebles y pesadas cortinas, abigarradas de objetos impregnados de recuerdos y secretos, llenos de puertas que no se abren, habitaciones ocultas y espacios prohibidos. Lugares que representan el refugio y en donde penetran fuerzas desconocidas y malignas, con jardines como el de *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe, que comparten con el resto del paisaje un alma propia. Todo un universo que trasciende el siglo XIX, y que va más allá del castillo medieval o de la casa neogótica. No es simplemente una supervivencia de los lugares comunes románticos o un sentimiento presente en las novelas y películas de terror. Lo siniestro aparece en la vida cotidiana enmascarado de inocencia o trivialidad.

La sensibilidad contemporánea encuentra lo *unheimlich* en las ciudades, en aparcamientos solitarios, en sus noches, en centros comerciales, fábricas, suburbios, edificios de apartamentos, pequeños pueblos junto a la carretera, lugares protagonizados por la ausencia, o incluso lugares fruto de la arquitectura del movimiento moderno, en los que nunca se pensó que habría espacio para ser ocupado por tal categoría. El surrealista checo Jindřich Štyrský dice que el Surrealismo es el renacimiento del Romanticismo⁷³³. Breton llamó al Surrealismo la cola del romanticismo. Se trata de una fuente originaria para los surrealistas, quienes de forma selectiva rechazan ser un avatar de tal movimiento. El surrealismo rechaza la concepción religiosa o metafísica del sueño romántico. Es más imaginativo. Rechaza la novela pero salva la novela gótica. Breton ilustra su idea de lo maravilloso acudiendo a *El monje* de Lewis. Se refiere a la

⁷³¹ WILLIAMS, G. *The Gothic*. London: Whitechapel, 2007, p. 19.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ HERNÁNDEZ, D. L. *Surrealismo siglo 21*, La Laguna: Gobierno de Canarias, 2006, p. 18.

ruina romántica como algo que sustituye al maniquí⁷³⁴. El inconsciente metafísico de los románticos se convierte en una realidad física con los surrealistas⁷³⁵. El castillo gótico es un elemento recurrente del sueño surrealista que, según Marchán Fiz, nos pone en contacto con el Romanticismo⁷³⁶.

En el siglo XVIII lo medieval es visto como algo “bárbaro”, primitivo, derivado de la baja estima que se tenía de la arquitectura de la Edad Media. John Ruskin establece en el siglo XIX las características de lo gótico con las que invierte las connotaciones negativas del mismo y anima a sus contemporáneos a “examinar una vez más esos feos duendes y monstruos sin forma, esas severas esculturas rígidas y sin anatomía pero sin reírse de ellas, porque son signos de vida y libertad que golpean la piedra”⁷³⁷. Lo gótico converge en muchas ocasiones con lo grotesco. En los 90 del siglo XIX un espíritu de decadencia penetra en el clima cultural de numerosas capitales europeas y se manifiesta en el exceso decorativo del *Art Nouveau*. En el siglo XX encontramos la “estética de lo feo” en el Expresionismo, el Dadá y el Surrealismo.

La fuerza interpretativa de lo *unheimlich* ha sido renovada en la literatura, en el arte y el cine. Anthony Vidler señala tres obras y tres variantes del concepto freudiano: lo *uncanny* urbano y doméstico de las películas de David Lynch (o su exitosa serie *Twin Peaks*, donde se ironiza sobre los lugares comunes de las películas de terror clásico), la revisión que hace Wim Wender del *uncanny* histórico de Walter Benjamin en *Wings of Desire*, y el que aparece en la novela *Neuromancer*, de William Gibson, donde asistimos a un sentido contemporáneo de lo siniestro⁷³⁸.

En la celebración de la irracionalidad, la enajenación y la histeria surrealistas, abunda todo ese material que tanto nos interesa aquí y que sirve para dar salida a los deseos, pesadillas o fobias. Lo surreal y lo gótico comparten un rechazo por el movimiento moderno, por el orden, la racionalidad y lo puro. Clement Greenberg define la obra de Pollock *Gothic* como “gótica, mórbida y extrema”. Greenberg emplea con carga negativa el término gótico, como sinónimo de surrealista, un movimiento al que se opone y que describe como un *revival* del gótico, que se apodera de anticuados y flamboyantes interiores, excesos en el gusto por el pasado⁷³⁹. Briony Fer pone de

⁷³⁴ Para más información sobre la relación entre Surrealismo y Romanticismo Cfr. *Ibidem*, pp. 18-41.

⁷³⁵ RUBIO, O. M. *La mirada interior...*, p. 99.

⁷³⁶ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 128.

⁷³⁷ Citado por Christoph Grunenberg en “Unsolved Mysteries” en *Gothic: Transmutations...*, pp. 170 y 171.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ Christoph GRUNENBERG, “Unsolved Mysteries” en *Gothic: Transmutations...*, p. 169.

ejemplo un escaparate de maniqués fotografiado por Eugène Atget para ilustrar la atracción de los surrealistas por el efecto siniestro de los “rincones perdidos y anticuados de la ciudad”⁷⁴⁰.

En nuestros días lo gótico en el arte está presente en aquellas materias que transgreden la vaga definición de lo que es “normal” para la mayoría de la gente, lo que atraviesa los amorfos límites entre lo bueno lo malo, la cordura y la locura, el placer desinteresado y la ofensiva visual. David Punter habla de una preocupación por la paranoia, la noción de lo bárbaro y la naturaleza del tabú⁷⁴¹. La producción del horror se presenta en el arte contemporáneo en una pluralidad de modos estilísticos y estrategias.

Las atractivas a la vez que repulsivas fotos de Cindy Sherman o las partes del cuerpo que encontramos en la obra de Robert Gober son algunos de los ejemplos que, oscilando entre la atracción y la repulsión, exploran los placeres negativos de lo sublime. Lo gótico en el arte actual está transformado a través de los *mass media*, la cultura y la política. El sublime gótico hoy refleja un inseguro estado de la mente obscurecido por un profundo temor frente a un futuro que no nos es familiar. El psicoanalista Theodor Reik afirmaba que “un crimen sin resolver es *uncanny* (*unheimlich*)”⁷⁴².

En la casa *unheimlich*, y en relación a lo gótico y al espacio, también tiene lugar la “escena del crimen”. Como veremos en su momento, convierte aquella en un escenario. Lo que más nos interesa aquí es el contraste entre hogar y muerte. Es sabido el gusto de los surrealistas por las novelas policíacas y su fascinación por Fantomas, el maestro de asesinos y héroe de novelas de principios del siglo XX. Los surrealistas, más que usarlo como fuente material de la inspiración artística, investigaron en el reportaje periodístico, los estudios científicos, etcétera, para especular sobre sus consecuencias históricas. Discutían sobre la criminalidad presente desde la literatura gótica hasta la crisis política del siglo XX. Vieron el crimen como un fenómeno de “lo maravilloso”, lo que Louis Aragon llamaba “la contradicción que se revela a sí misma dentro de lo real”⁷⁴³.

⁷⁴⁰ FER, B. “Surrealismo, mito y psicoanálisis” en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999, p. 195.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Citado por Anthony Vidler en el Prefacio de *The Architectural Uncanny*.

⁷⁴³ EBURNE, J. P. *Surrealism and the Crimen*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2008, pp. 1 y 2.

El lugar del delito, los interiores burgueses de los que habla Walter Benjamin⁷⁴⁴, y en los que sus habitantes dejan sus huellas para dar lugar a historias detectivescas, es un espacio de gran fertilidad para la fantasía. Asistir a esa escena detiene el tiempo y congela al espectador, quien, a la vez que queda muy lejos de la realidad⁷⁴⁵, permanece a salvo⁷⁴⁶.

Scene of the Crime es el nombre que recibe la exposición organizada por la UCLA y el Hammer Museum en el año 1997 y que se desarrolla a través de tres dimensiones: la banalización del melodrama, la fotografía forense y la arquitectura deteriorada. Nos interesan aquí las dos últimas. A través de la fotografía forense se muestran interiores en los que se borran los límites entre la vida y la muerte, a la vez que presentan el siniestro efecto de hacer penetrar la segunda en la primera por el poder que la fotografía tiene para congelar el tiempo. Estas escenas del crimen se caracterizan por un exceso a la vez que por una escasez de significado.

Están llenas de resonancias de miedo y destrucción y a un mismo tiempo pueden aparecer estúpidamente banales y vacías. Cuando penetramos en la escena del crimen, entramos en un mundo cuyo significado parece incontenible en su simple apariencia. Algo pasó allí que no podemos comprender. En nuestra mente ese espacio aparece como una suerte de antiespacio, un lugar de negatividad que es extraño si lo comparamos con el del día a día. Este antiespacio está “encantado”⁷⁴⁷. Esto es algo que se aprecia en las fotografías de *Muertes inexplicables* que realizó Frances Glessner Lee [fig. 243] en los años 40 para los Estudios Nutshell.

⁷⁴⁴ En su ensayo “París, capital de el siglo XIX”, Walter Benjamin asocia el desarrollo de las historias de detectives de mediados del siglo XIX con la evolución de los hogares burgueses como universo doméstico cerrado y privado.

⁷⁴⁵ Ernst Bloch señalaba que el escenario ideal para disfrutar de las historias de detectives es un confortable lugar en el que uno se relaja sentado en un sillón mientras toma té y ron bajo una lámpara y fuma tabaco, sintiéndose seguro y apaciblemente inmerso en peligrosos y superficiales pensamientos.

⁷⁴⁶ WOLLEN, P. “Vectors of Melancholy” en *Scene of the Crime*, Cambridge: The MIT Press; UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1997, p. 24.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 25.

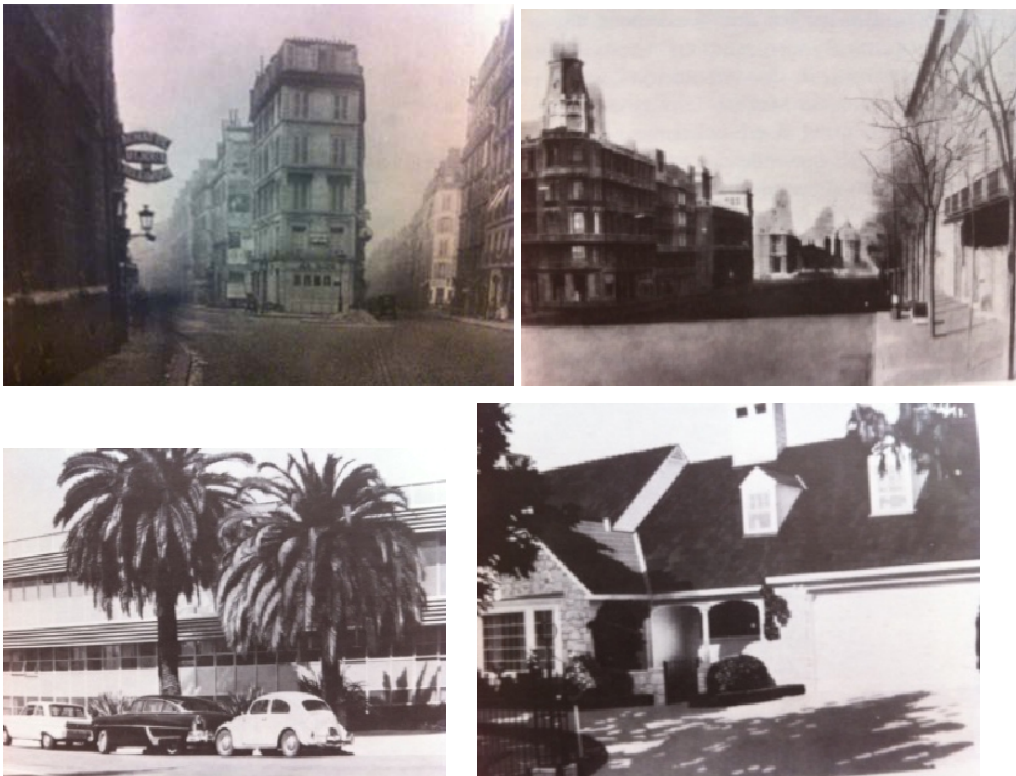


243. Frances Glessner Lee. *Three Rooms Dwelling* (1940)

Estas escenas del crimen pueden ser también lugares deteriorados y solitarios. Casas hechas trizas, como vemos en *Bronx Floors: Threshold* (1973), de Gordon Matta-Clark, con paredes sombrías y blancas o pintarrajeadas y desconchadas; manchadas de sangre, como el escenario de *Santa Chocolate Shop* (1996-97), de Paul McCarthy [fig. 244]; vacías, como en la maqueta realizada por Sam Durant llamada *Abandoned House 5* (1995) [fig. 245], o llenas de objetos rotos y de basura, con las puertas echadas abajo y los cristales destrozados, como ocurre en *Los Ángeles International Airport, Noise Abatement Zone, Forced Entry (76FES29i)* (1976) [fig. 246], de John Divola, o en *Untitled (Broken Furniture and Evidence of Aggression)*, del mismo autor: una serie de fotografías sobre entradas forzadas a lugares con rastros de criminalidad. Los hermanos Jake y Dinos Chapman acuden a los campos de concentración nazi, la más terrible escena del crimen, para ofrecernos la “casa” McDonalds *Arbeit McFries* (2001), de cuya puerta y tejado emanan extraños cuerpos mutilados o mutados, con claras referencias a la pintura del Bosco.



244. Paul McCarthy, *Santa Chocolate Shop* (1996-1997); 245. Sam Durant. *Abandoned House* (1995);
 246. John Divola. *Los Angeles International Airport, Noise Abatement Zone, Forced Entry* (1976)



247. Eugène Atget. *Rue Pigalle, á 6 h. du matin en avril* (1925); 248. Francisco López. *Calle de Alcalá* (1971); 249. Robert Bechtle. *Palmeras* (1971). 274. Paul Staiger. *La casa de Tony Curtis* (1971)

Los surrealistas se encuentran por casualidad con el trabajo de Atget [fig. 247], quien fotografía también casualmente y sin saberlo con una actitud surrealista. En 1926 Man Ray, que vivía en su misma calle, le pide que publique una de sus fotografías en el número de junio de la revista *La Revolución Surrealista*. Su trabajo nos interesa sobre todo porque proporciona un banal y desinteresado escenario que proyecta, para quien sepa verlas, imágenes de violencia. Una especie de tensión quieta y una atmósfera especial que aparece en la forma en que Francisco López pinta la *Calle de Alcalá* en 1971 [fig. 248] o en la que Antonio López plasma la *Gran Vía* (1974-1981) madrileña, y que vemos de nuevo en las calles californianas de los cuadros del también fotorrealista Robert Bechtle [fig. 249]. Las vías solitarias que aparecen en estas obras, los coches sin reflejo y ese color blanquecino dominante les dan un carácter onírico, como el que emana de las fotos del fotógrafo descubierto por Man Ray. Amalia Gómez manifiesta a propósito de este tipo de obras: “Las pinturas hiperrealistas reproducen recortes de lo real captados a través de la asepsia fotográfica, encarnan una mirada deshumanizada, desapasionada, mecánica, y que, sin embargo, por eso mismo encierra la paradoja de su inevitable falta de objetividad: son más reales que lo real”⁷⁴⁸. Siguiendo a Hal Foster, “este hiperrealismo *desrealiza* lo real con efectos simulacrales”⁷⁴⁹.

Esto es algo que vemos en *La casa de Tony Curtis* (1971), de Paul Staiger [fig. 250], y que encontramos en innumerables casos en la recurrente escena cinematográfica en la que el personaje sueña que pasea por su ciudad, completamente desierta, y establece una extraña relación con la arquitectura. Es el caso de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, o *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar. En la misma línea, acercándonos más a la representación de la “realidad”, llegamos al cine de Antonioni, director que parte del neorrealismo, pero que en los tiempos muertos de *L'avventura* (1959), en un análisis de conductas que se inicia con Rossellini en *Viaggio in Italia* (1953), hay un tipo de escenas que lo sitúan en este catálogo de artistas que venimos desarrollando. Se trata de propuestas en las que se establece siempre una sutil relación con los edificios, con la casa, inquietantemente familiar.

⁷⁴⁸ MARTÍNEZ, A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del S. XX-2*. Valencia: Universidad Politécnica, 2000, p. 45.

⁷⁴⁹ FOSTER, H. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001, p. 146.

La obra de Thomas Demand *Tunnel* (1999) es un paso subterráneo en curva, una película en bucle que provoca un vacío turbador que aumenta cuando reconocemos el sitio como “lugar del crimen”, Pont de l’Alma, donde se estrelló el coche de Diana de Gales. Daniel Spoerri realiza ensamblajes usando artefactos domésticos con restos de vida previa, como es el caso de *La Poubelle n’est pas d’Arman!*, de 1961. Robert Overby entra en casas abandonadas, parcialmente quemadas, etcétera, y hace vaciados en látex de ventanas rotas, puertas destrozadas o muros carbonizados. Algo que Rachel Whiteread lleva a cabo en *Untitled (Ambar Slab)* (1991), en este caso en goma y extraído de una mesa de autopsias. Se trata de objetos que forman parte o se relacionan con la arquitectura, que se muestran con una belleza ruinoso y que funcionan como huellas dactilares del entorno. Cuando son llevados al museo parecen piezas almacenadas en un laboratorio de investigación policial.

Según una conversación que mantiene con la artista, Beatriz Colomina cuenta que Whiteread realizó en su época universitaria varias visitas a la escuela de medicina, donde un técnico le mostraba especímenes de cerebros. A propósito de su obra, Colomina habla de someter a interrogatorio la arquitectura cuando se hace un vaciado de la misma, de una toma de huellas dactilares para ser monumentalizadas. El espacio es tratado como si de una escena del crimen se tratara⁷⁵⁰.

Los objetos que encontramos en estos escenarios se convierten en pruebas con una doble identidad. Un bate de béisbol ensangrentado, por ejemplo, es un objeto corriente y a la vez una encarnación del mal. Se trata de un curioso mecanismo por el que el artefacto se duplica siniestramente. Igual que el objeto surrealista se ajusta a parámetros poéticos, “la prueba del delito revela este giro semántico en su mayor arbitrariedad”⁷⁵¹. El artefacto puede aparecer de una manera amable o cargado con un plus de significado que se escapa de nuestra percepción visual, y se convierte así en algo vagamente siniestro. Es el caso de *Yarn 3* (1990), de Mike Kelley. D-L Álvarez nos recuerda, a través de *The Booming System (Hold On I’m Coming)* (1995) [fig. 251], una obra que funciona como un memorial, que la escena del crimen no es solo un lugar para la investigación sino también para el duelo. Algo similar, aunque con una intención crítica (la artista denuncia el tráfico de drogas en México) sucede en el muro agujereado que Teresa Margolles lleva al museo con su exposición *Frontera*, que tuvo lugar en el Museion de Bolzano en el año 2011.

⁷⁵⁰ COLOMINA, B. “Soñé que era un muro” en *Doble exposición...*, pp. 139 y 149.

⁷⁵¹ RUGOFF, R. “More than Meets the Eye” en *Scene of the Crime...*, p.79.

Cady Noland [fig. 252] apila en sus instalaciones diferentes objetos de consumo y los encadena y ensambla –formando una galería de objetos encontrados– como si fueran pruebas de una investigación criminal, con lo que se producen entre tales objetos unas relaciones absurdas, a través de las cuales se cuenta la historia actual de Estados Unidos⁷⁵².



251. D-L Álvarez. *The Booming System* (*Hold on I'm Coming*). Vista de la instalación (1995)

252. Cady Noland. *Mattres Factory* (1980)

Partiendo de Atget y de los artistas conectados con él, llegamos a los interiores capturados en los últimos años por Candida Höfer [fig. 253]. Estos tienen su origen en los trabajos de sus maestros Bernd y Hilla Becher. Lo que ocurre con la obra de Höfer es que en lugar de convertirse en una colección de tipologías marcadas por la ausencia humana, recoge la psicología de la arquitectura social, de lugares que habitualmente están atestados de gente (estaciones, museos, restaurantes, bibliotecas, etcétera).

De esta artista nos interesan las elevaciones y la dramática y *dechiriquiana* perspectiva de sus obras, con las que acentúa un ruidoso vacío (a la arquitectura que aparece en sus fotografías se le ha llamado la arquitectura de la ausencia), así como la virtud que tienen sus imágenes para capturar elementos extraños. En ellas la historia del lugar y su actual función chocan, a la vez que conviven, como dos objetos que nada tienen que ver y que son ensamblados. A través de esta plúmbea soledad los espacios se vuelven inquietantes, siempre a la espera de un público que nunca llegará. Es algo que vemos en la obra de David Latorre *Escenarios de conducta* (2010) [fig. 254] o en las obras de Hans Peter Reuter, quien pinta interiores en los que la ausencia de ventanas o puertas, así como la forma en que trata el espacio lo sitúan en el ámbito de lo surreal. Es

⁷⁵² GOHLKE, G. "Candy Noland" en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2005, p. 238.

el caso de *Baño público sin objeto número 43-45* (1972) [fig. 255], una obra que se encuentra en la misma línea que las habitaciones hospitalarias y carcelarias de E. G. Willikens, como podemos apreciar en la obra *Cama n.º 10* (1972) [fig. 256].

Algo que también sucede en la obra de Helena Cabello y Ana Carceller titulada *Alguna parte* (2000). Se trata de una serie de fotos de discotecas y bares, tomadas justo cuando son dejados por los cuerpos presentes-ausentes. Lo que en ellas se muestra son los rastros de lo que allí ha sucedido en el más absoluto silencio.



253. Candida Höfer. *Trinity College Library*; 254. David Latorre. *Escenario de conducta II* (2010); 255. Hans Peter Reuter. *Baño público sin objeto número 43-45* (1972); 256. E. G. Willikens. *Cama n.º 10* (1972); 257. Vera Lutter. *Battersea Power Station* (2004); 258 y 259. Cindy Sherman. *Untitled Films #64* y #63 (1980)

En la misma línea pero con tintes fantasmagóricos se sitúan las fotografías de Vera Lutter [fig. 257]. En sus monumentales trabajos recoge estructuras arquitectónicas que atrapa a través de una habitación que convierte en una cámara oscura, dando como resultado unas superficies de tonalidades negras y grises, carentes de negativo, con las que muestran un mundo opuesto, oscuro, siniestro y –como ocurría con la artista anterior– vacío.

Algo similar sucede también en la serie de fotografías *Untitled Film Still* realizada por Cindy Sherman durante los años 1977-1980 [figs. 258 y 259]. Tomadas en calles desiertas de una ciudad, un solitario personaje femenino aparece en cada una de ellas amenazado por la arquitectura en la que se le inscribe. Se enfrenta a casas ruinosas, a soportales y arcadas cuya perspectiva y arquitectura nos remite nuevamente a los personajes y edificios de De Chirico. En estas fotografías se plasma, además de la desprotección femenina en la ciudad, el sentimiento que emana del silencio, de la soledad, de la oscuridad, algo que Freud vincula en *Lo siniestro* con la angustia infantil, una angustia que nunca se desvanece del todo en la mayoría de los seres humanos⁷⁵³. Obras que además tienen el poder evocador de “nuestros temores y deseos más básicos o la extrañeza de aquellos recuerdos y pesadillas que recordamos borrosamente”⁷⁵⁴. No podemos dejar de mencionar aquí las fotografías de André Kertész, sus poco ortodoxas perspectivas, así como los personajes que aparecen en ellas, más sombras que personas. Su obra *Tuileries, Paris* (1928) [fig. 260] lo sitúa en la línea que venimos tratando.

⁷⁵³ CLAIR, J. “Realismo mágico y extrañeza inquietante” en *Mímesis. Realismos modernos...*, pp. 103-109.

⁷⁵⁴ TURNER, E. “El arte outsider nos lleva a lugares lejanos” en *Outsider. Arte fuera de serie*. Madrid: Eneida, 2008, p. 13.



260. André Kertész. *Tuileries, Paris* (1928); 261. Fionnuala Boyd y Leslie Evans. *Cabeza* (1972); 262. Lorie Novak. *Shadows* (1987); 263. Tim Eitel. *Arken* (2003)

Pasaría algo parecido en el cuadro *Cabeza* (1972) [fig. 261], de Fionnuala Boyd y Leslie Evans: estos artistas realizan un montaje fotográfico de una manera absurda, en una situación cotidiana en la que “se percibe un momento surrealista”⁷⁵⁵. O en los interiores de Lorie Novak [fig. 262], los cuales se encuentran claramente dentro de la tradición surrealista, toda vez que se altera la percepción del espacio. Novak, que ha declarado estar influenciada por el cine surrealista, Man Ray o Frida Kahlo⁷⁵⁶, proyecta sobre sus interiores unas imágenes claramente oníricas en las que juega con la escala y la memoria. Muy similar es lo que les ocurre a los personajes de Tim Eitel y a la manera

⁷⁵⁵ SAGER, P. *Nuevas formas de realismo...*, p. 94.

⁷⁵⁶ KENYON, K. “Surrealism in a Dirty World” en *New Surrealism or the Fiction of the Real*. Woodstock: the Center for Photography, 1988, p. 10.

como se relacionan con la arquitectura. Se trata de lugares sin ubicación específica y en los que el tedio de los adolescentes, la limpieza de los paisajes y los elementos arquitectónicos nos llevan a un universo más metafísico y soñado que real, como ocurre en el caso de *Arken* (2003) [fig. 263]. El personaje detenido en la carretera frente a la que podría ser su casa, la perspectiva y la niebla sitúan *Untitled* (2005), de Gregory Crewdson [264], en este catálogo de obras, a la vez que nos remite a las construcciones y personajes de Hopper.

Otros trabajos que debemos incluir aquí –en los que la relación del personaje con la arquitectura junto a la que es retratado se vuelve siniestra– son los de Sam Taylor-Wood, que oscila entre situar sus interiores en el terreno del sueño o en el de la pesadilla. En *Self portrait suspended VI* (2004) encontramos un cuerpo levitando en un diáfano interior, mientras que en *Falling IV* (2003) tenemos a un personaje en tensión, que se sostiene con una sola mano y que no podemos evitar asociar con la siniestra decoración del pasillo cubierto de trofeos de caza que aparece en la imagen. Siguiendo a María Martín, el artista “hace uso del espacio evidenciando lo corpóreo y la cárcel que esto implica, mostrándolo como un lugar de sueños y de locura”⁷⁵⁷.



264. Gregory Crewdson. *Untitled* (2005)

El citado ensayo de Freud vuelve a aparecer de la mano de Robert Longo, cuando este lleva al dibujo las fotografías que en los años 30 realizara Edmund Engelman en el apartamento vienes del padre del psicoanálisis [figs. 265, 266 y 267]. El fantasmagórico mobiliario victoriano convive con los artefactos que ocupan el inmueble

⁷⁵⁷ MARTÍN, M. “Espacio interior” en *Espacio interior. Inner Space*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2006, p. 23.

como un material que sustituye al habitante que ya no está. Cuenta con una serie de esculturas de pequeña escala que representan la historia de la cultura y su transformación en el tiempo. Nos transporta a otros tiempos: las villas renacentistas contaban con una habitación llamada *studiolo*, un pequeño estudio privado donde se podía apreciar un resumen del conocimiento del mundo del que se disponía, colecciones de plantas, minerales, obras de arte, objetos raros, etcétera. Formaban los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades que acabaron por convertirse en precedentes del museo durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos. Se trata de una domesticación de la cultura que vuelve *unheimlich* la morada.



265. Edmund Engelman. *Apartamento de Sigmund Freud*; 266. *Vista del estudio* (1938); 267. Robert Longo. *Untitled* (2000)

La muñeca Madame del ventrílocuo Wayland Flowers aparece en una foto para su biografía ficticia *My Misbegotten Memoirs as Told to Wayland Flowers*. Se trata de un objeto inanimado con aspecto de señora que se vuelve animado al aparecer sentada en un piano, de la manera en la que también aparecía el autómata de Henri Maillardet a

comienzos del XIX, estética que envuelve a la muñeca de Flowers. Se trata de una fotografía que Mike Kelley incluye, junto con la mansión en llamas de Mohammed Al-Fassi, una casa decorada con copias de estatuas clásicas pintadas de una manera naturalista, en su proyecto *The Uncanny*⁷⁵⁸.



268. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. *W: La force d'ubio-travail* (2001)

También de desasosegadamente familiar ha sido calificada también la obra en vídeo de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto *W: La force d'ubio-travail* (2001) [fig. 268]. Dos personajes en el entorno doméstico de una casa vacía mantienen un diálogo que conocemos por los subtítulos sobreimpresos en la pantalla, ya que ni siquiera mueven la boca. La pareja está sumida en un extrañamiento de sí mismos y atrapados en un bucle donde parece no haber solución a lo que ocurre en esa asfixiante atmósfera de tensión emocional.

Judith Barry crea, a través de la video-instalación *Estudio para el espejo y el jardín* (2001-2003) [fig. 269], un espacio en el que introduce al espectador y en el que a su vez aparecen otros personajes desenvolviéndose en otro interior. El espacio físico de la sala se introduce en la escena de la proyección. El que más nos interesa es el banquete de los años 20 que tiene lugar en un interior palaciego. Se trata de una fantasía sobre una Granada que nunca existió. En el argumento se mezclan diferentes elementos: la picaresca, el carnaval, la Celestina, el surrealismo de Buñuel, etcétera. Relaciona la

⁷⁵⁸ Extraído del catálogo de imágenes en *The Uncanny* de Mike Kelley. Los Angeles: Sonsbeek, 1993.

tradición literaria medieval española con el movimiento artístico que nos interesa. Afirma que lo fantasmagórico como “ruptura de lo ordinario” es fundamental en la cultura española y pone de ejemplo a Cervantes, Buñuel, García Lorca y Almodóvar. También relaciona algunos elementos del Surrealismo con los grupos reprimidos por las élites de poder desde el catolicismo hasta Franco. Nos muestra que la combinación de personajes burgueses con campesinos en Buñuel, o de travestis con oficinistas en Almodóvar lo que producen es un escenario surrealista⁷⁵⁹.



269. Judith Barry. *Estudio para el espejo y para el jardín* (2001-2003)

Este desasosegante efecto espacial aparece también en la obra de Pierre Huyghe *This is not a Time for Dreaming* (2004) [fig. 270]. En ella vemos un edificio de Le Corbusier como telón de fondo, con una marioneta que lo supera en escala y que a su vez sujeta otras dos. Es una escena realizada de cara al público y filmada al mismo tiempo, dando lugar a un vídeo en el que se mezclan ficción, realidad y sueño.

⁷⁵⁹ Se trata de declaraciones que Judith Barry hace a Lorna Scott en “Nada es lo que parece” en *Judith Barry: Estudio para espejo y el jardín*. Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2003. pp. 106 y 107.



270. Pierre Huyghe. *This is not a Time for Dreaming* (2004)

Si atendemos a la obra de Gregor Schneider, sus espacios giran, encogen, se metamorfosean de una manera casi imperceptible, a la vez que nos producen inquietud, pues sabemos que hay más, algo a lo que no tenemos acceso. Como afirma U. Look en el catálogo editado con motivo de la exposición del artista en Madrid en 2012: “Las construcciones arquitectónicas son delgadas membranas hechas para ser frontera ante lo inquietante que ellas mismas atraen”⁷⁶⁰. No solo su trabajo, sino también algunos datos biográficos conectan la personalidad de Schneider con este apartado, como es el hecho de que trabajara de pequeño como enterrador. Comienza usando la pared como cárcel. En *Räume* la duplica e incorpora la ventana, reduciendo el espacio y creando uno nuevo al que se le baja el techo. Con esto provoca la aparición de una nueva piel sobre la antigua “como si se tratase de una pesadilla”, algo que Veit Loers asocia a *El pozo y el péndulo* de Poe y al emparedamiento⁷⁶¹.

La casa de Gregor Schneider *Totes Haus Ur* [fig. 271] es un proyecto que comienza en 1985 y con el que alcanza un gran éxito en la Bienal de Venecia de 2001. La obra podría haber tenido cabida en cualquiera de los epígrafes de este apartado, pero es la transformación de una apacible morada en un espacio inquietante lo que nos ha

⁷⁶⁰ LOOCK, U. Catálogo Gregor Schneider. Punto muerto con depósito. www.ca2m.org/es/documentos/doc.../362-catalogo-gregor-schneider- , p. 131. Consultado el 10 de diciembre de 2012.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

llevado a situarlo aquí. Se trata de un efecto producido por las habitaciones que crea en su interior. Espacios sin ventanas, dormitorios dobles que miniaturiza en el interior de habitaciones ya existentes. No podemos distinguir cuáles son las dependencias originales de las que no lo son. La realidad y el simulacro se confunden.

Un lugar que ofrece protección, como cualquier casa, pero que a la vez es asfixiante. El aislamiento de las habitaciones además provoca que si una puerta se cerrase y nos quedáramos dentro, nadie podría oírnos desde el exterior. Estrechos pasillos, escaleras empinadas, múltiples esquinas, un espacio del que parece que nadie puede escapar. Al igual que ocurre en las películas citadas al comienzo de este capítulo, la casa acaba teniendo vida propia. Además, ocurre algo en sus habitaciones que la acercan todavía más a la surrealidad: viajan por el mundo y son expuestas en diferentes instituciones museísticas.



271. Gregor Schneider. *Totes Haus Ur* (Casa Muerta Ur)

Este trabajo puede parecer incluso más *unheimlich* cuando analizamos la similitud que tiene con la casa que –siguiendo a David Moriente– manda construir Sarah Lockwood entre los años 1884 y 1922. Se trata de un personaje real que, tras la muerte de su marido y el acoso de los fantasmas al que se ve sometida, decide mudarse y convertir, para protegerse de ellos, una casa de nueve habitaciones en una fortaleza de 160 estancias. Los pasillos despistan y las escaleras no van a ninguna parte, en la intención de la propietaria de que la casa sirviera de trampa para fantasmas⁷⁶².

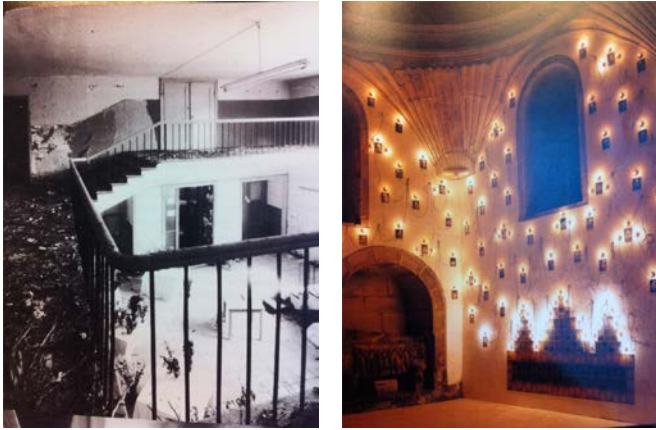
Schneider continúa indagando en estos espacios a través de la instalación que realiza para el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, titulada *Dead End*. Aquí la angustia la produce la ausencia de salida cuando se llega al final del recorrido, a la vez que se han anulado las entradas convencionales del museo. La obra se compone de cinco espacios –*Kinderzimmer II* (Cuarto de los niños II, 2008), *Darkroom* (Cámara oscura, 2008), *Liebeslaube* (Nido de amor, 1995), *Wet Cell* (Celda húmeda, 2008) y *Cold Storage Cell* (Celda frigorífica, 2007)–, que se comunican entre ellos a través de túneles y que V. Loers llama “un sistema intestinal sin salida”. La autora asocia la obra a la historia de la mina de Falun que aparece en trabajos de autores como E.T.A. Hoffmann, en *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne, o al efecto del túnel en el cine⁷⁶³.

El espacio que tratamos aquí es el lugar donde el niño que fuimos es abrazado por lo siniestro. Es el almacén donde el artista conserva lo encontrado en el mercado de lo trágico. A finales del siglo XIX la infancia y los recuerdos tuvieron un gran protagonismo. Freud asigna a la niñez un papel fundamental en la formación del ser humano. Las características de su teoría del *unheimlich* son destacadas por el iconólogo Lentillères en la obra de Boltanski [figs. 272 y 273]. El uso de la sombra, la obsesión por la muerte, los restos del pasado, las reliquias, etcétera, son temas que extrae del corpus artístico del artista afirmando que la muerte también existe en el paraíso, y acudiendo a “Et in Arcadia ego” para afirmar que también se encuentra en el mundo de los niños⁷⁶⁴.

⁷⁶² MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 222.

⁷⁶³ LOERS, V. Catálogo *Gregor Schneider...*, pp. 77 y 78.

⁷⁶⁴ SOUTIF, D. *El Caso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, p.19.



272. Christian Boltanski. *The Angels, de Advento* (1986); 273. *The Ordinary Days* (1996)

Lo que más nos interesa en este apartado es su serie *El Caso* (1988) [figs. 274, 275, 276 y 277]. Se trata de unas fotografías procedentes del periódico del mismo nombre dedicado a la crónica de sucesos, en su mayoría siniestros crímenes de sangre. En *Escenarios del crimen* (1988) aparece todo un muestrario arquitectónico (chalés, apartamentos, cortijos, hoteles de carretera), fotografiados de tal forma que parece haberse borrado toda pista, salvo la presencia del propio edificio. Este se convierte en la prueba fehaciente de las horribles escenas que se desarrollaron tras sus muros. Es el lado oscuro de lo que el propio artista llama “pequeños recuerdos”⁷⁶⁵, una pequeña memoria que Boltanski intenta preservar en su obra.



274, 275, 276 y 277. Christian Boltanski. *El Caso* (1988)

⁷⁶⁵ GARB, T., “In Conversation with Christian Boltanski” en *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997, p. 19.

Mike Kelley acopia una serie de imágenes para el proyecto *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone* (1992), una exposición con obras que llama trabajos con aura *uncanny* (*unheimlich*). Presenta esculturas figurativas al lado de estampas, como si del Atlas de Warburg se tratara, entre las que encontramos representados edificios, ciudades, junto con escenas del cine pornográfico o tarjetas de visita⁷⁶⁶.

Miguel Á. Hernández-Navarro acude al *unheimlich* freudiano para hablar de la obra de Fernando Sinaga, a la que califica de siniestra. Pero lo siniestro aquí lo ve como un “certero proceder para intentar descorder el velo que recubre la falta y horadar la inconostasis de lo real”⁷⁶⁷. Traemos aquí los trabajos realizados por Sinaga para el Museo Vostell Malpartida en 2005, *On Prediction* [fig. 278] y *Zone*, una en el exterior y otra en un interior abovedado.



278. Fernando Sinaga. *On Prediction* (2005)

Son también casas *unheimlich* las que realiza en 2010 la artista Veru Iché en *Secretos con saliva*, o la que aparece reflejada por triplicado en los espejos y sobre la que se proyecta un foco de color rojo, en la videoinstalación *Empfänger* (2003), de Pipilotti Rist. Vemos una casa muy similar a las citadas en la videoinstalación de la misma artista *Empfänger (Receiver)* (2003). En este caso la ubicación es un tocador en cuyos espejos aparecen reflejados los diferentes ángulos de la casa.

⁷⁶⁶ KELLEY, M. *The Uncanny*. Liverpool: Tate, 2004, p. 9.

⁷⁶⁷ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. en “La cosa inhóspita: Consideraciones lacanianas sobre la obra última de Fernando Sinaga” en *Fernando Sinaga: La estancia inhóspita*. Valencia: Generalitat Valenciana; Ivam, 2005, p. 128.

En *Remix Buildings* (1999-2000) [fig. 279], Alicia Framis encuentra nuevos significados a la arquitectura mezclando las funciones de diferentes lugares y provocando situaciones extrañas al sacar a la luz aspectos como la muerte o la enfermedad y hacer que convivan con otros usos cotidianos del edificio⁷⁶⁸. La obra de Luc Tuymans es más una representación de un reflejo o de un espejismo que de la realidad. La apariencia fantasmagórica de los objetos que representa aparece más destacada en construcciones arquitectónicas que, si bien podrían ser reales, se convierten en extrañas por la textura que se les ha dado.



279. Alicia Framis. *Remix Buildings* (1999-2000)

A Wall in Former Vaquery y *Staining Bench, Furniture Manufacturer's Vancouver* son dos obras realizadas en 2003 por Jeff Wall. Ambas se caracterizan por mostrar los rastros fotografiados (más sutiles en la primera) de algún suceso que ha provocado que las paredes y los muebles aparezcan manchados. Dejar volar la imaginación respecto a lo aquí acontecido nos lleva inevitablemente a los acontecimientos más siniestros. Las habitaciones –o proyectos de las mismas– de Matthias Weischer nos parecen a simple vista lugares vacíos, con cierto aire naif. Pero es el uso de alguna mancha o algún objeto fuera de su lugar habitual lo que hace que pinturas como *Bühne* (2003) o *Vogel* (2004) produzcan la sensación de desasosiego.

Mateo Maté a través de su obra lleva a cabo una investigación sobre los espacios y sobre cómo habitamos en ellos. Analiza las relaciones que establecemos con los mismos, la incompreensión y la inquietud que nos producen, cómo dejan de ser lugares

⁷⁶⁸ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 184.

idóneos para el cobijo y la protección y nos desconciertan. *Universo personal* es una instalación realizada en 2012 para el MNCARS en el Monasterio de Santo Domingo de Silos, donde todavía sigue viviendo un grupo de monjes benedictinos. Interviene una de las estancias de dos maneras. Por un lado –como si de una obra de Magritte se tratara–, coloca una serie de objetos (cama, mesa, silla, crucifijo, etcétera) de manera que parece que flotan en el aire. Por otro, una cámara graba a su vez la escena y la proyecta. Con estas dos estrategias dobla el espacio –lo que tiene de irreal– y acentúa lo tecnológico de la obra (la cámara que graba), así como el carácter fantasmagórico y surrealista del interior románico.

Peter Sager utiliza “misterioso interior” para referirse a dos obras en las que solamente se nos muestra un fragmento de la casa. En *Tejado* (1970), de Nikolaus Störtenbecker [fig. 280], solo aparece la parte superior de la construcción, y solo una ventana en *La ventana de mi vecino*, de Franz Radziwill⁷⁶⁹. George Deem introduce el interior holandés en la esfera del pop a través de su obra *Paisaje con interior* (1968) [fig. 281], en la que inserta la obra de Vermeer *Mujer joven con espineta en un paisaje exterior* y provoca efectos que aquí nos interesan y que a Deem le sirven para reflexionar sobre temas en torno al original y la copia.



280. Nikolaus Störtenbecker, *Tejado* (1970)



281. George Deem. *Paisaje con interior* (1968)

Son muchos de ellos lugares que González Requena analiza en la exposición *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel* que

⁷⁶⁹ SAGER, P. *Los nuevos realismos...*, p. 31.

tuvo lugar en el Centro José Guerrero de Granada en el año 2011. En un film del primero, *Rebeca*, la chica va hacia la casa mientras que Maxim se queda paralizado, incapaz de continuar. Esta escena es asociada a otra de *Los pájaros*, en la que Tippi Hedren llega remando a una vivienda que hay en la otra orilla. El autor manifiesta en el catálogo: “No hay duda, entonces, de que todo empuja, en el universo fantasmático de Alfred Hitchcock, a entrar allí”, al lugar al que el cineasta retorna a través de la figura de una mujer. Hitchcock necesita revisitar con la segunda película esa casa “oscura, rancia y sucia, paralizada en el pasado”⁷⁷⁰. Las casas que Buñuel introduce en *Ensayo de un crimen* nos remiten directamente a la vivienda de Norman Bates en *Psicosis*.

Las últimas teorías en torno al género o lo *queer* son terreno fértil para asociar arquitectura e individuo a través del espíritu gótico o lo *unheimlich*. Ha sido en Hollywood donde se le ha dado a la mujer una faz seductora, una máscara que sirve para ocultar un peligro. Pandora, que inaugura la lista de mujeres que personifican la belleza femenina como artificio (Olimpia de Hoffmann, María en *Metrópolis*, etcétera), representada en varias ocasiones con una jarra, es más popular por portar en su mano una pequeña caja. En ambos objetos se guardan cosas –se trata de la dialéctica del dentro y el afuera–, y ambos constituyen una representación metafórica de los mitos asociados a la mujer, el contenedor y el secreto. Esto es algo que podemos asociar al espacio y en concreto a la casa. Citando a Ludmilla Jordanova, “la ocultación implica secretos. Los cuerpos de mujer y, por extensión, los atributos femeninos, no pueden hacerse públicos, algo peligroso podría ocurrir”. Ver el cuerpo como contenedor nos hace pensar en el útero y en todas las asociaciones que se le han hecho, tanto en arte como en arquitectura, a la hora de tratar la vivienda⁷⁷¹.

Laura Mulvey analiza el cuerpo femenino en términos de espacio, topográficamente, como una proyección fantasmagórica que pretende conciliar el cuerpo con estructuras psíquicas, considerando la influencia del psicoanálisis freudiano en las teorías feministas. Para ello se vale del film *Notorious* (1946), de Alfred Hitchcock. La realizadora habla de un espacio fantasmagórico sacado de la imagen de la mujer como misterio. En la película citada, la espía tiene que investigar la casa de otros individuos también espías. Seduce a uno de los personajes para tener acceso al lugar. La

⁷⁷⁰ GONZALEZ REQUENA, J. *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. <http://issuu.com/blogguerrero/docs/bunuel-hitchcock>, pp. 140, 143 y 144. Consultado el 23 de noviembre de 2012.

⁷⁷¹ MULVEY, L. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992. pp. 57-65.

oposición interior/exterior por la que la chica se caracteriza encuentra ecos en la puesta en escena del film⁷⁷². Patricia White también acude al cine clásico, en este caso al de terror, para buscar la presencia lésbica en sus espacios. Acude a *The Haunting*, de Robert Wise [figs. 282 y 283], al personaje de Claire Boom y a la imagen de *Secret Beyond the Door* (1948), de Fritz Lang [fig. 284], en la que aparece Joan Bennett amenazada por una exagerada y onírica puerta. Concluye que el uso que se hace de la imagen de la mujer en su relación con los lugares encantados no es simplemente un requisito para el cine gótico⁷⁷³.



282 y 283. *The Haunting*. Escena y cartel; 284. Fritz Lang. *Secret Beyond the Door* (1948)

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ WHITE, P. "Female spectator, lesbian specter: *The Haunting*" en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, pp. 131-134 y 140-142.

La técnica utilizada por Do-Ho Suh también convierte en inquietantes los espacios que representa, así como los lugares en los que expone sus obras. Realiza réplicas de viviendas en acero inoxidable y nailon translúcido en las que cose, en el mismo material, todos los detalles de la misma. *348 West 22nd st apt. A, New York, NY 10011 (corridor)* (2001) es una reproducción exacta del pasillo de su apartamento en Manhattan, que no podemos evitar vincular con la obra de Rachel Whiteread, con su carácter fúnebre. Desde mediados de los 90 reproduce parte de la vivienda tradicional que sus padres tenían en Corea. El interés por las zonas de transición de la vivienda le ha llevado a realizar *Staircase III* (2012), con la que nos invita a imaginar qué nos aguarda al final de la escalera. Sobre esta obra el artista declara: “No es solo el físico, sino el intangible, el metafórico, el psicológico. Para mí, espacio es eso que engloba todas las cosas”⁷⁷⁴.

El elemento siniestro es bastante evidente en *Institución embarrada* (2003), de Santiago Sierra⁷⁷⁵. Lo que lo vuelve inquietante es el barro con el que lo llena el artista, uno similar al que usaban los nazis a mediados de los años 30 del siglo pasado para construir lagos como medida contra el desempleo. Hay que destacar también en este trabajo dos efectos colaterales del proyecto de llenar una sala con un pantano: las marcas que produce el lodo sobre las blancas paredes de la sala y las huellas que el visitante va dejando tras de sí cuando abandona el lugar.

Corinne May Botz, en su investigación sobre la actitud socio-cultural norteamericana hacia la muerte, la femineidad y el miedo, así como su materialización en el espacio arquitectónico, se comporta como un fantasma que vaga por habitaciones, áticos vacíos o escaleras que conducen al sótano, de los cuales extrae “presencias invisibles” a través de la fotografía, en la tradición victoriana de la especial sensibilidad femenina para contactar con el más allá⁷⁷⁶. En *Abandoned House (door)* (2004), en *Attic Chicago II* (2005) [fig. 285] o en *Bed and Breakfast (basement), Arlington, VT* (2004) es bastante evidente el carácter *unheimlich* de la casa retratada. La forma en que están captados los lugares hace que no sea necesaria la aparición de ectoplasmas en las instantáneas para sentir miedo.

⁷⁷⁴ Declaración del artista en cartela junto a la obra *Staircase III* (2012) en la Tate Modern de Londres.

⁷⁷⁵ Recordemos aquí el proyecto con el que Santiago Sierra convierte un espacio público, el pabellón de España en la Bienal de Venecia de 2003, en un lugar solo accesible para los que portasen un documento de identidad español.

⁷⁷⁶ DURANT, M. A.; MARSCHING, J. D. *Blur of the Otherworldly: Contemporary Art, Technology, and the Paranormal*. Baltimore: Center for the Art and Visual Culture, 2006, p. 120.



285. Corinne May Botz. *Attic Chicago II* (2005)

Susan Collins trabaja sobre los límites entre lo real y lo artificial y se vale de diferentes medios tecnológicos para que podamos asistir al interior de una casa de Inglaterra conocida por estar habitada por fantasmas. Con *The Spectroscope* (2005), una especie de instalación creada para captar lo que el lugar tiene de encantado, nos muestra la imagen de un salón construida con píxeles que se reemplazan unos a otros cada segundo. La forma en que son captados los cambios de luz y la gente que pasa no nos hace ver ningún fantasma, pero acabamos teniendo esa sensación *uncanny* de algo que puede ser real o no.

En el año 2000 tuvo lugar una muestra en dos lugares consecutivos, la Addison Gallery of American Art-Philips Academy, de Andover, y el Institute of Contemporary Art, de Philadelphia, bajo el título *The Architectural Unconscious: James Casabere+Glen Seator*. Las obras de ambos autores comparten espacio, y se extrae de ellas un aspecto de gran interés para nosotros: el inconsciente arquitectónico. Nuevamente una cualidad humana aplicada a la arquitectura y que nos remite al Surrealismo.

El trabajo de Casabere es una investigación sobre cómo la arquitectura determina la circulación de necesidades básicas del hombre (la luz, el agua, el aire), cuyo resultado es la realización de maquetas que ilumina y fotografía de tal manera que producen sensación de realidad. Lo curioso de las mismas es que no pueden desprenderse de esa atmósfera *unheimlich* que venimos analizando. En los interiores que realiza en los años 90 del siglo pasado (celdas o lugares de los que resulta difícil

salir), contrasta la pulcritud de paredes y detalles arquitectónicos con la inquietante extrañeza que emanan. Adam D. Weinberg utiliza nuevamente el término *uncanny* para referirse al efecto de las casas que Casebere “construye”. Es un efecto que se produce cuando intentamos encontrar en el catálogo de casas de nuestra mente una que corresponda al espacio simulado por el artista⁷⁷⁷. Mark Wigley insiste en este punto, al destacar cómo las fotografías de espacios reales realizadas por el artista carecen de ese sentido *uncanny*⁷⁷⁸. Por otro lado, en el caso de sus *Pink Hallway Series* (2000), resulta más inquietante el hecho de conocer la casa real usada como referente que el hecho de que la maqueta utilizada para la fotografía esté inundada [figs. 286 y 287].



286 y 287. James Casebere. Casa modelo y posterior trabajo perteneciente a *Pink Hallway Series* (2000)

Hay dos aspectos más que nos gustaría añadir en cuanto al efecto *unheimlich* en el trabajo de Casabere. En primer lugar las grandes dimensiones de sus obras, que hace que el espectador no las mire sino que se introduzca en ellas –funcionan como espacio envolvente, según Mark Wigley–, lo que hace que sean muy útiles para nuestro trabajo. En segundo lugar, el artista tiene en común con los arquitectos el gusto por los trucos a la hora de presentar sus proyectos, utilizando una maqueta fotografiada para dar la sensación de que el proyecto está ya construido. Según el autor, y aquí llega lo más interesante, mientras los arquitectos intentan suprimir lo surrealista del proceso (y de la fotografía final, añadimos), Casebere lo realza⁷⁷⁹.

Las otras obras que comparten espacio con estos trabajos pertenecen a Glen Seator. El artista ha realizado una construcción a medio camino entre lo escultórico y lo

⁷⁷⁷ WEINBERG, A. D. “James Casabere” en *The Architectural Unconscious*. Andover: Addison Gallery of American Art-Phillips Academy, 2000, pp. 10-14.

⁷⁷⁸ WIGLEY, M. “Inside the Inside” en *Ibidem*, p. 16.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

arquitectónico representando una de las partes de la casa, una esquina, un lugar fenomenológicamente muy especial, en el que Vidler ve la materialización de lo *heimlich* que se vuelve *unheimlich*⁷⁸⁰. Nuevamente un lugar dentro de la casa que la hace misteriosa, inquietante, siniestra.

Finalizamos este epígrafe con un artista cuya exposición está siendo montada en la Pace Gallery de Nueva York mientras escribimos estas palabras y donde lo *unheimlich* es protagonista. Wang Guangle combina la tradición oriental de pintar anualmente el ataúd, hasta que llega el momento al que todos estamos condenados. Para este trabajo se vale del minimalismo. Realiza unos rectángulos dentro de otros hasta casi el infinito, cuya tonalidad también va decreciendo y con la que provoca la aparición de habitaciones o pasillos que podemos describir como impregnados de la categoría de la que venimos hablando. En la fría sala blanca de la galería, cuatro espacios arquitectónicos se ofrecen para ser penetrados. El interés que en un primer momento provoca el trampantojo se convierte pronto en desasosiego: la limpia y agradable técnica utilizada nos muestra el camino hacia la muerte [fig. 288].

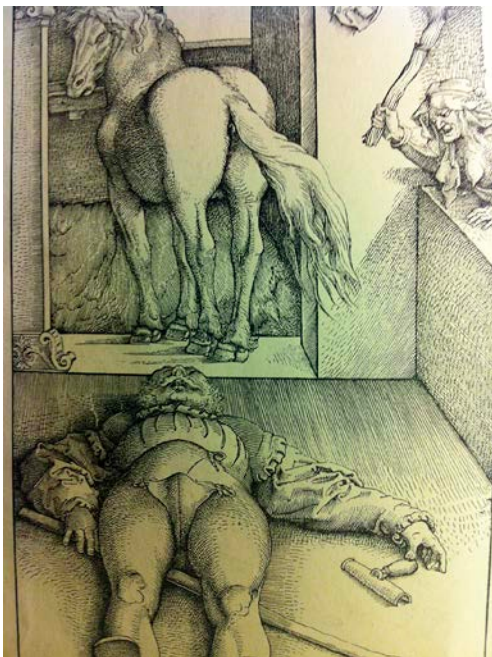


288. Wang Guangle. *Coffin Paint Series* (2004)

⁷⁸⁰ VIDLER, A. "Architecture Cornered: Notes on the Anxiety of Architecture" en *The Architectural Unconscious...*, p. 43.

La casa como escenario

Beatriz Colomina afirma que “en tanto que una obra de arte, una pintura, se presenta a la atención crítica como objeto, la casa es recibida como un entorno, como un escenario”. La considera el lugar para el teatro de la familia, donde la gente nace y muere⁷⁸¹. En este apartado veremos las características que, al asemejar la casa a una caja escénica o a un decorado, hacen que aquella pueda ser considerada como surrealista. Como manifiesta la autora citada, la casa no es más que una caja a la que se le abren orificios para dotarla de una serie de vistas coreografiadas para el visitante, a la manera en que un montador trabaja con una película⁷⁸².



289. Hans Baldung. *Bewitched Groom* (c. 1544) 290. Georges Malkine. *Sin título* (1927)

Situemos un punto de partida en el carácter escenográfico de *Bewitched Groom*, de Baldung [fig. 289], obra que formó parte de la exposición que tuvo lugar en el año 1936 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre Dadá y el Surrealismo. En

⁷⁸¹ COLOMINA, B. “The Split Wall: Domestic Voyeurism” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992, pp. 74-128.

⁷⁸² COLOMINA, B. *Doble exposición...*, p. 11.

este grabado una mujer y un caballo asisten a una escena que tiene lugar en un tercer espacio con todas las cualidades necesarias para ser considerado un escenario. En *Sin título* (1927), de Georges Malkine [fig. 290], el único pintor que firma el Manifiesto Surrealista, aparece un contrapicado de una sala vacía, una especie de caja escénica, con dos puertas abiertas, una ventana al frente y una entrada que lleva a una planta inferior. El espacio aparece iluminado hasta una altura humana. A nosotros, como espectadores, se nos reserva un lugar que hace de grada para poder observar sin ser vistos la escena que parece estar a punto de ser representada. En esta pintura se dan cita muchas de las características que nos interesan.

Encontramos aquí un espacio escenográfico dotado de una iluminación cinematográfica. Se trata de un íntimo interior que queda expuesto para aquel que quiera asomarse. Sus habitantes podrían estar presentes exhibiéndose o, como ocurre aquí, presentes aun encontrándose ausentes. Al llamar a este epígrafe “La casa como escenario” queremos referirnos a la teatralidad dentro de la morada que convierte a esta en algo surreal, no solo por la disposición de los objetos y el testimonio de las actividades que tienen en lugar en su interior, sino por el lugar que ocupan y el papel que interpretan las personas que las habitan, indefensas, desnudas ante miradas desconocidas, como en un sueño.

Le Corbusier se refiere a la Roche así:

Entramos: el espectáculo arquitectónico se ofrece inmediatamente a la mirada; seguimos un itinerario y se abren una gran variedad de perspectivas; jugamos con la afluencia de la luz que ilumina los muros o crea penumbras. Las ventanas abren perspectivas al exterior donde encontramos una unidad arquitectónica. En el interior, los primeros intentos de policromía, basados en las reacciones específicas de los colores, permiten el “camuflaje arquitectónico”, es decir, la afirmación de ciertos volúmenes o, por el contrario, su desaparición. [...] Aquí, vivos de nuevo ante nuestros ojos modernos, los acontecimientos arquitectónicos de la historia: los pilotes, la ventana horizontal, la cubierta ajardinada, la fachada de cristal⁷⁸³.

Otro arquitecto, Juan Navarro Baldeweg, habla de la teatralidad de la casa en los siguientes términos:

⁷⁸³ LE CORBUSIER, citado por COLOMINA, B. en *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: COAMU, 2010, p. 19.

Entre las actividades cotidianas, en los intersicios de las acciones orientadas a una meta, el espacio y las acciones humanas se ven como juego gratuito, como un teatro. El medio ambiente, la arquitectura, se convierten entonces en escenario de tal teatro: una escena formada por algunos elementos del entorno y por las relaciones de la gente con ellos⁷⁸⁴.

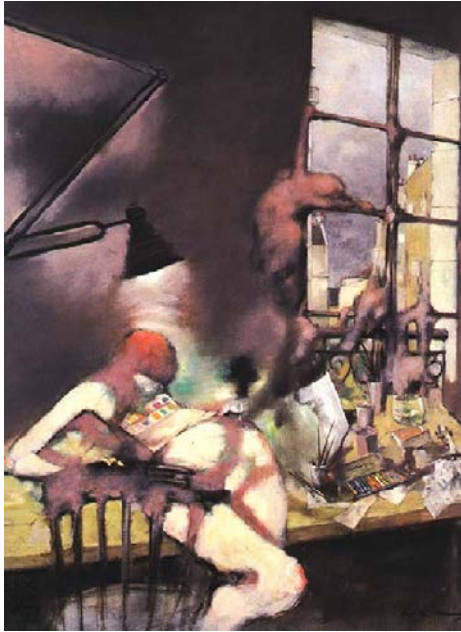
Queremos en esta introducción al tema hacer mención al lugar de trabajo del artista, a su casa/taller, su ámbito más íntimo, un sitio que en muchas ocasiones podemos conocer, una vez fallecido, simplemente adquiriendo una entrada, mirando una pintura o una fotografía. Son muchos los talleres, las casas-museo de pintores, etcétera, que han quedado detenidos en el tiempo y expuestos a la vista de los curiosos. El estudio de Francis Bacon por ejemplo, ha sido preservado con cada simple detalle, con cada una de sus “sagradas” reliquias.

Si rastreáramos las apariciones que este tema ha tenido en el arte nos encontramos con *El taller del pintor*, de Courbet, *Still in the Studio*, de la pintora Dorothea Tanning [fig. 291], ya dentro del Surrealismo, o la siguiente obra que nos conectará con otras muy útiles para este apartado: los dibujos que realiza Robert Longo a partir de las fotografías que Edmund Engelman realizó en los años 30 en el apartamento de Sigmund Freud, en ausencia de este. Trabajos en la misma línea que las fotografías de Gilles Ehrmann en el estudio de André Breton en los 70 [fig. 292]. Algo que Josef Sudek varía al fotografiar su propio estudio. Sudek fue documentalista de la exposición surrealista *Poetry 32* que tuvo lugar en Praga en ese año y en la que pretendió conseguir un lenguaje original, donde la realidad se convirtiera en un espacio fotográfico irracional y subjetivo. Algo que se refleja en su obra *Mi estudio*⁷⁸⁵.

El trabajo de Daniel Chust Peter consiste básicamente en trasladar su taller a las salas de exposición a las que es invitado. Se trata de construir una y otra vez el espacio íntimo de creación en un lugar al que cualquiera tenga acceso. La obra nos provoca preguntas como: ¿Vuelve a ser este de nuevo el taller del artista?

⁷⁸⁴ NAVARRO BALDEWEG, J. *La habitación vacante*. Girona: Pretextos; Col·legi d'Arquitectos de Catalunya, 2001, p. 13.

⁷⁸⁵ *The Surreal House...*, p. 310.



291. Dorothea Tanning. *Still in the Studio* (1979); 292. Gilles Ehrmann. *Estudio de Breton* (1970)

David Smith realiza en *Casa del soldador* (1945) una variación del viejo tema del estudio del artista en las que el tejado y los muros han sido despojados para revelar las intimidades del escultor. Realmente lo que nos está mostrando es un híbrido con apariencia de mujer junto a una serie de instrumentos de tortura⁷⁸⁶.

Dejando atrás el “lugar de la creación”, otra característica que convierte a la casa en espacio surreal es la actitud *voyeur* que la percibe como un escenario. Podemos situar las combinaciones teóricas que Frank Gehry realiza, así como los fragmentos que conforman sus construcciones, dentro del territorio del collage. Su famosa casa se caracteriza por tratarse de una antigua construcción atrapada en un cuerpo extraño. Gehry quiere que la veamos como el que se enfrenta a un *striptease*. Nos convierte en *voyeurs*. En las críticas que tuvo la misma se vertían términos como “mirar a hurtadillas”, “casa de sado-maso”, etcétera⁷⁸⁷.

El espacio se convierte en galería, en un museo de la vida doméstica donde las ventanas enmarcan objetos, no para ser vistos por el morador, sino por el transeúnte. Se trata de edificios que confunden. Philip Johnson al visitarla se preguntaba: ¿Estoy en el interior o en la calzada? Mientras que el interior de las casas de Le Corbusier es exterior, en las de Gehry ocurre al contrario. Beatriz Colomina habla de una casa

⁷⁸⁶ MEYRIC HUGHES, H. “La Casa” en *La Casa, Il Corpo, Il Cuore...*, p. 55.

⁷⁸⁷ COLOMINA, B. “La casa que construyó Gehry” en *Doble exposición...*, pp. 77 y 117.

psicoanalizable que identifica con el propio Gehry⁷⁸⁸. Se nos permite mirar por el agujero de una cerradura para ver qué pasa al otro lado, igual que en las *Etant Donnés*, de Marcel Duchamp [fig. 294], un artista que, si bien no podemos etiquetar como perteneciente a un solo movimiento, tuvo unos indiscutibles lazos con el Surrealismo.



293. Dorothea Tanning. *Birthday* (1942)



294. Marcel Duchamp. *Etant Donnés* (1946-1966)

La citada obra de Duchamp es una puerta cerrada en la que el visitante se encuentra con dos orificios. El artista pretende que miremos y se produzcan en nosotros dos reacciones ante lo que nos ofrece el otro lado: una primera de apartar la mirada y fingir que no se ha visto nada, y una segunda de sentir vergüenza. Nos topamos aquí con un trabajo metáfora del arte y de la ironía a la que Duchamp nos tiene acostumbrados. Una obra que se experimenta a través de la mirilla.

Se trata de algo que sucede en *Birthday* (1942), de Dorothea Tanning [fig. 293]. Aquí las puertas son las que dividen el espacio, la imaginación y la mirada. Bloquean el acceso a otro lugar e invitan a observar a través del ojo de la cerradura, cuando la puerta no está entreabierta. En *Door 84*, de la misma artista, aparece de nuevo una puerta en la que dos personajes empujan, cada uno a un lado, para pasar al otro. Algo que se cierra o

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

que se abre a un lugar mundano o a lo psicológico, a lo formal y metafórico⁷⁸⁹, tal y como ocurre en las *Étant Donnés* [fig. 294]. La artista tiene un gran sentido arquitectónico y un gran interés por la relación entre exterior e interior. Caws establece precisamente un paralelismo entre su obra *On Time, Off Time* (1948) y la atmósfera metafísico-arquitectónica de De Chirico, utilizada para representar el mirar, el ser visto, el interior y el exterior⁷⁹⁰.

Con *The Incident Room* (1993), Abigail Lane subvierte el significado de las *Étant Donnés* de Duchamp para minar la mirada *voyeur* masculina. En *Peeping Tom* (1959), un sádico filma a sus víctimas mientras las mata, obligándoles al mismo tiempo a ver su agonía en un espejo. El artista Tony Oursler, cuya obra videográfica está influenciada por David Lynch, entre otros⁷⁹¹, investiga la complejidad del mirar a través de un espejo, con lo que nos ofrece una visión de una sórdida realidad, magnificada mediante la mirada del *voyeur*.

Lines in the Sand es una instalación que, una vez concluida, funciona como escenario para una performance en la que Joan Jonas consigue que convivan lo arquitectónico (pirámides, la Esfinge...), que representa utilizando la tiza, junto a un sofá que “se parece al de Freud o a un ataúd”⁷⁹².

En su primera obra de vídeo, llamada *Chinatown Voyeur* (1970), Matta-Clark introduce vistas de este barrio de Manhattan, escenas íntimas de los vecinos gracias a las ventanas que se quedan abiertas a la mirada de otros, mostrando diferentes estados de desnudez, mientras homenajea *La ventana indiscreta* de Hitchcock. Se trata de una casa vista de la misma manera que cuando se mira por el orificio de un *peep-show*, cautivando de una forma extraña la mirada del espectador. El contraste entre las zonas de sombra y las expuestas es comparable con el que se produce entre muros y aperturas en las intervenciones arquitectónicas que lleva a cabo este autor⁷⁹³.

⁷⁸⁹ CAWS, M.A. *The Surreal Look...*, pp. 76-77.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

⁷⁹¹ CASTILLO, O. P. “Tony Oursler: una mirada pensante” en *Tony Oursler. Mirada pensante*. Madrid: Turner, 2008, p. 25.

⁷⁹² Joan Jonas. *Timeless: Transparencias en una habitación oscura*. Barcelona: MACBA, 2007, p. 115.

⁷⁹³ SUAREZ, J. A. “Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental de los años 70 al presente” en *Manhattan, uso mixto...*, p. 150.



295. Robert Graham. *Sin título* (1970)

En *Sin título* (1970), de Robert Graham [fig. 295], encontramos unas muñequitas expuestas dentro de una vitrina en extraños entornos en miniatura en los que vemos que “los valores perceptivos plástico-espaciales son tan importantes como los elementos eróticos-voyeristas”⁷⁹⁴. Laura Mulvey asocia espacio y curiosidad en *Barbazul*. El cuento gira en torno a la última mujer de este. Le da libertad para pasear por el palacio, pero le prohíbe expresamente entrar en una habitación. Desobedece y entra, y descubre los cuerpos de todas las mujeres asesinadas. La autora cita a Angela Carter, que compara la habitación con la caja de Pandora, con el mito de Eva y con el peligro de ser curiosos⁷⁹⁵.

Claude Cahun realiza una serie de autorretratos en los que usa un espejo para trabajar en torno a la autoconstrucción y la construcción del otro. El más misterioso de todos ellos es el que lleva a cabo en 1927 [fig. 296]. Un flequillo negro y una cara inexpresiva; los brazos enmarcan una bola que refleja la imagen clara y a la vez confusa de un interior y un exterior. La bola aquí es esa mirilla o puerta por la que asomarse. Se convierte en un espejo, un tropo que nos remite a la segunda parte de *Alicia en el país de las maravillas*. El tema del reflejo y sus efectos *unheimlich* es algo que ya fue señalado por Freud, al contar su experiencia de ir sentado en un vagón, la aparición en el mismo de un intruso que le desagradaba, y de cómo se dio cuenta de que el que invadía el vagón era su propio reflejo. El psicoanalista Mahmoud Sami-Ali continúa esta idea cuando advierte, partiendo de Lacan, la “profunda modificación del objeto que desde lo familiar es transformado en extraño, y [que] como extraño provoca inquietud

⁷⁹⁴ SAGER, P. *Los nuevos realismos...*, p. 119.

⁷⁹⁵ MULVEY, L. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, p. 64.

por su absoluta proximidad”⁷⁹⁶. El espejo de la citada obra de Cahun nos ofrece la posibilidad de asomarnos por una abertura que nos sitúa más cerca del profundo enigma que se esconde detrás. La casa surrealista está acompañada de este agujero que permite ver lo que pasa al otro lado, el escenario donde se desarrolla una obra cuyos intérpretes no son conscientes (o sí) de que están siendo espiados. Cuando publican sus encuestas sobre el amor y el sexo, “los surrealistas quieren ser transparentes, públicos en su vida privada”⁷⁹⁷. Algo que ocurre en la metafórica casa que Breton defiende en *Nadja* y que se caracteriza precisamente por su transparencia. Está hecha de cristal y tiene su correspondencia con la mente humana, que es donde existe como construcción imaginada.



296. Claude Cahun. *Untitled (Selfportrait)* (1927)

Walter Benjamin decía que vivir en una casa de cristal es una intoxicación, un exhibicionismo moral que no necesitamos. La ideología de la casa de cristal del alma es paralela a la casa de cristal del cuerpo, una dialéctica presente en los años 20⁷⁹⁸. En la historia del arte y la arquitectura vemos cómo el uso del cristal puede tener un significado más profundo: los pabellones en las exposiciones internacionales a las que nos referiremos en el apartado dedicado a la atmósfera, la jaula de cristal de Cornell o la obra *Keepsake*, de Cahun, son espacios cerrados, así como extraordinarios teatros. Aquí también tendrían cabida los escaparates fotografiados por Eugène Atget o por algunos de los miembros del grupo surrealista, o la similitud de aquellos con algunas de las cajas

⁷⁹⁶ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 222.

⁷⁹⁷ GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. *Conocer el Surrealismo...*, p. 85.

⁷⁹⁸ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 218.

del citado Cornell, que no solo prefiguran la gran exposición surrealista de 1937, sino que nos muestran lo que de escenográfico tienen los espacios surrealistas y cómo se reproduce todo esto en la vivienda.

Anthony Vidler sostiene que en los últimos años hay una nueva llamada a la transparencia que proviene del “buen modernismo” de los proyectos parisinos. La biblioteca del Palacio de Exposiciones cercano a la Torre Eiffel, por ejemplo, ha resucitado cuestiones que surgieron con la pirámide del Louvre. Se trata de intenciones diferentes al mero camuflaje del edificio respecto al museo. Se quiere asociar transparencia a modernidad. En el bloque de cristal que Rem Koolhaas presenta en el concurso para la Biblioteca Nacional, la transparencia es concebida como un sólido, no como un vacío, con unos volúmenes interiores sacados del cubo como si flotaran dentro de él, y que son representados en la superficie como sombras. Lo transparente se convierte en translúcido y lo translúcido en oscuridad. Hay una cualidad inherente a la transparencia, que es la de convertirse en su contrario –la reflectividad–, algo que Vidler considera *uncanny*⁷⁹⁹, el término anglosajón para *unheimlich*.

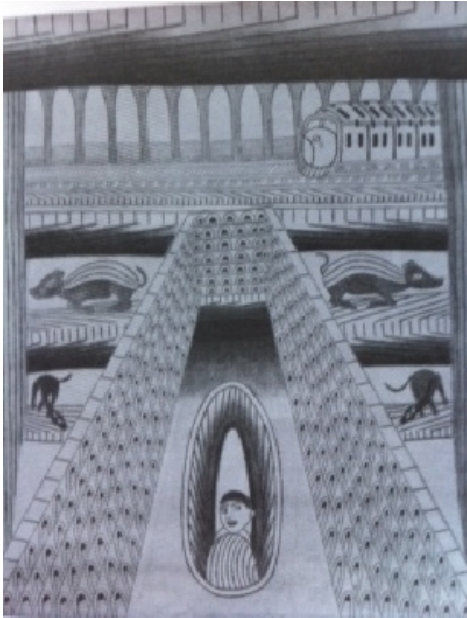
En obras como *Jobcenter* (2004), *Nodens Industry* (2004) o *Man with 44 problems* (2004), de John Korner, la arquitectura se relaciona con el paisaje de una manera surrealista. En la instalación *Theater* (2001), cada uno de los cuadros funciona como un actor en una escena teatral, mientras que el espectador es invitado a disfrutar de la misma sentado en uno de los sofás colocados a tal efecto en la sala.

Los surrealistas admiraron el arte de los locos, sobre todo por su ausencia de ataduras. Durante los años 70 del siglo XX se concluye que, más que esa libertad, lo que testimonia el arte de los locos es la lucha por dar sentido y poner orden en el caos que reinaba en su mundo⁸⁰⁰. Martín Ramírez es uno de esos artistas *brut*, marginal o autodidacta, que realiza su trabajo en un hospital psiquiátrico. Contamos con más de 400 dibujos suyos realizados entre 1948 y 1963, en los que podemos destacar dos características comunes: el uso de estructuras y elementos arquitectónicos flexibles –con diferentes puntos de vista sobre un mismo plano– y la forma en que sus figuras se encuentran enmarcadas en el espacio, a modo de caja, evocando un escenario. Destacaremos aquí dos de sus obras: *Sin título (Patio)* (1953) y *Sin título (Caballo y jinete en pedestal con estructuras de ladrillo y balas de cañón)* (1960-1963). **[figs. 297**

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 219.

⁸⁰⁰ Para ampliar información sobre este poco conocido e interesante artista cfr. *Martín Ramírez*. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1989.

y 298]. Destaquemos la exposición que el MNCARS organizó sobre el artista en el año 2010.



297. Martín Ramírez. *Sin título (Patio)* (1953); 298. *Sin título (Caballo y jinete en pedestal)* (1960-1963)

Si bien la pintura figurativa podría ser considerada metáfora de una caja escénica, la disposición de los elementos de algunas obras, tanto pictóricas como fotográficas, convierte a la misma en un escenario casi literal. Por otro lado, también tenemos que tener en cuenta que el espacio con el que trabaja el artista se le presenta como un escenario.

En *Untitled 1994* y *Untitled 1996*, Gregory Crewdson [figs. 299 y 300] abre una rendija al horror, a lo misterioso, a una naturaleza que ayuda a enmascarar el crimen, a lo que ocurre, en fin, en el otro lado. Deja una ranura abierta al espectador que debe guardar el secreto, dotándolo de una belleza neobarroca. Sus fotografías parecen fotogramas cinematográficos en los que combina la ingenuidad infantil con la sospecha adulta de que lo que se expone no es lo que parece.



299. Gregory Crewdson. *Untitled* (1994); 300. *Untitled* (1996)

Zoe Belfo, en *The Ideoplastic Materializations of Eva* (2004) [fig. 301], recrea escenas victorianas de médiums que se desarrollan en el interior de una casa burguesa. El espectador asiste a ellas como el que se cuela en un set de rodaje o en la representación de una íntima escena teatral. La intención de la artista es recordar a través de una nueva tecnología, la fotografía del siglo XIX, demostrando que los fantasmas existen y se muestran ante nosotros través de ectoplasmas que emanan del cuerpo del poseído.



301. Zoe Beloff. *The Ideoplastic Materializations of Eva* (2004)



302. Robert Gober. *Untitled (Closet)* (1989); 303. *Untitled* (1994-1995)



304. Ilya Kabakov. *The Man Who Flew into Space* (1988)

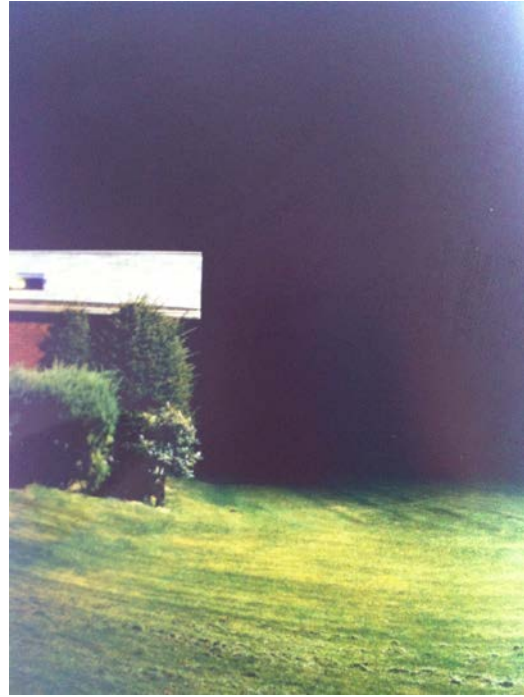
Robert Gober nos ofrece en *Closet* (1989) [fig. 302] lo que parece un armario empotrado con una puerta que nos invita a asomarnos y descubrir que es otra cosa. El mismo artista dobla las barras que cubren una chimenea para que presenciemos cómo arden unos miembros amputados en *Untitled* (1994-95) [fig. 303]. Dorothea Schöne se refiere a Sascha Weidner como un artista cuyos trabajos (similares a los anteriores) se mueven por la fantasía al representar emotivas escenificaciones⁸⁰¹. Volviendo a Ilya Kabakov y a sus instalaciones, el espectador –que sabe que al otro lado le espera la seguridad de la sala de exposiciones– se enfrenta a la obra como a una escena teatral por la que se puede pasar. En *The Man Who Flew into Space* (1988) [fig. 304] nos encontramos con una habitación decorada con revistas de contenido político, en la que percibimos la presencia del hombre que la habitaba y que salió despedido al espacio. No podemos entrar, solo mirar a hurtadillas a través de las tablas, al igual que en la citada obra de Duchamp. La diferencia radica en que, en este caso, en lugar de connotaciones sexuales, nos encontramos con apetencias espirituales que llevan al personaje a lanzarse al espacio exterior para huir de su realidad soviética⁸⁰².

En *Condición humana* (2000), Alberto Barreiro remite también a las *Étant donnés*, y nos muestra a una mujer desnuda que duerme mientras asistimos al ritmo de su respiración a través de lo que parece una cámara oculta. En la misma línea Raquel Garbelotti, con *Fechadura* (2000), nos ofrece un cubo con unas ranuras por las que mirar, pero al contrario de lo que ocurre en la citada obra de Duchamp, en el interior no hay nada, solo oscuridad. Con el tiempo las cajas han ido creciendo y se han convertido en auténticas “arquitecturas” en miniatura. A través de sus ventanas abiertas se nos presenta un interior negro.

La casa también puede ser vista como escenario cuando es representada con un aire cinematográfico y una atmósfera onírica. Esto es algo que apreciamos, por ejemplo, en la serie *Something More* (1989), de Tracey Moffatt [fig. 305]. En el trabajo de esta artista se mezclan realidad y ficción. Sus personajes mantienen una relación enigmática sobre un fondo a veces real, a veces inventado.

⁸⁰¹ SCHÖNE, D. *Enduring Beauty. Sascha Weidner*. Braunschweig: Appelhans Verlag, 2007, p. 20.

⁸⁰² WALLACH, A. *The Man Who Never Threw Anything Away...*, p. 73.



305. Tracey Moffatt. *Something More* (1989); 306. Todd Hido. *Untitled #2314C* (1997)

Las casas que aparecen en la obra de Todd Hido también gozan de esa atmósfera de película. En su serie *Buscando casa* (1998) [fig. 306] no necesitamos que nos muestre ninguna escena del interior para tener claro que algo susceptible de ser escondido está sucediendo dentro. La educación cinematográfica que como espectadores hemos adquirido, y la forma en que la vivienda está fotografiada, son suficientes para que la obra produzca el efecto que aquí nos interesa. Las fotografías de casas suburbanas de Hido tienen mucho que ver con lo apuntado, por lo que hay en ellas de *set* de cine, por cómo usa la luz y la oscuridad que cruzan la escena, y porque siempre hay alguna ventana encendida para hacernos pensar en el gran drama que puede estar transcurriendo en el hogar. Joachim Koester [fig. 307] también se vale del cine para mostrarnos lugares con rastros de historias (im)posibles, utilizando estrategias opuestas como son el documental realista y el surrealismo ficticio⁸⁰³. Mabel Palacín, en *La distancia correcta* (2004) [fig. 308], crea una conexión entre dos espacios, uno real y otro virtual, a través de objetos que prolongan lo que ocurre en el interior. Comienza al otro lado de la pantalla y nos muestra el proceso de construcción de una historia mediante la “percepción inconsciente, salvando distancias entre ficción y realidad”⁸⁰⁴.

⁸⁰³ SHEIKN, S. “Joachim Koester. Double Vision-The Drama Documents of Joachim Koester” *Oito relatos nórdicos*. Santiago de Compostela: CGAC, 2002, p. 96.

⁸⁰⁴ CLOT, M. “Historia(s) de M” *Mabel Palacín*. Alicante: Museo de la Universidad, 2004.



307. Joachim Koester. *Day for Night, Christiania Path/Ramparts #3* (1996)

Marcos Rubio describe en “La casa de mis sueños”, uno de los apartados del catálogo editado por el Museo de la Universidad de Alicante sobre la obra de Mira Bernabéu, un sueño que tiene mucho que ver con las escenas oníricas que esta artista recrea en sus trabajos, entre los que encontramos obras tituladas así: *Los milagros del cuerpo. Los sueños del teatro IV* (1999) [fig. 309]. Extraemos aquí un fragmento del texto: “Las visitas a la habitación se han hecho recurrentes e inesperadas como pesadillas que se repiten. Siempre es el mismo escenario y a la vez es distinto, como si de alguna manera estuviera asistiendo a distintos actos de una misma obra de teatro”⁸⁰⁵.

Recordemos cómo Dalí y Lorca “transformaron su habitación en balsa de naufragos [...] al amanecer comenzaron a hacer señales con pañuelos blancos, a no se sabe quién, gritando: ¡Socorrooooo! ¡Socorrooooo!”⁸⁰⁶.



308. Mabel Palacín. *La distancia correcta* (2004); 309. Mira Bernabéu, *Los milagros del cuerpo. Los sueños del teatro IV* (1999)

⁸⁰⁵ RUBIO, M. “La casa de mis sueños” en *Mira Bernabéu*. Alicante: Museo de la Universidad, 2000, p. 77.

⁸⁰⁶ ONTAÑÓN, S., MOREIRO, J. M. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 121 citado por SANTOS TORROELLA, R. *Dalí Residente*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1992, p. 20.

En *Untitled #1536* (1996-2001) y en *Untitled 2522* (1996-2001), a lo expuesto anteriormente se une la soledad de la calle. La gama de colores utilizada ayuda también a que la escena nos transporte nuevamente al territorio de lo onírico. En *Untitled* (1994), de Ine Lamers, ocurre lo mismo, pero el hecho de que solo esté encendida una luz exterior nos hace pensar que los actores de la posible “escena del crimen” se han ido o que lo hemos soñado. Con el uso del infrarrojo, Thomas Ruff nos muestra escenas similares aunque con una atmósfera más inquietante, como podemos apreciar en *Nach 4 II* (1992) [fig. 310].



310. Thomas Ruff. *Nach 4 II* (1992); 311. André Kertész. *Plaza por la noche, París* (1926)

Algo similar ocurre con la obra de Carles Congost *A.M.E.R.I.C.A. (A Secret Teenage Conspiracy)* (2003) [fig. 312]. Se trata de una fotografía en la que aparece un grupo de jóvenes que llevan a cabo diferentes comportamientos bastante teatralizados dentro del exhibicionismo del que venimos hablando. La escena a simple vista parece inocente y lúdica, pero si miramos detenidamente nos damos cuenta de que algún peligro, algo extraño, acecha el lugar. El tratamiento de la imagen, además, contribuye a la atmósfera onírica que envuelve a los personajes. Hay algo que se sale de la lógica en las relaciones que se establecen entre ellos. Lo teatral y lo siniestro se dan la mano con ese punto irónico que caracteriza al artista catalán⁸⁰⁷. En la misma línea Sarah Jones nos deja en *The Dining Room* (1997) [fig. 313] una interpretación abierta mediante las teatralizadas posturas de los personajes, así como con el posible simbolismo que podemos extraer de los objetos que aparecen en la obra.



312. Carles Congost. *A.M.E.R.I.C.A.* (2003) 313. Sarah Jones. *The Dining Room* (1997)

Sergio Prego titula su obra *Home* (2001); nos permite visitar las entrañas de una casa formada por un despliegue de máquinas fotográficas y una aparatosa escenografía. Nos hacemos partícipes de cómo define el artista el espacio físico que le rodea. Se vale de la performance y la escultura dentro del vídeo, y da como resultado algo surreal: la masa viscosa que usa adopta formas extrañas en contacto con su cuerpo. Estas acaban

⁸⁰⁷ RIBAL, P. "Carles Congost" en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9535/Carles_Congost Consultado 3 de febrero de 2011.

convirtiéndose en un huevo que, igual que les ocurre a determinados objetos en la pintura de Magritte, levita alrededor del personaje. Pep Agut pone de manifiesto en *Escenario* (2000) que los límites entre vida y teatro son muy borrosos. En esta obra obliga al espectador a pasar por una caja escénica para llegar a la sala de exposiciones del MACBA. Tengamos en cuenta que el museo, entre otras cosas, también puede ser considerado como un escenario.

Chris Ofili construye *environments* para ubicar sus obras. En *The Upper Room* (2002) colabora con el arquitecto David Adjaye para instalar trece pinturas, dedicadas a Jesucristo y a cada uno de los doce apóstoles, haciendo referencia a la habitación en la que se celebra la Santa Cena, representada a través de la teatralidad que proporcionan algunos recursos lumínicos⁸⁰⁸. Daniel Richter, en la exposición en que participa en Düsseldorf en 2002-03, cuelga sus pinturas alrededor de un entorno creado por alfombras y unas desordenadas sillas, entre las que se entablan extrañas relaciones. Mediante el uso de las sillas nos invita a asistir desde diferentes ángulos al desarrollo de las correspondencias que se establecen entre las obras.

Hay algo también teatral a la vez que inquietante en las casas de David Hockney. El paisaje que las acompaña, así como el “atrezzo” de sus *splash* (*The Splash*, 1966; *The Little Splash*, 1966; y *The Bigger Splash*, 1966) tienen en común la presencia humana que no aparece en el cuadro, así como el contraste que se produce entre la calma californiana y una salpicadura que es cualquier cosa menos realista. La atracción que produce *A Bigger Splash* procede entre otros del contraste entre el brillo del exterior y el doloroso sentido de ausencia que recubre⁸⁰⁹. Estrella de Diego sostiene que esta representación “es una invención americana y al tiempo la de América es un sueño inglés”⁸¹⁰.

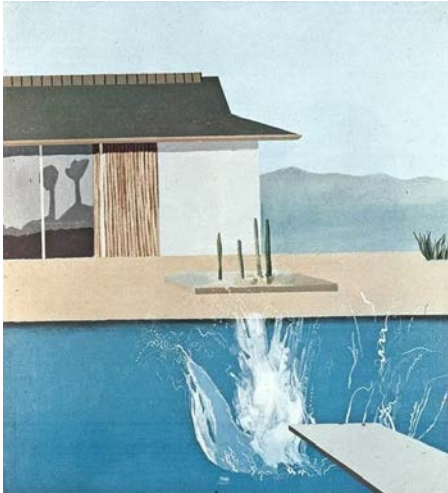
Lo escenográfico de estas obras acaba de ser puesto de manifiesto en una exposición que en torno al gesto y la teatralidad en el arte está teniendo lugar en la Tate Modern de Londres mientras escribo estas palabras bajo el nombre de *A bigger splash* (2013) [fig. 314]. En la misma tales obras han sido conectadas con los trabajos de Pollock y de Cindy Sherman. En la misma línea, pero más próximos al drama (se trata de un traslado de las piscinas de Hockney a la época del boom del SIDA), se

⁸⁰⁸ *Art Now Vol. 2...*, p. 356.

⁸⁰⁹ CLOTHIER, P. *Hockney*. Nueva York: Abbeville Press, 1995, p. 34.

⁸¹⁰ DE DIEGO, E. *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela, 1999, p. 81.

encontrarían los escenarios desolados constituidos por las fotografías de piscinas vacías realizadas por Helena Cabello y Ana Carceller [fig. 315].



314. David Hockney. *The Splash* (1966); 315. Helena Cabello - Ana Carceller. Fotografía de la serie *Sin título (utopía)*

Beatriz Colomina dedica una de sus obras a la concepción de la arquitectura como un medio de comunicación de masas, esto es, una pantalla, un escenario en el que la modernidad ha diluido los límites entre exterior e interior. Considera el cine como modelo arquitectónico en el que el interior tiene vista directa al exterior⁸¹¹. También nos habla de escenas del crimen en “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, uno de los capítulos de su obra dedicada a la sexualidad y al espacio, pero desde otro punto de vista. Al comienzo del ensayo, en el que nos ofrece dos maneras de ser escenario una

⁸¹¹ COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad...*, p. 27

casa, se hace la siguiente pregunta: “Hay un interior en las novelas de detectives. Pero ¿puede haber una historia detectivesca del interior mismo, de sus mecanismos ocultos por los cuales el espacio es construido como interior?”⁸¹². Las dos formas señaladas se materializan en dos tipos de casas, la que proyecta Loos por un lado y la diseñada por Le Corbusier por otro.

Contamos, pues, con dos tipos de “escenario” que se corresponden con dos tipos de actores. El de Loos, que se parte en dos (espectador e intérprete de una misma obra) y cuenta con el espacio que el arquitecto le deja vacío para realizar su performance, y el de Le Corbusier, un actor de cine que se siente extraño no solo por la escena sino por su propia persona⁸¹³. Colomina cita unas palabras de Le Corbusier en *Urbanisme* (1925): “Loos me contó un día: un hombre cultivado no mira fuera de la ventana; su ventana debe dejar pasar solo la luz y no la mirada”⁸¹⁴.

En la casa Moller, de Loos, la zona de lectura funciona como un palco-mirador desde el que se ve a la persona que accede a la planta, igual que se observa al actor cuando entra en escena. La ventana que se encuentra en el mismo lugar permite controlar tras la cortina lo que ocurre a su vez en el exterior. Se trata de una caja teatral que funciona como una zona de intersección entre la claustrofobia y la agorafobia: la casa contiene un palco. Sus habitantes son actores y espectadores al mismo tiempo, y el propio mirador, un escenario que llama la atención de todo el que se aproxima a esa parte de la casa [fig. 316].

Se trata de una escena teatral que nos remite al concepto de *metatheatre* de Lionel Abel, por el que los personajes son espectadores de sí mismos, consecuencia de que el autor es al mismo tiempo espectador y actor. Algo que se produce, acudiendo al teatro, en la obra de García Lorca desde sus comienzos como escritor dramático, y que se intensifica cuando se adentra en el surrealismo⁸¹⁵.

Sobre las fotografías de esos interiores, Colomina afirma que parece que alguien está a punto de entrar o que se va a representar un drama familiar. En la casa que realiza para Josephine Baker, los “palcos” están contruidos de manera que la habitante de la casa pueda ser observada a contraluz. Un fetichizado espacio que atrapa a su

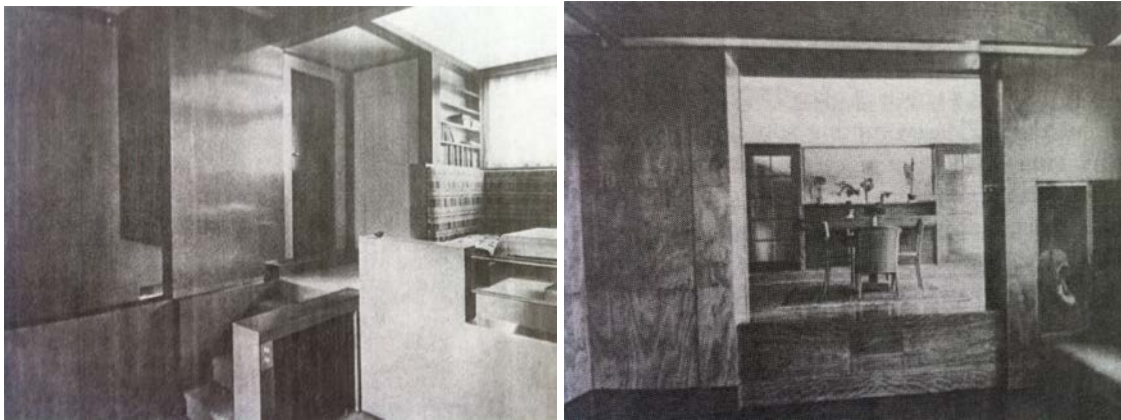
⁸¹² COLOMINA, B. “The Split Wall: Domestic Voyeurism” en COLOMINA, B. (ed.). *Sexuality and Space...*, p. 74.

⁸¹³ *Ibidem*, pp. 124 y 125.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁸¹⁵ BALBOA ECHEVERRÍA, M. *Lorca y el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y teatro*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1986, p. 20.

habitante⁸¹⁶. Con un exterior tatuado a rayas blancas y negras, se presenta el hogar como una segunda piel para la exhibición del erotismo de la diva.



316 y 317. Adolf Loos. *Moller House*. Sala de lectura y cenador. (1928)

Uno de los recursos “escenográficos” de los que se vale Loos es el del espejo. Es curioso el efecto que este produce bajo una ventana opaca en el comedor de su casa Steiner. Colomina acude a la teoría de Freud, para la que el espejo representa la psique y su reflejo es un autorretrato proyectado en el mundo exterior. Otro mecanismo que utiliza es la intensificación de la ambigüedad entre interiores y exteriores. En la vista que tenemos del comedor desde la habitación para la música en la casa Moller [fig. 317] se produce una conexión visual que no se corresponde con la conexión física, igual que ocurre en el teatro. La autora señala que tales cajas escénicas están sexualizadas, marcado como femenino el interior y como masculino el exterior (también la biblioteca). Habla de una sexualidad oculta en la parte superior custodiada por un espacio femenino⁸¹⁷.

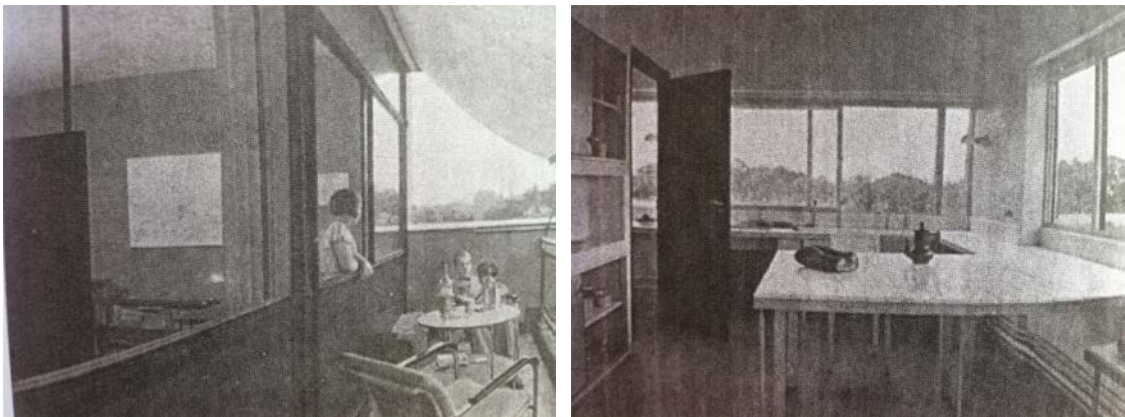
Lo que nos ofrecen las casas de Le Corbusier son “vistas enmarcadas”. Las ventanas no están cubiertas y todo está dispuesto de manera que el sujeto es llevado hacia la periferia de la casa. El exterior o la terraza parecen estar contruidos para poner un marco al paisaje. A diferencia de las casas de Loos, aquí se experimenta el lugar mediante el movimiento. El escenario ahora es reversible, y el actor, que ya no está quieto, puede permanecer tanto en el exterior como en el interior. La apariencia de que alguien está a punto de entrar es sustituida por los rastros de alguien que acaba de irse: alimentos en la encimera de la cocina, un sombrero, unas gafas en la terraza. Esto nos

⁸¹⁶ COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad...*, pp. 161, 163, 165 y 185.

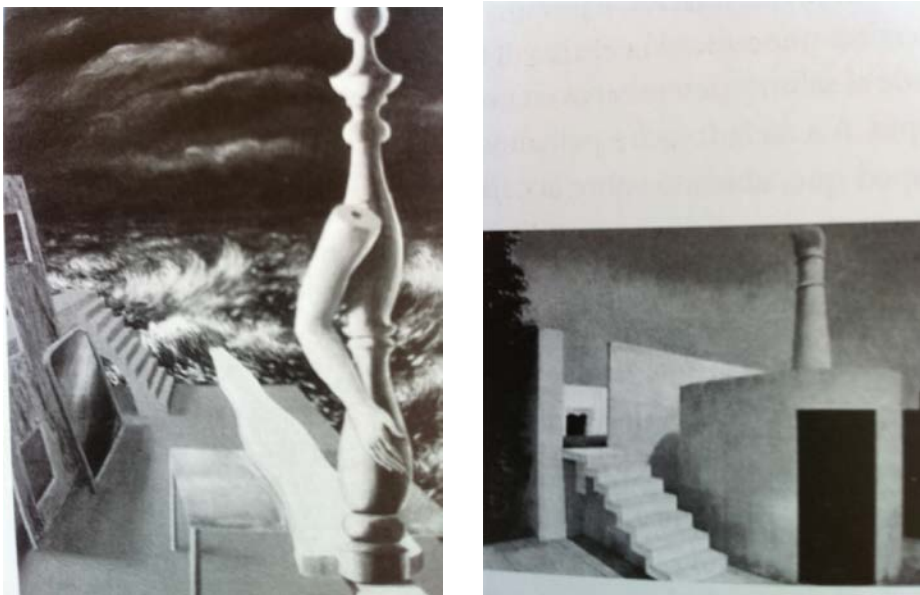
⁸¹⁷ COLOMINA, B. “The Split Wall: Domestic Voyeurism” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, pp. 81, 82, 85 y 86.

convierte no solo en espectadores sino en detectives⁸¹⁸. Se trata nuevamente, como en la obra de Malkine con la que abríamos el capítulo, de la presencia en la ausencia.

Siguiendo con Colomina, la sexualización es perceptible en este caso a través de las fotografías de Ville Savoye o del Immeuble Clarté [figs. 318 y 319]. Los rastros que observábamos en las mismas son de una presencia masculina. Cuando aparece la figura humana, el “actor” –al que Beatriz Colomina llama visitante, espectador, fotógrafo o turista– parece tener un papel más destacado que la “actriz”, que aparece siempre más alejada y de espaldas a la cámara⁸¹⁹.



318. Le Corbusier. *Immeuble Clarté*, terraza; 319. *Ville Savoye*, cocina



320. René Magritte. *El nacimiento del ídolo* (1926); 321. Le Corbusier. *Apartamento Beistegui*

⁸¹⁸ *Ibidem*, pp. 98 y 100.

⁸¹⁹ *Ibid.*, pp. 100 y 104.

Existe en estas escenas un tercer intérprete, la ciudad. Podemos tomar como ejemplo el apartamento Beistegui –ya comentado en el apartado dedicado a la arquitectura–, en el que aparecen dos maneras de contemplar un escenario a través de *la chambre à ciel ouvert*, en la que las vistas son fragmentos del *skyline* parisino, o introduciéndonos en el espacio-periscopio que nos permite disfrutar de la ciudad en su integridad. (En el caso de Loos, la mirada hacia dentro de la casa se convierte en una que domina el mundo exterior⁸²⁰). Adam L. Bresnick asocia la citada casa de Le Corbusier a la obra de Magritte *El nacimiento del ídolo* (1926)⁸²¹ [figs. 320 y 321]. Tanto el arquitecto como el propio Beistegui, según Bresnick (y al igual que los surrealistas), quieren “trascender la vulgar vida cotidiana [...] a través de una deliberada subversión de lo esperado mediante la yuxtaposición de lo banal y lo extraordinario”. El surrealismo seguirá siendo una constante en la vida del propietario. Para una fiesta que organiza en su casa del Gran Canal invita a Dalí, quien diseña los figurines de algunos de los personajes que formarán parte de la animación de la misma⁸²². El autor también nos presenta la *Glass House* de Philip Johnson [fig. 322] como una especie de escenario aislado en mitad de la naturaleza, que Bresnick asocia a la abstracta soledad de la arquitectura del visionario Ledoux⁸²³, a quien en varias ocasiones manifestó que quería imitar. Pedro Guerrero la describe así:

La casa de Johnson, un cubo casi perfecto de cristal, actúa como ventana y espejo. Veía no sólo la escena interior, sino también un reflejo de la escena en el exterior. Intercalado entre estas dos imágenes, el atrezzo de la realidad –mesas, sillas y los personajes–. Parecía una escenografía surrealista para un drama increíble. Pero el reparto también era increíble⁸²⁴.

Volvemos a ver en estas palabras una casa que se vuelve surreal al actuar como escenario. Se trata de la transparencia absoluta al no existir ningún muro que se interponga entre el que mira desde fuera y el que lo hace desde el interior de la vivienda. En 1950 Philip Johnson remarca el aspecto voyeurista de la casa en un artículo publicado en *Architectural Record*. El texto se acompaña de una foto del interior de la

⁸²⁰ *Ibidem*, pp. 107, 110 y 112.

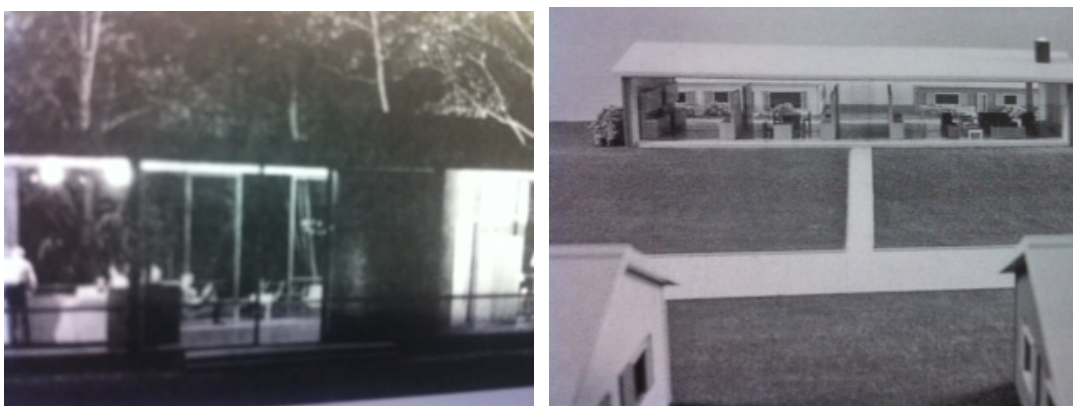
⁸²¹ BRESNICK, A. L. *La diva en casa...*, p. 86.

⁸²² *Ibidem*, pp. 85 y 99.

⁸²³ *Ibid.*, p. 129.

⁸²⁴ GUERRERO, P. “Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, and God” en *Progressive Architecture* (Nueva York), 9 (1992), p. 110, citado por BRESNICK, A. L. *Op. cit.*, p. 142.

casa en la que aparece el propio Johnson leyendo; asistimos como espectadores ante tan cotidiana escena, y no podemos dejar de vincularla a la obra de Dan Graham *Alteration to a Suburban House* (1978) [fig. 323]. Lo que también nos interesa es cómo el propio Johnson la utiliza en el día a día. El arquitecto se somete a unas normas escenográficas y obliga a sus invitados a cumplirlas, por ejemplo recogiendo el abrigo que alguien se puede dejar en un sofá, para no permitir ninguna señal de confort. Tampoco hay ninguna foto: todo “meticulosamente diseñado para borrar los límites entre la ficción escénica y la realidad”⁸²⁵.



322. Philip Johnson. *Glass House*; 323. Dan Graham. *Alteration to a Suburban House* (1978)

Casa, escenario y *voyeurismo* se han llevado a sus últimas consecuencias a partir del programa de éxito internacional *Big Brother*. Gran Hermano es una voz en *off* que sirve para poner en contacto a los habitantes de una casa de cristal (no hay ningún rincón al que las cámaras no puedan acceder) y el mundo exterior. Se trata de una convivencia artificial, condicionada por la existencia de los espectadores que siguen el programa, pero que acaba confundándose con la realidad, una nueva realidad que a la vez se muestra como ficción. Se trata de un fenómeno recogido en el trabajo de diferentes artistas contemporáneos en el que la observación de los espacios domésticos, de las vidas de otros, empieza a reemplazar a la vida misma⁸²⁶.

José Miguel G. Cortés señala cómo sucede esto en *Station 10 and Back Again* (2001) y *Days Inn* (2008), de Ann-Sofi Sidén. En la primera nos convertimos en testigos de todo lo que ocurre en una estación de bomberos (oficinas, dormitorios,

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 102.

etcétera), con un ingrediente más: la tensión de que en cualquier momento una desgracia puede ocurrir, rompiendo el tedio de la vida cotidiana del bombero. En la segunda obra son cinco habitaciones de hotel las que están intervenidas. Lo que nos produce esta nueva realidad es una sensación de paranoia, extrañeza y curiosidad al emitirse en fragmentos, como si observáramos la escena en un puesto de vigilancia donde captamos los más escondidos rincones del edificio⁸²⁷. Esto es algo que tiene su precedente en la obra de Bruce Nauman *Video-corredor* (1969-70), que estudia cómo influye la arquitectura en la sensación de sentirse vigilado, produciendo inestabilidad emocional y una fuerte sensación de claustrofobia.

En la misma línea, Rirkrit Tiravanija rompe los límites entre espacio museístico y vida diaria al instalar en galerías y centros de arte cocinas auténticas en torno a las cuales los espectadores se reúnen y preparan la comida –es decir, habitan el espacio– a la vez que son contemplados por otros visitantes. Esto sucedió, por ejemplo, en el museo de la Universidad Chiang Mai (Tailandia). La exhibición del espacio privado ha llevado a Tiravanija a realizar una maqueta de su apartamento de Nueva York a tamaño real, con una cocina y un baño que pueden ser usados durante las 24 horas del día.

Encontramos otras muchas propuestas que encajan con lo anteriormente dicho: Diller+Scofidio critican la tecnología del cristal en *Facsimile* (2001), proyectando en el exterior de un edificio transparente lo que acontece en el interior, pero a cámara lenta. En *The withdrawing Room* (1987) crean una ventana indiscreta por la que asomarse a un interior en cuyo techo encontramos un comedor familiar. Todos los objetos del comedor pierden su utilidad. Wang Qingsong utiliza abigarrados interiores para mostrarnos la dirección que China toma para formar parte de un mundo globalizado. En *Follow him* (2010) asistimos a una recargada biblioteca con libros, *post-its*, papeles arrugados en el suelo, etcétera, tratado de una forma en la que todo parece estar dispuesto para funcionar como el atrezzo que acompaña al actor, en este caso un señor enfrascado en la lectura. Con este personaje leyendo simboliza la contradicción entre la identidad propia y la necesidad de ampliar los conocimientos culturales⁸²⁸.

Pierre Roy superpone espacios escenográficos contradictorios con los que provoca situaciones inquietantes. En *El sistema métrico* (1930) nos muestra un interior –una especie de caja escénica– en el que se representan diferentes instrumentos de medición. La escena nos lleva a un segundo escenario exterior, como si de un telón

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁸²⁸ Catálogo online *Surreal vs. Surrealismo...*, p. 100.

pintado se tratara, en el que aparece el protagonista apaciblemente sentado en la hierba mientras un edificio arde en llamas. En *Las presencias* (1974), Fabrizio Clerici cita dentro de la tradición surrealista *La Isla de los muertos*, de Arnold Böcklin [fig. 324], para mostrarnos un extraño espacio interior, diseñado cual decorado de cartón piedra, con dos fosos de los que salen fragmentos arquitectónicos, pero con vegetación real a modo de telón de fondo.



324. Fabrizio Clerici. *Las presencias* (1974)

La transparencia de los “proyectos” de Dan Graham nos obliga como espectadores a intervenir. Las casas aparecen aquí como lugares de protección a la vez que se benefician de la luz exterior. Sus habitantes se convierten no solo en actores, sino también en espectadores, al asistir al espectáculo de formas de comportamiento llevadas a cabo por el que mira.

Laura Mulvey, quien reconoce la influencia de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard en su trabajo, distingue tres tipos de espacio en sus películas: el narrativo, el espacio de la *mise-en-scène* y el espacio del marco de la pantalla⁸²⁹. La artista parte del ensayo de Thomas Elsaesser *Tales of Sound and Fury*, en el que afirma que los elementos que caracterizan el género están afectados por las limitaciones del espacio narrativo y por el lugar. El melodrama tiene lugar en el espacio literal y psicológico del hogar y vuelve el espacio narrativo hacia adentro. Levanta la tapa de la casa y la abre a un territorio de significado social y sexual. Este interior contiene a su vez otra

⁸²⁹ MULVEY, L. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, pp. 54 y 55.

interioridad, los espacios psíquicos del deseo y la ansiedad. Lo que la autora llama “una esfera femenina de emociones dentro de una esfera de domesticidad”⁸³⁰.

En este epígrafe vamos a exponer también lo que David Moriente ha llamado la “variante sintética”, distinción que el autor aplica refiriéndose a las temáticas arquitectónicas. Se trata de espacios que están a medio camino entre lo arquitectónico, lo escultórico y lo escenográfico⁸³¹. Lo ejemplifica con tres artistas cuyas obras enlazan perfectamente con el tema que tratamos. En *Living Room* (2005), de Isidro Blasco, asistimos a un escenario dentro de un escenario, expuesto a su vez en otro escenario en el que el espectador se encuentra.

Se trata de la sala de una galería en la que se instalan unas tablas que sirven simultáneamente de caja escénica y de soporte. Sobre las tablas se colocan, semejando un puzzle, una serie de fotografías de un interior doméstico. Debido a la manera en que se comporta la estructura sobre la que han sido colocadas, el contenido de las fotos aparece deformado. Las declaraciones que sobre la obra realiza el autor en su página web, y que cita Moriente, son de gran interés para este estudio:

Había muy pocas cosas [en el sueño] que me recordaran a una casa, pero no me cabía ninguna duda de estar dentro de una. Solo podía ver los muros, el techo y el suelo. Las ventanas y las puertas parecían como recortadas a mano, como con una sierra circular o una motosierra. No había separación entre los dos pisos [...]. Yo llegaba hasta la mitad de las ventanas del segundo piso [...]. Así pues, no era una casa, era más bien como una casa de mentira, como la de los escenarios de las películas. Ahora que lo pienso, no había ningún cristal en las ventanas, ni tampoco muebles, ni otras personas⁸³².

Blasco nos ofrece un espacio onírico que se vuelve real, aunque esto último no es tampoco del todo cierto, ya que la realidad del lugar queda anulada por la forma en que es expuesta, produciéndose además una circunstancia que vuelve la obra aún más extraña: todo sucede en otro espacio de la realidad, el de la galería, donde asistimos al espectáculo de la representación de un hogar. En *Thinking About that Place* (1994), el escenario se ha construido de tal forma que nos invita a adentrarnos en él físicamente, aunque sea imposible: la elevación de la caja escénica y el hecho de que el hogar

⁸³⁰ *Ibidem*.

⁸³¹ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 114.

⁸³² Citado por MORIENTE, D. en *Ibidem*, p. 116.

familiar haya sido representado de una forma incomprensible, nos obliga a permanecer al otro lado, en la sala del museo.

Exhibición, diferenciación, desaparición de diferencias entre lo público y lo privado son los términos con los que Adam L. Bresnick se refiere a la casa de la diva, un personaje que llama “divinidad doméstica”, y a una vivienda que tiene mucho que ver con algunos de los conceptos que venimos tratando. Conozcamos más a este personaje excepcional a través de la definición que Bresnick recoge de un artículo de Steve Wasserman:

Llena el escenario antes de abrir la boca, subordina cualquier habitación en la que entra aspirando todo el oxígeno en ella, emitiendo una fuerza gravitacional que somete a todas las demás personalidades. [...] Su narcisismo y extravagancia, sus gestos grandilocuentes y excesivos son parte de un repertorio de tácticas diseñadas para lograr tanto soberanía sobre sí misma como, además, proclamar su derecho a la singularidad⁸³³.

Wayne Koestenbaum ve la casa de la diva como una extensión de su conducta, para la que necesita un espacio paralelo. Se trata de un lugar que a su vez es una característica más de su complejo comportamiento. En esa casa, personalidad y arquitectura se fusionan y dan como resultado una vivienda que supone una excepción a lo que conocíamos como casa burguesa. En la misma se persigue la notoriedad en lugar de la privacidad. El hogar adquiere una nueva función, la teatral: un nuevo lugar para una nueva función, “una manera más de presentarse al mundo”⁸³⁴. Lo que más nos interesa de la casa de este personaje son dos características esenciales: por un lado la intimidad, que es al mismo tiempo privada y pública, y por otro la manera en que elementos comunes a todas las casas son combinados aquí para expresar una personalidad excepcional.

Las características de la vivienda de María Guerrero nos aportan más datos para el tema que venimos tratando. La actriz española diseñó su propia casa en el Teatro Princesa, el actual María Guerrero [fig. 325]. Un ascensor lleno de espejos –donde la actriz se retocaba– comunicaba su vivienda con el escenario. El espacio privado,

⁸³³ WASSERMAN, S. “Diva-lution: How did an Opera Term Get Co-opted by Popular Culture?” *Opera News* (Nueva York), 68 (2003), citado por BRESNICK, A. L. en *La diva en casa. Arquitectura para artistas*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2012, p. 11

⁸³⁴ BRESNICK, A. L. *La diva en casa...*, pp. 15 y 16.

además, se hacía público cuando sus amigos la visitaban. Las visitas quedaban interrumpidas cuando la diva era llamada a escena⁸³⁵.



325. Capilla ardiente de María Guerrero en su vivienda sobre el teatro.

Completemos este listado de lugares de confusión entre realidad, interpretación, espacio escenográfico y entorno doméstico con dos ejemplos extraídos por Bresnick del mundo del cine. El primero de ellos es la casa de Cedric Gibbons y Dolores del Río. El marido de la estrella de Hollywood diseña junto con el arquitecto de la Metro Goldwyn Mayer, Douglas Honnold, una vivienda en la que utiliza trucos cinematográficos. Mediante estos comunica espacios sin conexión real, desdibujando los límites entre espacio real y ficticio. La segunda es la casa utilizada por Billy Wilder para la película *Sunset Boulevard*. Lo real y lo ficticio se confunden cuando Gloria Swanson interpreta a una estrella llamada Norma Desmond. El escenario es la casa real de Swanson, llena de fotos también reales –tomadas en su época dorada–, en las que la mirada de la actriz convierten al visitante en presa, como recuerda el autor⁸³⁶. Se trata, nuevamente, de trabajos que no podemos dejar de relacionar con los versos del poema de Baudelaire *La ventana*: “el que desde fuera mira por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada”⁸³⁷.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ *Ibid.*, pp. 30, 35, 36 y 39.

⁸³⁷ BAUDELAIRE, CH. citado por MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 124.

En estos últimos años y en un terreno a medio camino entre la performance, la danza y el teatro tradicional encontramos el grupo belga de actores/bailarines Peeping Tom. Sus obras enlazan con este epígrafe desde diferentes ángulos. Por un lado, el nombre de la compañía es el apodo que se le da a una persona, particularmente hombre, con gustos *voyeur*. Los títulos de sus obras hacen referencia a términos relacionados con la casa: *El salón*, *Alquiler*, o con una dirección: *32 Rue Vandenbranden*. Los espacios de la casa y la manera como los habitan los personajes están llenos de referencias al cine de David Lynch y Luis Buñuel y a la estética surrealista más clásica. Los exteriores se vuelven interiores, los muebles cobran vida, los personajes se desdoblan, la línea que separa lo que los personajes (y el espectador) creen que viven y lo que ocurre realmente se disuelve. Se nos muestra lo inquietantemente siniestra que es la casa burguesa cuando una de las paredes desaparece y el público asiste a las irreales escenas cotidianas del interior.

Finalicemos este apartado teniendo en cuenta, también aquí, lo dicho sobre “la escena del crimen” en el apartado dedicado a “La casa *unheimlich*. La casa inquietantemente extraña/familiar”.

La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación

Yo sueño que estoy aquí,
Destas prisiones cargado;
Y soñé que en otro estado
Más lisonjero me vi⁸³⁸.

CALDERÓN DE LA BARCA

En este epígrafe vamos a analizar desde dos puntos de vista los momentos en que arquitectura y cuerpo coinciden: por un lado, haciendo una pequeña ampliación de los casos tratados en el apartado dedicado a lo arquitectónico, y por otro, analizando la manera en que la arquitectura se relaciona con el cuerpo y se vuelve surrealista. En el primer caso veremos la continuación de la tradición de Vitrubio, Alberti, Filarete, di Giorgio y Leonardo. En el segundo, los vínculos que se establecen entre cuerpo y casa, la casa convertida en enclaustramiento o prisión del cuerpo y el cuerpo convertido en extensión de la casa. Aunque se dice que las referencias de la arquitectura al cuerpo humano finalizan con la dependencia de la misma a la tecnología (teniendo en cuenta la excepción de Le Corbusier y su *modulor*), en los últimos tiempos hay una serie de propuestas arquitectónicas que establecen una analogía con el cuerpo.

Arquitectos que veíamos en el capítulo dedicado a la arquitectura –Tschumi o Coop Himmelb(l)au– reintroducen el cuerpo en sus trabajos, pero un cuerpo nuevo que no tiene nada que ver con el cuerpo de la tradición humanística. Se trata de uno roto, mutilado, apenas reconocible, que va desde el embrión al monstruo y que, más que ser simplemente una forma de llevar la contraria a la tradición, es una pensada manera de hacer arquitectura que encuentra sus fuentes en el existencialismo, en Lacan y en la crítica post-estructuralista⁸³⁹.

Anthony Vidler describe la historia de la arquitectura desde Vitrubio a nuestros días como un distanciamiento progresivo del cuerpo respecto al edificio, “una gradual extensión de la analogía antropomórfica hacia una «pérdida» final del cuerpo como

⁸³⁸ DE LA BARCA, C. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1980, p. 149.

⁸³⁹ VIDLER, A. “The Building in Pain” en *AA Files* (Londres), 19 (1990), pp. 3 y 4.

fundamento con autoridad para la arquitectura”. Esto ocurre en tres fases: el edificio como cuerpo, el cuerpo como personificación de estados del cuerpo o de la mente, basados en sensaciones corporales, y el *environment* como un todo dotado con características corporales⁸⁴⁰.

Hay propuestas que rompen el tradicional antropomorfismo de la arquitectura y que producen una fragmentación o desmembración, si lo asociamos al cuerpo humano, que provocan, siguiendo a Vidler, consecuencias espaciales siniestras⁸⁴¹. Si en la tradición clásica esta “encarnación” se producía mediante un objeto que era investido de propiedades orgánicas y se convertía en un sustituto del cuerpo, en el siglo XIX el edificio materializa estados corporales tanto físicos como mentales. Es a finales de este siglo cuando Wölfflin aplica la psicología, una nueva disciplina, al edificio, concluyendo por ejemplo que proyectamos un estado corporal conforme a nuestro propio cuerpo. Vidler añade una tercera extensión del cuerpo: la animista. Con la cual, citando a Elaine Scarry, se proyecta un sentido de vitalidad o conciencia sobre los objetos para disminuir lo inanimado del mundo exterior⁸⁴².

Vidler distingue dos épocas para la casa, una primera en la que es una “máquina para vivir”, y una segunda en que es a la vez prótesis y profiláctico. En un principio la línea que separaba lo natural de la máquina parecía bastante clara, el organicismo era solamente metafórico. Ahora, debido a la cibernética y a las biotecnologías, no está tan claro lo que separa lo orgánico de lo inorgánico. El cuerpo ha sido invadido por la tecnología, y a su vez impregna el espacio exterior, produciendo una confusión de este con el interior. “El *modulor* de Le Corbusier ahora es una combinación de prótesis, mecanismos, drogas y un cuerpo escultura que emerge como un Cyborg”. Este tendría su precedente en el monstruo –entre humano y animal– tan característico de la imaginería surrealista⁸⁴³ que encontramos en los dibujos de Federico García Lorca, Leonora Carrington o Max Ernst, o en el autómatas y sus precedentes en la literatura romántica (*Olimpia*, de Hoffmann, o *Frankenstein*, de Shelley).

Para Benjamin, “la intersección de tecnología y naturaleza estaba representada por el desplazamiento de símbolos desde el romanticismo al movimiento moderno”. Estas líneas entre lo mental y lo físico, lo orgánico y lo inorgánico es una de las características del *Art Nouveau*. Dalí, por su parte, elogia en sus obras la intersección de

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. XIV.

⁸⁴² VIDLER, A. “The Building in Pain” en *Op. cit.*, pp. 4 y 6.

⁸⁴³ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...* pp. 148 y 149.

lo biológico y lo constructivo y establece un paralelismo entre las imágenes de mujeres históricas de Charcot y las formas del citado arte. El Surrealismo y el movimiento moderno fetichizan los mismos tipos de objetos. Mientras que para los primeros son objetos encontrados, para los segundos son objetos-miembros-humanos o una extensión física del cuerpo⁸⁴⁴.

Según Vidler, “la máquina para vivir” se ha convertido en un potencialmente peligroso espacio psicopatológico, habitado por individuos mitad naturales y mitad protésicos que proyectan su mirada en las paredes mientras la casa los observa con una amenaza muda⁸⁴⁵. Debemos tener en cuenta que “es en relación con el cuerpo humano donde el espacio adquiere su pleno significado”⁸⁴⁶; somos espacio, vivimos en el espacio y formamos parte de él. Dennis Hollier se pregunta en *La Prise de la Concorde*, su libro sobre Bataille: ¿Es la prisión entonces el nombre genérico para designar toda producción arquitectónica? David Moriente sostiene: “Las máquinas para habitar se transforman en módulos contenedores de personas o, dicho de otro modo, en espacios para producir sujetos inconscientes de su propio confinamiento”⁸⁴⁷.

Vamos a situar un punto de partida en la obra maestra de Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962), ejemplo de un cine que Roman Gubern califica de revulsivo y fascinante. Gubert aprovecha para citar a Breton y afirma que “lo que hay de admirable en lo fantástico es que no existe lo fantástico, pues todo es real”⁸⁴⁸. En la película citada, en la que Buñuel combina el sentimiento antiburgués y la tradición surrealista, un grupo de personas quedan atrapadas en una habitación cuya puerta está abierta, pero de la que algo sobrehumano les impide salir, lo que da lugar a que afloren sus más bajos instintos, retornando, como dice Gubern, “a la más primera condición zoológica”⁸⁴⁹. El cineasta manifiesta: “Si el filme que van a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones”⁸⁵⁰. Con ello Buñuel declara no haber querido jugar con los símbolos, al menos conscientemente. Quizá la explicación de *El ángel exterminador* sea que, racionalmente, no hay ninguna⁸⁵¹. El espacio en el que Xavier de Maistre fue

⁸⁴⁴ *Ibidem*, pp. 155 y 156.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁴⁶ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 7.

⁸⁴⁷ MORIENTE, D. “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova...* <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm> Consultado el día 23 de Agosto de 2012.

⁸⁴⁸ GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2006, p. 406.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 407.

⁸⁵⁰ SÁNCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 238.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

condenado a estar durante 42 días y que da lugar a la obra *Viaje alrededor de mi habitación* pone en funcionamiento “sin salir de casa, el asombro de ver las puertas del caos y la simultaneidad del universo. El asombro, en definitiva, de ver más”⁸⁵².

El cuerpo se comunica con el mundo exterior a través de los gestos, las señales sexuales, la ropa, etcétera. Refleja el estatus social, la actitud política, pero son los ojos los que sirven de puente para que se produzca una comunicación entre lo interno (lo subjetivo y mental) y el exterior (objetivo y físico). Tradicionalmente siempre se ha dicho que estos órganos son la ventana del alma, y es aquí donde encontramos el primer elemento arquitectónico asociado al cuerpo humano. Es a través de la ventana como el otro, el extraño, puede mirar dentro del espacio privado. En la arquitectura encontramos interpretaciones antropomórficas de las aberturas existentes en una fachada, las puertas y las ventanas cuyos marcos pueden imitar una boca o un ojo. El paso por estos orificios no solo conlleva una intervención física o espacial, un intercambio entre el otro y el yo, sino un ritual que tiende a tener connotaciones sociales, políticas y religiosas. El cuerpo está protegido por una casa y separado del espacio exterior por un muro⁸⁵³.

Pero ocurre algo aquí también que enlazaría con el epígrafe anterior, con el *unheimlich* freudiano: nada nos protege de la propia casa. Esta no es tan segura como debería ser. La morada se puede convertir en una amenaza. “¡Qué imagen de concentración de ser la de esta casa que se “estrecha” contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con sus muros próximos”, decía Bachelard, y añadía a propósito de las casas: “Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento del ser”⁸⁵⁴.

Los edificios pueden revelar una forma antropomórfica, pero basta una presencia humana para que el edificio se convierta en telón de fondo. “El vacío se llena de sí mismo y se convierte en sujeto en sí”⁸⁵⁵. La columna dórica representa el cuerpo de un hombre, la jónica el de una mujer, y la corintia el de una mujer también, pero más joven. Un simbolismo que tuvo su adaptación en el cristianismo, para el que la dórica pasó a representar a Cristo, San Pedro, San Pablo, etcétera, la jónica a matronas, entre otros, y la corintia a la Virgen María o a santos de vida virginal⁸⁵⁶.

⁸⁵² VILA MATAS, E. en <http://www.enriquevilamatas.com/textos/relmaistre1.html> Consultado el 24 de marzo de 2013.

⁸⁵³ HEGYI, L. “La Casa, Il Corpo, Il Cuore” en *La Casa, Il Corpo, Il Cuore...*, pp. 49-50.

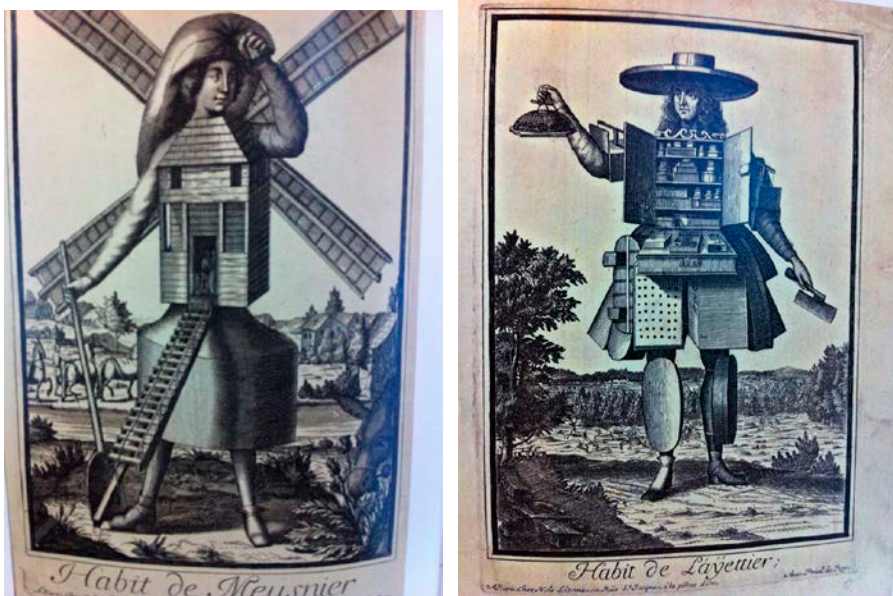
⁸⁵⁴ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, pp. 78 y 88.

⁸⁵⁵ BASILICO, G. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica, 2008, p. 102.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 26.

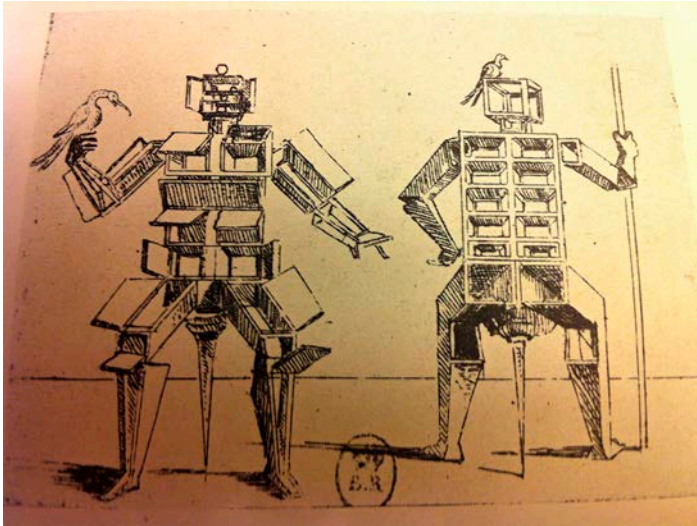
La conexión entre arquitectura e ideal masculino de nobleza ya era explícita a comienzos del siglo XVII. Inigo Jones invoca la dicotomía de lo masculino y femenino para distinguir diferencias en el estilo arquitectónico. Clasicismo para el exterior, ornamentación inventada y mezclada para el interior⁸⁵⁷. Nicholas de Larmessin, un artista del grabado, realiza en 1880 una serie llamada *Les costumes grotesques* [figs. 326 y 327], en la que representa varios oficios de la época a la manera de las *Cuatro estaciones* de Arcimboldo, mostrando a los personajes como si de casas o muebles se trataran.

Estas obras fueron incluidas en la exposición *Arte fantástico, Dadá y Surrealismo* que el MOMA celebró en Nueva York en 1936. En ellas la intersección entre lo arquitectónico y lo corporal da un resultado surreal. En la exposición compartieron espacio con otras que también debemos situar en este apartado. Nos referimos a los grabados realizados por Giovanni Battista Bracelli en el siglo XVII [fig. 328], donde aparecen unos seres mitad edificios, mitad hombres, en los que se da una contradicción entre la rigidez de las construcciones y las posiciones “humanas” que adoptan sus cuerpos. Lo que más llama la atención es la gran similitud que presentan con edificios de nuestros días.



326 y 327. Nicholas de Larmessin. *Les costumes grotesques* (s. XVII)

⁸⁵⁷ ANDERSON, C. “A Gravity in Public Spaces: Inigo Jones and Classical Architecture” en *Gender and Architecture*. Chichester, Nueva York, Weinheim, Brisbane, Singapore, Toronto: John Wiley & Sons, LTD, 1986, pp. 13 y 17.



328. Giovanni Battista Bracelli. Lámina de *Capricci* (s. XVII)

No podemos dejar de incluir aquí esculturas realizadas tradicionalmente por las tribus, objetos que forman parte del rito, en los que el cuerpo humano parece fundirse con un objeto inanimado a medio camino entre un trono y una construcción para guardar cosas, una casa. Las figuras rituales que tradicionalmente han sido usadas por el grupo étnico bijago, de Guinea Bissau, incluidas en la exposición dedicada por el MNCARS en 2011 a Raymond Roussel, llamada *Locus Solus*, presentan evidentes conexiones con el Surrealismo, al igual que este autor. Algo similar podemos apreciar en los grabados dieciochescos donde aparecen peinados de damas que representan una casa, a veces incluso dotadas de mobiliario. [329 y 330]

Podemos asistir a una “arquitectonización” de personajes en *Ubu imperator* (1923), de Max Ernst, donde un rascacielos se convierte en peonza, en *Santa Cecilia*, del mismo autor y del mismo año, en el *Retrato imaginario de D.A.F. de Sade* (1940), de Man Ray, o en las esculto-arquitecturas que Dalí representa en *El juego lúgubre* (1929) y *La osificación prematura de una estación* (1930)⁸⁵⁸.

⁸⁵⁸ RAMÍREZ J. A. *Edificios-cuerpo...*, pp. 263 y 368.



329. M. Darly. *The flower garden* (1777); 330. *Noddle-Island or How are we Decieved* (1777)

En *La interpretación de los sueños*, Freud ya utilizaba metáforas corporales en las que establecía un paralelismo entre el cuerpo (o partes de este) y la casa. Se trata de un tema que forma parte ya del inconsciente colectivo, y sobre el que Freud apunta: “Conozco pacientes [...] que han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales [...] y para los cuales las columnas y los pilares representan las piernas [...], cada puerta una de las aberturas del cuerpo [...], las cañerías el aparato vesical, etcétera”⁸⁵⁹.

En la obra de De Chirico [fig. 331] o de Carlo Carrá encontramos una asociación entre los maniqués –evocación abstracta del cuerpo humano– y la arquitectura mediante la alteración de las escalas y las proporciones, como vemos en *Musas inquietantes* (1916), del primero. En el surrealismo encontramos una antropomorfización de la arquitectura imaginaria en Brauner (*La ville qui rêve*, 1937) [fig. 332] o en Man Ray (*Retrato imaginario de D. A. F. de Sade*, 1940), “una metáfora

⁸⁵⁹ FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1923, pp. 213 y 214 citado por RAMÍREZ, J. A. *Edificios-cuerpo...*, p. 13.

de la impermanencia y de la entidad indestructible de las pulsiones inconscientes”. La jaula de Giacometti también nos muestra un cuerpo atrapado en el espacio, fragmentado, donde la propia escultura parece ser la envoltura de los órganos de un ser vivo⁸⁶⁰.



331. Giorgio De Chirico. *Musas inquietantes* (1916); 332. Victor Brauner. *La ville qui rêve* (1937)

Las fotografías tomadas por Brassäi para ilustrar un artículo que Dalí publicó en *Minotaure*, “Sobre la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura del Modern Style”, nos sugieren formas del cuerpo humano, de sus órganos, de sus vísceras. No podemos olvidar la arquitectura visceral en la obra de Masson, metáfora de la confusión de la mente humana, necesitada de la solidez que le brinda la arquitectura. Roberto Matta, arquitecto de formación, sugiere el cuerpo humano con su arquitectura blanda. Kiesler, quien sin pertenecer al grupo surrealista tuvo contactos con varios de sus miembros, trabaja con la metáfora corporal. Carlo Mollino diseña edificios cuya planta sugiere un cuerpo. Pretende que sean organismos vivos, como es el caso del Teatro Regio de Turín (1964)⁸⁶¹.

Papatrepos afirma que en momentos de dolor extremo el cuerpo se congela instantáneamente. Se vuelve inanimado. Se convierte en un monumento de piedra. Asocia la arquitectura al mito de Dafne. Dice que el árbol llega a ser el medio a través

⁸⁶⁰ RAMÍREZ, J. A. *Ibidem*, pp. 46, 48, 52 y 62.

⁸⁶¹ *Ibidem*, pp. 62, 68, 71 y 78.

del cual Dafne se mueve más allá de su confinamiento. Crece en otro nivel, un nivel arquitectónico, una segunda piel que envuelve al árbol, que a su vez no repele el dolor, sino que lo absorbe. No se convierte en un edificio frente al dolor sino en un edificio del dolor⁸⁶². La conexión de este personaje mitológico con la arquitectura es evidente en la ilustración del manuscrito de *Apolo y Dafne* (s. XV), de Christine de Pisan [fig. 333].



333. Christine de Pisan. Apolo y Dafne (s. XV)

El autor asocia lo anterior al retrato arquitectónico que Dalí hace de Gala en *Mi mujer, desnuda, contempla su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1945). En *Je tendre les bras*, Cahun no se convierte ni en construcción ni en árbol, pero está atrapado por algo que tiene cierta apariencia arquitectónica, su prisión. Papatrepos recuerda que la artista era lesbiana. El legado dafniano nos muestra lo que el cuerpo ha aprendido a hacer con sus miedos. El sujeto moderno finalmente sabe cómo transformar su masoquismo en una casa de dolor, para lo que usa sus resistencias inorgánicas para comunicarse con otra materia que lo aparte de lo humano⁸⁶³.

Debemos incluir aquí las cicatrices de las casas, ya vistas, de Matta-Clark o Rachel Whiteread. A propósito de la arquitectura del primero, Peter Fend afirma que “el cuerpo como primera casa o primera vivienda del alma respira. Se pone en pie mediante varios procesos simultáneos: (1) inflamamiento de aire caliente; (2) llenado e inflamamiento

⁸⁶² PAPTREPOS, S. “Daphne’s Legacy” en *Surrealism and Architecture...*, p. 84-86

⁸⁶³ *Ibidem*, pp. 91, 97 y 99.

de líquido; (3) contrapeso de pesos suspendidos por separado; (4) tendido de puentes entre distintos contactos con el suelo; (5) estiramiento y contracción elástica de las pieles”⁸⁶⁴. La casa, según Frederick Kiesler es un cuerpo humano, con órganos, un sistema nervioso y un sistema digestivo que puede sufrir de estreñimiento y que, al igual que el hombre, vive emociones y sueños a través de su psique⁸⁶⁵.

Beatriz Colomina identifica cuerpo y espacio a propósito de las *Cell* de Louise Bourgeois. Igual que se corta un cuerpo, atraviesa con una guillotina la maqueta de la casa de su infancia⁸⁶⁶. La morada también se puede presentar como una jaula. Algo se adelantaba ya en la obra de Duchamp que tanto atrajo a Breton, *Why not Sneeze Rose Sélavy* (1921) [fig. 334], o en los pájaros de los ensamblajes de Cornell –naturalista aficionado–, símbolos de libertad y a la vez de cautividad. Lo vemos en *Aviario con loro y cajones* (1949) [fig. 335] y en *Hacia la península azul: para Emily Dickinson* (1953).



334. Marcel Duchamp. *Why not Sneeze Rose Sélavy* (1921); 335. Joseph Cornell. *Aviario con loro y cajones* (1949)

Eva Lootz convierte el Palacio de Cristal situado en el Retiro madrileño en una jaula para su proyecto *La lengua de los pájaros* (2002). La artista manifiesta a propósito de esta obra que estos animales son grandes artistas y que el arte no es patrimonio del

⁸⁶⁴ FEND, P. “Nueva arquitectura de Matta-Clark” en *¿Construir... o deconstruir?...*, p. 177.

⁸⁶⁵ Citado por Beatriz Colomina en “La Psique del edificio: la *Space House* de Frederick Kiesler” en *Doble exposición...*, 75.

⁸⁶⁶ COLOMINA, B. “La arquitectura del trauma” en *Ibidem*, p. 165.

ser humano únicamente⁸⁶⁷. Las palabras de José Luis Pardo en el libro que se editó a propósito del mismo sitúan este trabajo en el ámbito que nos interesa: “suelta a los pájaros de la lengua en la jaula de cristal. Aquí, los pájaros están dentro, dentro de la lengua, sueltos en el más acá, sin complot. Si los pájaros no tienen lengua, nuestra lengua sí tiene pájaros”⁸⁶⁸.

Claude Cahun realiza *Autorretrato en un armario* [fig. 336] sobre un niño que quiere huir del mundo adulto, representado por la casa burguesa y el mobiliario que lo apresa. Algo que vemos unos años antes en *La subversion des images* (1929-30) [fig. 337], en *Femme dans l'escalier* o en *La bras révélateur*, el libro del surrealista belga Marcel Mariën. En estas dos últimas obras citadas se produce una extraña relación con la escalera y con la puerta semicerrada a través de la cual la chica saca un brazo.



336. Claude Cahun. *Autorretrato en armario* (1932); 337. Paul Nogué. *La subversión de las imágenes* (1929-30)

Es exactamente lo que ocurre con el lugar en el que Francis Bacon [figs. 338 y 339] introduce a sus personajes. Este espacio opresor nos permite situar aquí a este artista, cuyas obras tempranas fueron rechazadas de la famosa exposición de las New Burlington Galleries, por ser poco surrealistas. Aunque ha sido calificado de realista

⁸⁶⁷ SAMANIEGO, F. “Eva Lootz convierte el Palacio de Cristal del Retiro en una jaula de pájaros” en http://elpais.com/diario/2002/06/01/cultura/1022882410_850215.html. Consultado en 4 de enero de 2011.

⁸⁶⁸ PARDO, J. L. “Los pájaros de la lengua” en AA VV, *Eva Lootz. La lengua de los pájaros*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 28.

(que no cierra la puerta a lo inverosímil⁸⁶⁹), y él mismo se describía así, su pretensión realmente era otra: representar imágenes que golpearan directamente al sistema nervioso, provocando un profundo y duradero *shock* en la mente consciente. Su continua invocación del azar puede considerarse como un apoyo a la escritura automática bretoniana.

Hugh M. Davies califica el periodo que va desde 1944 a 1957 como surrealista. Davies identifica *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* como el primer trabajo de este periodo, y da varias razones para ello. Por un lado el biomorfismo, por otro la inspiración en un modelo literario, en este caso *Oresteia*, de Aeschylus. No hay duda de que los primeros trabajos de Bacon estuvieron influenciados por Picasso y por algunas ideas del Surrealismo. La confrontación con esos modelos le ayudó a encontrar su propio estilo. Wieland Schmied también habla de surrealismo en Bacon, pero lo limita a los años que van de 1944 a 1946, en obras como *Figure in a Landscape*, o las versiones I y II de *Figure Study* o *Painting 1946*. Lo que une a estas obras es el énfasis en la libre asociación, dos imágenes distintas y no relacionadas que producen una conexión en la mente del artista. El desasosiego que produce esta lucha de realidades nos aproxima a sensaciones muy parecidas, tachadas de surrealistas⁸⁷⁰.

Similar desasosiego produce en el espectador la obra *Bola suspendida*, del surrealista Gicacometti, debido a una forma de circunscribir a los personajes que veremos en trabajos de otros autores más actuales. En la citada muestra neoyorkina de 1936, se expone el dibujo de Walt Disney *Wolf Pacifier*, donde hay una casa que remite a la de Buster Keaton en *Scarecrow*. Nos llama la atención, no solo por los extraños elementos que la componen, sino por la continua lucha que mantiene con el lobo que la habita.

Se trata de una situación que vemos en las fotografías intervenidas por la artista Francesca Woodman [figs. 340 y 341]. Es la misma opresión que produce el espacio a los personajes de Avelino Sala en *Hombre del siglo XXI. Boceto para una levitación* (2003) o en *Hombre del siglo XXI. Boceto para una indeterminación* (2003) [fig. 342], que desembocan en *Hombre del siglo XXI. Áreas de indeterminación* (2003), vaciados de cuerpos en celo donde la silueta es sacada de ese espacio y situada en escenarios tales como un cementerio de neumáticos. La misma iconografía está presente en las

⁸⁶⁹ LEIRIS, M. *Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 1987, p. 17.

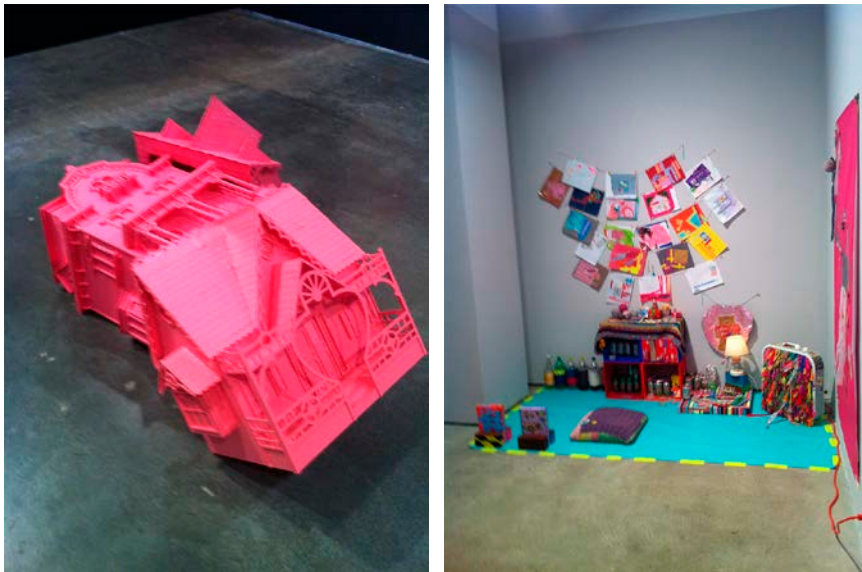
⁸⁷⁰ SCHMIED, W. *Francis Bacon: Commitment and Conflict*. Nueva York: Prestel Publishing, 2006. p. 85-87.

fotografías resultado de la performance realizada por Bruce McLean en *Pose Work for Plinths* (1971) [fig. 343].



338. Francis Bacon. *Turning Figure* (1959-62); 339. *Pink Crawling Figure* (1957-61); 340 y 341. Francesca Woodman. *Untitled, Providence (RI (RISD))*, (1975-1978); 342. Avelino Sala. *Hombre del s. XXI. Boceto para una indeterminación* (2003); 343. Bruce McLean. *Pose Work for Plinths* (1971)

La galería Freight+Volume, de Nueva York, expone en 2012 una obra de Panni Malekzadeh en torno a la lucha entre adolescencia femenina y mundo adulto. Para ello la artista “construye” casas que nos recuerdan a las citadas en el apartado dedicado a lo *unheimlich*, y que cubre de un fuerte color rosa fluorescente. En el mismo espacio reproduce el interior de un dormitorio, y cubre las paredes de la galería de papel pintado. La lucha entre los dos mundos citados, otra forma de opresión que acontece en la fase en la que la niña comienza a ser adulta, se manifiesta a través de símbolos que la artista introduce dentro de la casa: ponis y unicornios, casas de muñecas, látigos, lencería y accesorios de *bondage*, imágenes de vírgenes y prostitutas. Si nos fijamos en los elementos utilizados y en el color que se les ha dado, nos damos cuenta de que la batalla principal que se libra en tal vivienda es la de la fantasía y la realidad [figs. 344 y 345].



344 y 345. Panni Malekzadeh. *Doll House (lovers home 2)* y detalle de la instalación (2012)

La representación espacial ayuda también a apoyar ideologías de género. El espacio es fundamental para constituir el género al determinar cómo hombres y mujeres se reúnen o se separan, o al definir la distinción sexual en el trabajo. Su organización representa nociones sexuales y corporales. La arquitectura construye el hábito que conecta los intereses comunes de los grupos humanos⁸⁷¹. Esther da Costa Meyer realiza

⁸⁷¹ HILLS, H. “Architecture as metaphor for the body” en *Gender...*, pp. 73 y 74.

un estudio en el que explora las diferentes teorías de la agorafobia para ver qué tienen que decir sobre el confinamiento espacial de los trastornos de ansiedad y su relación con la mujer. Para Freud, el pánico a los espacios abiertos es síntoma de un comportamiento que las mujeres reprimían en el interior de sus hogares de clase media. La autora relaciona la agorafobia con el capitalismo y nos recuerda que la esfera pública no tiene que ver solo con el género sino también con la clase social y la etnia, asuntos que son articulados de manera diferente en términos de espacio. La agorafobia, igual que la anorexia, serían trastornos de mujeres de clase media y alta⁸⁷².

Da Costa ilustra esta afirmación con un caso que encontró Henri Legrand du Saulle. Se trataba de una mujer que introdujo su agorafobia en el interior del hogar, llenándolo de infinidad de muebles, esculturas, pinturas, etcétera, que evidenciaban su pánico al vacío. La agorafobia puede ser usada como alegoría de la división sexual en el trabajo, así como de la inscripción de las diferencias sociales y sexuales en el espacio urbano, parodiando la construcción de la femineidad del siglo XX. Helène Deutsch identifica el acto de dejar una casa con el acto de dar a luz, lo que explicaría la gran cantidad de casos de agorafobia en mujeres⁸⁷³.

Louise Bourgeois, en su análisis del universo de la mujer y la domesticidad, realiza una serie de trabajos en los años 40, justo cuando más próxima al grupo surrealista se encuentra. La artista domina el espacio a la perfección, como vemos por ejemplo en *Articulated Lair* (1996), obra con la que desarrolla una interesante transición que va desde el espacio representado hacia la arquitectura real⁸⁷⁴. Su *Femme-Maison* de 1947 es una mujer desnuda cuya parte superior está cubierta por unas arcadas y una casa de cuatro plantas de la que sobresalen los brazos. La misma sensación experimenta Alicia en la novela de Lewis Carroll, uno de los reconocidos “abuelos del surrealismo”. Narra en una de sus escenas:

Tuvo que ponerse de rodillas en el suelo y al minuto siguiente ya no le quedaba habitación, así que intentó tumbarse sobre un codo contra la puerta y torcer el otro tras la cabeza. Siguió creciendo y lo único que pudo hacer fue sacar el brazo por la ventana y un pie por la chimenea⁸⁷⁵.

⁸⁷² DA COSTA MEYER, E. “La donna è mobile” en *Ibidem*, pp. 155, 156, 160, 162 y 164.

⁸⁷³ *Ibidem*.

⁸⁷⁴ MORRIS, F. “A family affair” en *Louise Bourgeois*. Londres : Tate Gallery, 2000, p. 13.

⁸⁷⁵ CARROLL, L. *Alice’s adventures in Wonderland and Through the looking glass*. London: Penguin Books , 1998, p. 33.

Este episodio fue magníficamente retratado por John Tenniel en las ilustraciones que acompañan al texto de la primera edición [fig. 346] y que nos remiten a la chica atrapada en el collage de Max Ernst *Le rêve d'une fille qui voulait entrer au Carmel... sous mon blanc vêtement, dans mon colombodrome, vous ne serez plus pauvres, pigeons tonsurés...* (1929-30) [347]. Bachelard describe al Quasimodo de la obra de Victor Hugo como un ser desgraciado que toma la forma atormentada de los escondites, los rincones del edificio, algo similar a lo que añade más tarde: “es el interior del nido el que impone la forma”⁸⁷⁶.



346. John Tenniel. *Ilustración* (1865); 347. Max Ernst. *Le rêve d'une fille qui voulait entrer au Carmel... sous mon blanc vêtement, dans mon colombodrome vous ne serez plus pauvres, pigeons tonsurés...* (1929-30)

En la misma línea podemos situar al personaje que aparece en la obra perteneciente a la serie *Derivas* de Eva Lootz que lleva por título *Él crece cuando se acerca a la ventana a la que quiere asomarse* (2001)⁸⁷⁷ [fig. 348].



348. Eva Lootz. *Él crece cuando se acerca a la ventana a la que quiere asomarse* (2001)

⁸⁷⁶ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, pp. 124 y 135.

⁸⁷⁷ Eva Lootz. *Derivas*. Porto: Galería Quadrado Azul, 2001, p. 24.

La obra de Paul Wunderlich, uno de los autores incluidos en la exposición que tuvo lugar en 1972 bajo el nombre de *Después del Surrealismo: metáforas y símiles*, es asociada por Leslie Judd Ahlander, comisaria del proyecto, a la imaginería freudiana. Destaca sus interiores sellados, herméticos, sin aire, su coloración irreal que llevan a obras como *Desnudo sobre un sofá azul* (1972) al territorio del terror⁸⁷⁸ [fig. 349].



349. Paul Wunderlich. *Desnudo sobre sofá azul* (1972)

Volviendo a la citada obra de Bourgeois, lo que parece a simple vista una celebración de la domesticidad, en realidad nos muestra a una mujer que llama la atención y pide ayuda mediante el brazo levantado⁸⁷⁹. En las *Femme Maison* [fig. 350] la casa forma parte del cuerpo, le crece al cuerpo y el cuerpo a la vez lo amputa, según Bourgeois, pidiendo ayuda a gritos: “Por favor, no me olvidéis. Venid a buscarme. Estoy herida. Tengo nostalgia [...]. Venid, venid a por mí”⁸⁸⁰. En los años 30, Claude Cahun también aparece pidiendo ayuda con los brazos extendidos en su obra *Yo tiendo los brazos* (1931), atrapado en algo a medio camino entre una construcción y una roca. Bourgeois volverá sobre este tema en numerosas ocasiones. En su *Femme Maison* (1983) de mármol choca la geometría de la casa que cubre la cabeza con el pliegue de la falda sobre la que está montada.

⁸⁷⁸ *After Surrealism: Metaphors & Similes*. Sarasota: John and Mable Ringling Museum of Art, 1972, p. 12.

⁸⁷⁹ MEYRIC HUGHES, H. *La casa, il corpo,...*, p. 55.

⁸⁸⁰ Citada por Beatriz Colomina en “Soñé que era un muro” en *Doble exposición...*, p. 181.



350. Louise Bourgeois *Femme Maison* (1983); 351. Rachel Kneebone. *Blind Convulsion* (2009); 352. Man Ray. *Architecture de Gaudí à Barcelona* (1933); 353. Thierry de Cordier. *Passe-Montagne* (1983); 354. Rafael Agredano. *Virgen del Rocío* (1997); 355. Lucy Orta. *Refuge Wear-city Interventions* (1993-1996); 356. Birgit Jürgenssen. *Küchenschürze* (1975). 357. Berlinde de Bruyckere. *Wezen* (2003-2004)

Se trata de una apariencia que será también utilizada por Rachel Kneebone en sus obras *Blind Convulsion* (2009) [fig. 351] y *At the Edge of Dawn and Darkness* (2009). La delicadeza de la porcelana contrasta con los cuerpos metamorfoseados que surgen de una construcción, a través de una especie de labios vaginales que vomitan seres fantásticos, entre los que se encuentran una especie de cuerpos femeninos sin rostro a los que solo les queda las extremidades inferiores. Un acceso bastante similar al realizado por Gaudí y que encontramos fotografiado por Man Ray en *Architecture de Gaudí à Barcelona* (1933) [fig. 352].

Se trata de trabajos a los que también nos remite, ya en los años 80, Thierry de Cordier con *Passe-Montagne* (1983) [fig. 353], una pequeña estructura que mantiene atrapado a alguien que se agazapa en su interior y del que solo vemos los pies, bastante similar a la obra de Rafael Agredano *Virgen del Rocío* (1997) [fig. 354], donde usa las reminiscencias de las estructuras hieráticas del Barroco mediante una estructura de tela, que cubre y aprisiona al personaje que simula una Virgen. Roberto Pinto califica los trajes que Lucy Orta propone como arquitecturas portátiles⁸⁸¹ [fig. 355].

Algo que también realiza Birgit Jürgenssen en *Küchenschürze* (1975) [fig. 356], una especie de página arrancada de un catálogo de cocinas, en la que una hornilla se convierte en un delantal que cubre a una mujer, dándole ese aire regio y a la vez esclavo. La hornilla se presenta aquí como un fetiche a la vez que un significante sexual. Cada una de sus rendijas se hace coincidir con las zonas sexuales de la mujer que envuelve. Eulalia Valldosera proyecta imágenes de su cuerpo desnudo sobre elementos domésticos (mesa, cama, etcétera), dando a su propio ser un aspecto fantasmagórico a la vez que cotidiano en *Quemaduras, apariencias* (1990-1992). Berlinde de Bruyckere es una artista que trabaja con cera, madera, lana, crines de caballo y otros materiales con los que crea convincentes formas que sugieren cuerpos deformados de personas y animales. Sus figuras aparecen sin cara, fragmentadas y suspendidas de paredes, techos o columnas. Su obra “Wezen” (2003-2004) [fig. 357] forma parte de una serie titulada *Mujeres-Manta* y consiste en una abyecta figura de cera sin brazos, sostenida sobre una balda de madera. La altura de la misma, así como la ausencia de extremidades, la condenan a permanecer eternamente en esa parte de la casa. Aparece cubierta con una manta que para Bruyckere simboliza, además del calor y la protección, la vulnerabilidad y el miedo.

⁸⁸¹ PINTO, R. “Intelligence: The Work of Lucy Orta” en *Lucy Orta*. Londres: Phaidon, 2003, p. 34.

La casa, además de utilizarse para representar la contención doméstica, la sensualidad femenina o la vuelta a la tierra por el material utilizado, puede ser leída como el amor, como estímulo y protección necesaria para difundir el acto creativo⁸⁸². Antony Gormley [figs. 358 y 359], cuya obra también viene cargada de elementos autobiográficos, realiza *Home* (1994), donde se muestra, igual que en *Femme Maison* (1983) [fig. 360], de Bourgeois, un cuerpo tendido a tamaño natural cuya cabeza está atrapada dentro de una casa de terracota. Esta obra fue realizada por el artista en un periodo de su vida de intensa presión doméstica, cuando los hijos del mismo eran pequeños y tenía que luchar por un espacio mental en el que continuar su trabajo.

Los personajes de Erwin Wurm no pueden separarse de los muebles a los que se encuentran unidos en *The Idiot* (2003), *Keep a Cool Head* (2003) [fig. 361] o *Freud's Ass* (2004). Si con dos ventanas y una puerta una casa ya se asemeja a un ser humano, al incorporarle formas orgánicas humanas la correspondencia es inmediata. Del mismo artista es la escultura que realiza como realidad hinchada llamada *Fat House* (2003), una casa que engorda a la vez que, suponemos, lo hacen sus habitantes. Tony Oursler, en la reflexión que lleva a cabo sobre la psique humana en sus videoesculturas, nos ofrece otro ejemplo similar a los trabajos citados. En su obra se produce la coincidencia de un tiempo real, unos personajes imaginados y un personaje también real que es el espectador que siente la necesidad de participar⁸⁸³. En *Don't Look at Me* (1994) [fig. 362] tenemos una almohada a la que viste con diferentes prendas sobre las que proyecta un rostro atrapado bajo un sofá. Vemos de nuevo aquí cómo el hogar, a través de sus muebles y sus objetos, asfixia a sus habitantes. Los aspiradores de Jeff Koons no son solo iconos consumistas, su “cualidad antropomórfica”⁸⁸⁴ y la forma en la que están protegidos los asemejan a las soluciones que toman muchos artistas para representar una casa que oprime a su habitante.

Volviendo a Bourgeois, la propia casa reducida a una habitación, como ocurre en *Red Room* (1994), resume los temas que tratamos en este apartado: una habitación claustrofóbica y a la vez un cuerpo que sirve de refugio a modo de vientre materno, lo autobiográfico. A esto hay que sumar los objetos surrealistas que introduce. Como sabemos, los espacios domésticos son traumáticos. Los personajes de su infancia, responsables de tal trauma espacial, acaban formando parte de la casa, de la misma

⁸⁸² MEYRIC HUGHES, H., *La casa, il corpo...*, pp. 59-60.

⁸⁸³ AVRILLA, J.-M. “In the box” en *Tony Oursler*. Pamplona: Rekalde, 1997, p.12.

⁸⁸⁴ WERNER HOLZWARH, H. (ed.) *Jeff Koons*, Taschen: Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2009, p. 109.

manera que pertenece a ella el mobiliario. Su padre, apasionado de los buenos muebles, engaña a su madre con Sadie, la tutora inglesa que vivía con ellos y a la que Bourgeois convierte en un “mueble habitual”⁸⁸⁵.



358. Antony Gormley. *Home* (1994); 359. *Home and the World II* (1986-1996); 360. Louise Bourgeois. *Femme Maison* (1994); 361. Erwin Wurm. *Keep a Cool Head* (2003); 362. Tony Ourlser. *Don't Look at Me* (1994)

En *3 punts 3* (1973), Àngels Ribé [fig. 363] traza un triángulo junto a un muro del que forma parte, pues la cinta flexible que utiliza se apoya en su cabeza y la mantiene pegada necesariamente a aquel para que tal forma geométrica exista. Cada paso que da provoca que aparezca un nuevo triángulo. En cuanto a esta obra, Antoni

⁸⁸⁵ COLOMINA, B. “La arquitectura del trauma” en *Doble exposición...*, p. 162.

Llena se pregunta: ¿Puede escapar alguien al orden del universo?⁸⁸⁶ Nos preguntamos aquí: ¿Puede la protagonista de la obra escapar de la estructura que la mantiene junto a esa pared, sin que desaparezca el triángulo?



363. Àngels Ribé. *3 punts 3* (1973)

Para Mirosław Balka, la casa es a la vez refugio y contenedor de oscuros secretos y recuerdos de la niñez. Su *Chimenea antropomórfica* (1986) [fig. 364] no solo ofrece seguridad; también insinúa los campos de concentración y crematorios polacos, evidentemente asociados a la muerte. Incluso en su trabajo no figurativo va a aparecer la casa, aunque en este caso como una identidad difícilmente reconocible. Es lo que ocurre en *190x60x11, 190x60x11* (1990), donde usa dos bloques de mármol como si fueran un sarcófago y cuyas medidas se corresponden con la longitud exacta de su cuerpo.



364. Mirosław Balka. *Chimenea antropomórfica* (1986); 365. *How Is It?* (2009)

⁸⁸⁶ LLENA, A. “Un instante en el tiempo de la eternidad” en *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. Barcelona: Macba, 2011, p. 171.

CTRL (2011), su último proyecto para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha servido para inaugurar los sótanos abovedados del edificio, antiguo hospital, destinados a los enfermos psicóticos. Por un lado no podemos dejar de pensar en la obra de Goya, en los locos que representaba en lugares claustrofóbicos. Por otro la instalación se concibe en relación con el uso que esa zona del edificio tuvo en el pasado. Consta de dos espacios, el primero en penumbra, con tres jaulas que custodian tres salidas. Una de ellas conduce a otro espacio de mayor oscuridad. El movimiento del visitante que se atreve a acceder a esa otra sala pone en funcionamiento una serie de ventiladores que producen corrientes de aire en todas direcciones. Inquieto o asustado, el espectador huirá de allí en busca de la salida.

En una entrevista llevada a cabo por Juan Vicente Aliaga reconoce la influencia del espacio de la iglesia en el que se celebra la misa a la hora de realizar su trabajo⁸⁸⁷. Balka prefigura esta idea en la instalación realizada un par de años atrás en el Hall de la Tate Modern de Londres. *How Is It?* (2009) [fig. 365] es un enorme contenedor que provoca en el visitante una sensación de desasosiego y de claustrofobia y que nos remite al espacio simbólico de *Shmerzraum* (espacio del dolor) (1984) de Joseph Beuys. La citada obra de Balka da lugar a una experiencia colectiva. Rodeado de desconocidos, el visitante permanece en un espacio oscuro en el que resuenan las voces de los que se mueven en el interior, así como las del público que permanece fuera. La fenomenología de Bachelard está aquí presente en cada uno de los oscuros rincones de la obra, en los que Balka establece su propio acercamiento fenomenológico a los lugares: el espacio de la obra y el propio museo.

Se trata de la nictofobia que Freud describe en su *Introducción al psicoanálisis*, donde cuenta una anécdota. Un niño pide a su tía que le hable porque tiene miedo a la oscuridad. La tía responde: “Si no puedes verme”, y el niño replica: “Si alguien habla hay luz”⁸⁸⁸. El artista declaró su miedo a la oscuridad y la necesidad de dormir escuchando la voz de alguien en la radio, para lo que le servía incluso la peor cadena ultracatólica de su país. El que visita la obra padecerá este trastorno, aunque sin posibilidad de luz⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ ALIAGA, J.V. “Danse macabre. Entrevista con Miroslaw Balka” en *Miroslaw Balka. Revisión 1986-1997*. Valencia: Ivam, Centre del Carmen, p. 101.

⁸⁸⁸ Citado por: Paulo Herkenhoff en “The Illuminating Darkness of How” is it en *How is it*. London: Tate Publishing, 2009. p. 72.

⁸⁸⁹ HERKENHOFF, P. *Ibidem*.



366. Lois Renner. *Aluminium/B.v.B.* (1999); 367. Jaume Plensa. *Living Room* (1995)

Debemos situar aquí también la obra de Lois Renner. Este artista juega con la escala en sus meticulosas construcciones de un mundo ilusorio. En sus modelos arquitectónicos los objetos se conectan entre ellos en un espacio enigmático; nos parecen reales, pero esa realidad se transforma cuando aparece un objeto a tamaño natural y nos percatamos de que algo pasa con la escala. Todo se convierte en una segunda realidad, como vemos en *Model "Bild Standorte"* (1999) o en *Aluminium/B.v.B.* (1999) [fig. 366].

Igualmente Jaume Plensa se mueve de una realidad corpórea a una abstracta y ficticia. Objetos de uso convencional pierden su carácter físico y son investidos de otra metafórica cualidad, en el contexto de una estructura metafísica de significado. En sus pseudomuebles proyecta sus sueños, sus recuerdos y su relación con el pasado, las borrosas imágenes de la infancia. Crea irracionales situaciones espaciales que son a la vez una estrategia dramática y conversión de objetos cotidianos en objetos artísticos⁸⁹⁰. *Living Room* (1995) [fig. 367], pieza que representa una sala de estar, se compone de unos muros transparentes que abren los espacios internos y convierten la obra en algo orgánico, algo vivo que produce cierta irritación al espectador.

⁸⁹⁰ HEGYI, L. "Jaume Plensa" en *La casa, il Corpo...*, p. 344.



368. Gabriel Orozco. *Maman* (1998)

Maman (1998), de Gabriel Orozco [fig. 368], es una casa de 1.80 m construida con bloques de mármol y dos pianos adosados, uno a cada extremo de la misma. El artista incluye la posibilidad de que los pianos se toquen. En el interior de la casa hay bancos que invitan al espectador a sentarse y permanecer quieto escuchando la melodía que surge del exterior. Mientras que en el exterior el espectador se convierte en un sujeto activo que va a tocar el piano, el que se encuentra en el interior deviene sujeto pasivo. Orozco ha querido dejar claro través del título las connotaciones femeninas del interior –la casa–, dejando el exterior –la actividad– como lo masculino. Al menos dos personas deben explorar la instalación. Esto conecta con una percepción de Bachelard: “Los hombres solo saben construir las casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera”⁸⁹¹.

Siguiendo con otras obras que aquí nos interesan, Jacob Königsberg evoca huesos y cartílagos en obras como *Croquis de arquitectura* (1958), igual que hace el arquitecto Santiago Calatrava con sus proyectos. Los bloques de edificios de Melvin Charney cuentan con piernas para desplazarse. En la obra de Ernesto Neto penetramos en el interior de un cuerpo, de sus propios órganos. Las casas de Absalon son simples,

⁸⁹¹ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 101.

geométricas, muy pequeñas, con guiños a la arquitectura Moderna; casas definidas por el sujeto, construidas de acuerdo a las medidas de la persona que las va a habitar, una especie de cubierta costumizada que funciona como una prenda de vestir. Sus *Celdas* están construidas para una única persona conforme a sus características físicas y mentales. El título nos ofrece otra de las características de estas obras, el aislamiento. En su acción *Bataille* (1993), llamada como uno de los padres del surrealismo, vemos a Absalon luchando contra enemigos invisibles; la habitación a su alrededor no está definida, permanece blanca y vacía. El exterior lleva al ser humano a retirarse al interior de esas casas, o más bien celdas, donde no necesita a nadie más que a él mismo. La esfera privada adquiere así un carácter enfermizo y la acción se convierte en algo fruto de la paranoia⁸⁹².

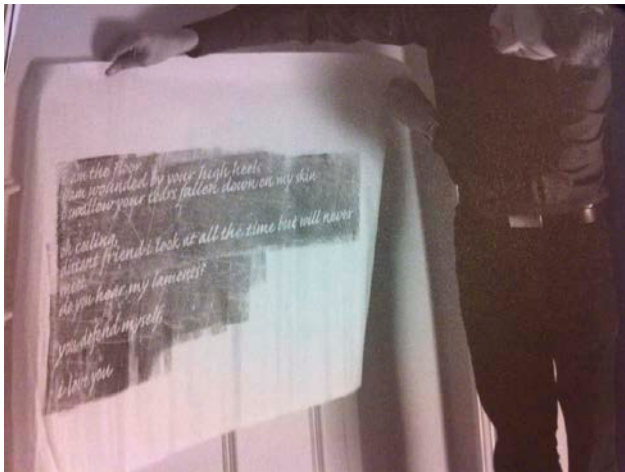
Continuando con los trabajos que tienden a fundir cuerpo y arquitectura, Bernardí Roig atrapa un personaje en una esquina como testigo de su funeral en *Der Italiener* (2011) [fig. 370], una de sus esculturas blancas asfixiadas por lo arquitectónico. Boris Ondreicka manifiesta en la obra-poema *I am the floor* [fig. 369]:

I am the wall. I am that familiar
Wall, which separates you from
Neighbours. I am the forgotten
Wall which has to listen
Your sobbing in the night and their
Endless fights from the other side.
I defend you from cold, I protect
You from anybody. I design your
Intimacy. And you drill in me, you
stick those fucking screws in me.
I am your tired wall⁸⁹³.

⁸⁹² SLANAR, C. "Absalon" en *La casa, il Corpo...*, p. 192.

⁸⁹³ Reproducido por Vit Havránek en "Notes on Boris Ondreicka's Work I am the Floor" en *Other Than Yourself. An Investigation between Inner and Outer Space*. Köln: Walther König, 2008, p.60.

[Yo soy el muro. Soy ese muro familiar / que te separa de tus vecinos. Soy ese / muro olvidado que tiene que oír / tus lamentos en la noche y sus interminables / riñas desde el otro lado. / Te defendiendo del frío y te protejo de cualquiera. / Diseño tu intimidad. / Y tú me taladras, y fijas sobre mí esos putos / tornillos en mí. / Soy tu cansado muro. (La traducción es nuestra)]



369. Boris Ondreicka. *I Am the Floor*; 370. Bernardí Roig. *Der Italiener* (2011);
371. Ángeles Agrela. *Desaparecida en combate I* (2000-2001)

Algo así nos venía a decir Noël Arnaud en *L'état d'ébauche*: “Yo soy el espacio donde estoy”⁸⁹⁴. En la misma línea, y a propósito de *Ghost*, Rachel Whiteread manifiesta que se vio como espectadora de la obra desde el único lugar en que era posible, desde dentro de la pared⁸⁹⁵. Los personajes de *Desaparecida en combate I* y *Desaparecida en combate II* (2000-2001), de Ángeles Agrela [fig. 371], van vestidos con los mismos motivos que cubre el papel pintado de la pequeña habitación donde se produce una

⁸⁹⁴ Citado por BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 172.

⁸⁹⁵ COLOMINA, B. “Soñé que era un muro” en *Doble exposición...*, p. 152.

guerra de sexos, escenificada a través de un combate de boxeo. Una obra que “camina hacia su último camuflaje posible, que ya no podríamos llamar camuflaje, sino más bien disolución”⁸⁹⁶.

David Moriente percibe los trabajos de Santiago Sierra en los que alguien queda encerrado en tanto que metáfora del ser humano atrapado en un sistema de represión, y los conecta con la película de Buñuel con la que abríamos este apartado⁸⁹⁷. Podemos apreciarlo en obras como *4 contenedores cúbicos de 250 cm de lado*, realizada en 1991, o *Salvapantallas* (2006), en la que trabaja con la idea del centro penitenciario como recipiente de reclusos, clasificados según el delito cometido. Se trata, además, de una metáfora sobre una de las funciones del museo⁸⁹⁸, lo que podría ser por otro lado aplicable a cualquier “cubo habitacional”, pues el edificio, una de sus plantas o, a mayor escala, el barrio, nos contiene y nos clasifica.

Pipilotti Rist investiga en *Related Legs (Yokohama Dandelions)* (2001) [fig. 372] la noción del espacio privado entendido como una oscilación entre la percepción de nuestra propia identidad y una aguda percepción de nuestra dependencia del cambio. Esta instalación es un paseo por lo que sería el cerebro, con su consciente y su inconsciente, el más privado de todos los espacios. Los seres humanos, a modo de especies enrevesadas, se muestran en cortinas en las que se proyectan espacios públicos, espacios privados y el cuerpo⁸⁹⁹.

El fallecido Donald Rodney realiza, usando una frágil piel tomada de su propio cuerpo durante el curso de una de sus muchas operaciones, una casa de unos pocos centímetros cuadrados en la que utiliza simples agujas para unir sus paredes. Un conmovedor ejemplo de la casa como cuerpo [fig. 373].

⁸⁹⁶ GARCÍA, R. “Hacia el último camuflaje posible” en *Acciones. Ángeles Agrela*. Granada: Diputación, 2003, p. 12.

⁸⁹⁷ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 301.

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 301.

⁸⁹⁹ ZYMAN, D. “Questions to Pipilotti Rist (in fever) on Related Legs” en *Other Than Yourself...*, p. 131.



372. Pipilotti Rist. *Related Legs (Yokohama Dandelions)* (2001); 373. Donald Rodney, *In the house of my father*, (1996-1997); 374. Adriana Varejao. *Filho bastardo* (1992)

Adriana Varejao utiliza en *Filho bastardo* (1992) [fig. 374] una pintura naif sobre un azulejo. Tras una segunda lectura nos encontramos con que representa una escena de violación, que a su vez está atravesada verticalmente por lo que parece una herida o una vagina, que la artista califica de manifestación sangrienta y física de un pasado opresor, cargada de significado freudiano⁹⁰⁰. Podemos leer el trabajo de esta artista como el sufrimiento experimentado en el entorno doméstico. Usa el azulejo portugués con el que se recubre la vivienda y sobre el que representa esas heridas o la propia carne al descubierto, que podemos ver como una fusión entre el personaje que

⁹⁰⁰ FRANGENBERG, F. "Adriana Varejao" en *Mujeres artistas...*, p. 329.

habita el lugar y la vivienda misma, lo cual conecta con los objetos blandos de Dalí o los mutantes interzonales de Burroughs⁹⁰¹.

El trabajo fotográfico de Francesca Woodman (artista que recoge la influencia de Max Klinger⁹⁰²) muestra su relación performática con el espacio y la arquitectura, por los que se deja atrapar y fotografiarse posteriormente. Como dice Dubán Urbina, “una fotografía de una instalación, o de una arquitectura, representa tan solo una pequeña huella del espacio y ha de verse como una invitación a participar en ella o a imaginarla”⁹⁰³. Woodman nos invita a acompañarla en su personal y asfixiante relación con el espacio. Vemos cómo su fantasmagórica presencia en movimiento sugiere lo efímero, lo transitorio, lo frágil, en lugares desolados. En la serie *House* (1975-76), la artista aparece como la Alicia de Carroll, vestida con un traje de la Inglaterra victoriana, mirando directamente a la cámara y realizando extraños gestos con los brazos y las manos hacia una puerta, que se abre a un espacio que permanece en la oscuridad.

Podemos ver la relación de Woodman con la fotografía surrealista en su preocupación por la transformación y deformación del desnudo femenino, en su atracción por las ruinas románticas e interiores destartalados y en el uso de fetiches y objetos encontrados, de una manera que bien podría haber sido realizada por Man Ray o Lee Miller. Hay que mencionar aquí sus visitas a la librería Maldoror, en Roma, donde descubre a Breton y a los surrealistas⁹⁰⁴. Su posición en los diferentes elementos arquitectónicos producen el efecto de que su cuerpo se funde con el yeso de las paredes, con las ventanas, los umbrales, los objetos o muebles donde se esconde, tal y como podemos ver en sus series de *Providence* o *Nueva York* [figs. 375, 376 y 377]. Alex Francés se relaciona y refugia de similar manera en *La ciudad interior I y II* (1998) [fig. 378].

⁹⁰¹ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 214.

⁹⁰² <http://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512> Consultado el 10 de marzo de 2012.

⁹⁰³ URBINA, D. “Instalaciones: la creación de espacios: arte-arquitectura”. En *Los rascacielos de marfil...*, p.167.

⁹⁰⁴ LEVI STRAUSS, D. “After You, Dearest Photography: Reflections on the Work of Francesca Woodman” en *Francesca Goodman*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain / Zurich: SCALO, 1998, pp. 18 y 19.



375. Francesca Woodman. *House 3*, Providence, Rhode Island (1976); 376. *House 4*, Providence, Rhode Island (1976); 377. *Untitled S/T*, Providence, Rhode Island (1975/1978); 378. Alex Francés. *La ciudad interior II* (1998)

Carlos Alcolea también trabaja el tema de la relación del cuerpo con elementos arquitectónicos. Representa atmósferas atípicas para crear un mundo fantástico en el que cita a Deleuze o a Carroll. Nos interesan en este apartado sus *Desnudos bajando una escalera* [fig. 379]. Existe también una especial relación entre las figuras de Juan Muñoz y los espacios. Podemos decir que las figuras son necesarias, pero a su vez el lugar se apodera de ellas y en ocasiones las anula, como vemos en *La tierra devastada* (1989): el absurdo y la incertidumbre invaden al que penetra en tal espacio [fig. 380]. En los cuadros de Matthias Weischer suelen aparecer habitaciones sin personas y amuebladas de forma inusual, aisladas del mundo exterior. *Erfundener Mann* (2003) [fig. 381] es una de las pocas obras suyas donde aparece una figura humana. Entre la

figuración y la abstracción, la persona está hecha con trozos de la propia casa, como si de un collage se tratara. El aparente orden del interior doméstico se rompe: la casa acaba poseyéndola.



379. Carlos Alcolea. *Desnudo bajando una escalera IV* (1991); 380. Juan Muñoz. *La tierra devastada* (1989); 381. Matthias Weischer. *Erfundener Mann* (2003)

Los espacios arquitectónicos de Doris Salcedo se caracterizan por la apariencia antropomórfica de los objetos cotidianos que introduce en ellos, especialmente muebles con pelo humano, con lo que pretende mostrar la fragilidad del hombre y la violencia en su Colombia natal. El título de su obra *La casa viuda* (1992-95) es bastante revelador:

alude de una manera muy concreta a la forma como se conoce la casa cuyos habitantes han desaparecido o han sido asesinados⁹⁰⁵.

En una obra menos siniestra, *Kidea* (2000), Alicia Framis convierte a los padres en las nuevas víctimas de los “aparcamientos para menores”. Se trata de un lugar de ocio cuya puerta de acceso es de un tamaño que impide la entrada a los mayores, con el resultado de que los niños dejan de estar controlados. En esta casa no necesitan el permiso de los padres, los cuales aguardarán en el exterior hasta que sus hijos decidan salir⁹⁰⁶.

No podemos olvidar aquí el interés que los surrealistas tenían por la sexualidad, la fascinación que les producía la conexión entre sexualidad y espacio. Son numerosos los estudios en los que se analiza cómo los lugares que habitamos o transitamos tienen su género. El esquema tradicional de que el espacio público o el exterior era el territorio masculino por excelencia y el hogar –el interior– el de la mujer, se ha ido modificando, deformando y rompiendo hasta producirse “otras sexualizaciones” de los mismos.

Se habla, por ejemplo, de feminización cuando se ocupa un lugar diseñado por y para la mujer. El hogar no solo tiene una sexualidad cambiante, sino que sirve para poner en práctica un comportamiento ligado a una orientación sexual, que provoca en ocasiones que se tengan reparos para mostrar dicho comportamiento en el ámbito público. Con esto la casa adquiere una bipolaridad: por un lado libera, protege determinados comportamientos censurados en el exterior, pero a su vez oprime, toda vez que se convierte en uno de los pocos lugares cerrados donde pueden practicarse determinadas conductas. La casa así se constituye en un lugar que permite que sus habitantes se comporten como realmente son; es un espacio que traviste (o “destraviste”) a quien en él se oculta.

Si bien Meret Oppenheim declara que “en el terreno del espíritu no hay diferencia entre hombres y mujeres, la diferencia se manifiesta en el terreno animal. El espíritu es andrógino”⁹⁰⁷. Nos gustaría incluir aquí una nueva idea en lo que a la casa opresora se refiere. La homosexualidad no fue bien vista por Breton, y su aceptación no fue bien llevada dentro del grupo surrealista: René Crevel se suicida por este motivo en 1935. Si bien la libertad sexual es uno de los rasgos inherentes al espíritu surrealista, la mayoría de las veces debemos encontrar una verdadera apertura hacia la

⁹⁰⁵ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, pp. 115 y 116.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ OPPENHEIM, M. citada por COMBALÍA DEXEUS, A. “Eros femenino surreal” en *París y los Surrealistas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2005, p. 28.

homosexualidad desde el sector de las mujeres pertenecientes a esta corriente. Ellas han sido las que han mostrado una mayor naturalidad a la hora de aceptar o vivir la homosexualidad, así como la androginia. Recordemos el caso de Toyen y su gusto por vestirse de hombre, por hablar y referirse a ella misma en masculino, la declarada bisexualidad de Meret Oppenheim o la ambigüedad de Claude Cahun a la hora de representarse⁹⁰⁸.

El espacio *queer*, analizado en otros capítulos, presenta una asociación inmediata con el título de este apartado cuando atendemos, como hemos visto, al comportamiento de hombres y mujeres *queer* en sus hogares. La casa se vuelve opresora, puesto que es en su intimidad donde pueden mostrarse como realmente son. Lo diferente también ha tenido que ocultarse, y al hacerlo ha convertido su vivienda en una prisión. José Miguel G. Cortés habla de una especie de contra-arquitectura –como la que llevara a cabo Matta-Clark– para referirse al “espacio *queer*” habitado por disidentes (no solo homosexuales), la cual modificaría las características del edificio (función, forma, rol social, etc.). Citando a Aaron Betsky, sería un espacio “abierto, poroso, autocrítico, irónico y efímero”. El autor lo compara con las heterotopías de Foucault, esos “otros lugares”, aunque estos tienen un carácter más genérico y político y tienen que ver menos con el día a día⁹⁰⁹. Lo que nos interesa de esta “nueva casa” es su poder opresor.

En Occidente los hombres construían la arquitectura y las mujeres eran empujadas a vivir en sus interiores. Lo *queer* emerge con la burguesía del siglo XIX. Esta tiene que definirse y crear una serie de instituciones para ordenar su nuevo espacio, lo cual se traduce en determinados edificios y espacios (la casa unifamiliar, las plazas públicas, los bulevares, los gimnasios, las prisiones, etcétera). Aparecieron una serie de espacios como el club, el salón o los baños públicos, que sirvieron de válvula de escape a los “hombres *queer*”, mientras rediseñaban una nueva ciudad propia que no aceptaría las estructuras impuestas. Aparece así una realidad espacial superpuesta a la establecida, es decir, un espacio para la otredad (con lo que tendríamos, en relación con lo estudiado en el capítulo “La ciudad”, otra nueva entidad urbana que se solapa con la “real”). Esto tiende a desaparecer desde el momento en el que las relaciones *queer* se normalizan, si bien los espacios de libertad sexual, por circunstancias tales como la necesidad de privacidad, continúan existiendo. Todos estos conceptos se materializan, por ejemplo,

⁹⁰⁸ COMBALÍA DEXEUS, A. “Volviendo al Surrealismo” en *París y los Surrealistas...*, pp. 26-29.

⁹⁰⁹ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, pp. 14, 202 y 203.

en los trabajos de Manuel Antonio Domínguez [fig. 382] o de Antonio Fernández Alvira [fig. 383].



382. Manuel Antonio Domínguez. *Un amigo recordó cierto comportamiento* (2011);

383. Antonio Fernández Alvira. *De valores y mentiras* (2011)

Siguiendo con las propuestas artísticas en las que se nos ofrece una casa opresora, Maurizio Cattelan nos muestra con *Charlie don't Surf* (1997) [fig. 384] un apacible y bello ambiente palaciego en el que hay un chico sentado en un pupitre, aparentemente realizando los deberes diarios. Si miramos más de cerca, descubrimos que se trata de una persona de edad indefinida, atrapada en ese espacio a través de lápices clavados en las manos que lo mantienen pegado a la mesa. El entorno es perfecto, pero el sujeto no puede moverse, pues se encuentra preso de forma macabra. Quizá esté condenado a llevar a cabo el deber de amoldarse a los clichés que la sociedad espera de él como persona (o como artista). Se trata de una propuesta que –como muchas de las ya vistas– nos remiten a uno de los miedos de Freud, el de ser “enterrado vivo”. Se trata de una forma macabra, *unheimlich*, de vinculación entre arquitectura y cuerpo (que nos remite a un tema ya tratado en el apartado de la casa inquietantemente extraña/familiar). Siguiendo al padre del psicoanálisis:

Sucede a menudo que los hombres neuróticos declaran que sienten algo siniestro por los genitales femeninos. Este lugar *unheimlich* sin embargo es la entrada a lo *heim* (hogar) de todos los seres humanos, el lugar donde cada uno de nosotros vivió hace mucho tiempo al principio [...] En este caso también, entonces, *unheimlich* es lo que una vez fue *heimisch*, familiar; el prefijo *un* es la señal de la represión⁹¹⁰.

Este concepto lo podemos asociar al interés por la arqueología que se produce en el siglo XIX tras el descubrimiento de las ciudades de Troya o Pompeya. Las ruinas pompeyanas, pese a su domesticidad, no eran nada *heimlich*. La imagen de los habitantes ahogados y quemados en lava mientras permanecían en sus casas, los prisioneros encadenados en sus celdas, etcétera, convirtieron Pompeya en uno de los lugares literarios y artísticos ideales para la aplicación del concepto freudiano, pues en ella concurren la verosimilitud arqueológica, el drama histórico y el contraste entre la nueva estación, los hogares en los que quedaron atrapados sus inquilinos y la felicidad de los turistas que se acercan al lugar⁹¹¹. Freud fue un arqueólogo aficionado. No podemos olvidar el ensayo que dedica a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, en el que un joven encuentra el original de su modelo en las ruinas de una ciudad.



384. Maurizio Cattelan, *Charlie don't Surf* (1997)

⁹¹⁰ Citado por VIDLER, A. en *The Architectural Uncanny...*, p.55.

⁹¹¹ VIDLER, A. *Ibidem*, pp. 45-48.

En *Cumulus* (2011), de Ronald Ventura, en su intención de hablar de cómo la población filipina vive por debajo del umbral de la pobreza mientras se construyen paraísos arquitectónicos para el rico que visita la zona, usa el cuerpo de una mujer desnuda para marcar el horizonte. En un entorno catastrófico, aparece una casa que parece brotar de la entrepierna de la mujer. La obra se acompaña de esculturas, que funcionarían como otros horizontes sobre los que surgen otras construcciones. Mónica Bonvicini aparece desnuda en *Ama de casa bailando* (1997), con la cabeza cubierta por una simple casa de papel.

En el interior de *Capp Street*, de Diller y Scofidio, los muebles se elevan sobre el suelo y las camas y los sillones están partidos en dos. Los objetos imitan y sustituyen al ser humano⁹¹². Joan Jonas nos ofrece en *Twilight* (1975-2003) [fig. 385] un personaje desnudo, preso en el interior de un aro, junto a la amenazante y potente luz de una televisión encendida. Jonas Dahlberg utiliza arquetipos arquitectónicos para que accedamos a nuestro propio interior y se entable un dialogo con nuestros laberintos del sueño y la memoria, para establecer correspondencias entre los lugares que reconocemos, nuestra idea del espacio y el yo. Al situarlos en otro medio nos desorienta, pues no podemos descubrir qué es real y qué es ficticio. El artista consigue que sintamos familiar algo que recorreremos por primera vez⁹¹³.



385. Joan Jonas. *Twilight* (1975-2003)

⁹¹² *Ibidem*, p. 161.

⁹¹³ MARTÍN, M. "Espacio interior" en *Espacio interior. Inner Space...*, pp. 16 y 17.

Beatriz Colomina afirma que las casas de Loos cubren a sus ocupantes como la ropa cubre el cuerpo. La autora cita a José Quetglas, que escribe: “¿Sería aceptable la misma presión sobre el cuerpo de una gabardina que de una bata, de unos pantalones de montar que de un pijama? Toda la arquitectura de Loos puede ser explicada como la envoltura de un cuerpo”⁹¹⁴. Fernando Castro Flórez, al referirse al trabajo de Matta-Clark, dice lo siguiente⁹¹⁵: “La superficie cortada revela el proceso autobiográfico de la realización, pero también abría una suerte de inconsciente arquitectónico, lo otro del espacio que habitamos”⁹¹⁶. Y Moriente se pregunta, a propósito del espacio que habitamos: ¿acaso es un espacio onírico, virtual, ficticio?

Laurie Simmons nos remite a la obra de Louise Bourgeois, en concreto a sus *femme-maison*, en *Walking House* (1989) y *Walking John Hancock* (1992), para mostrarnos el universo femenino del tamaño de una maqueta. Bourgeois muestra interiores domésticos que son a su vez interioridades traumáticas de la artista. *En Celda (arco de histeria)* (1992-93), nos invita a entrar en una habitación metáfora del encarcelamiento que vivimos cuando estamos sometidos a una autoridad, y que nos remite a su experiencia con el castigo paterno en el hogar familiar. La artista rompe objetos domésticos para hacer arte a partir de su experiencia con los mismos. Su padre tenía mal carácter y lo manifestaba principalmente en la mesa. La madre colocaba platos a su lado para que los destrozara y así no gritase a los niños. Este momento lo recrea la artista en *Chère Louise* (1995) rompiendo una pieza de loza⁹¹⁷. En su *Parents*, con la que representa una de las habitaciones (Red Rooms) en las que vivió de niña, aparece una cama doble en un interior doméstico bastante ambiguo en el que la cama se comporta como mesa mientras se refleja en un espejo colocado a sus pies.

En un luminoso y apacible interior, los personajes de *Para acabar* (2005), de Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado-Garcés [fig. 386], son también prisioneros, en este caso del suelo donde se encuentran, atrapados bajo las láminas de madera que conforman la superficie del lugar. No queda muy claro si se nos dice que se han fusionado con el mismo o que la casa se ha transformado en tumba.

⁹¹⁴ COLOMINA, B. “The Split Wall: Domestic Voyeurism” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, p. 92.

⁹¹⁵ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, p. 30.

⁹¹⁶ CASTRO FLÓREZ, F. “Matta-Clark, retrato del artista demoleedor”, *ABCD*, 9 de julio de 2006 citado por MORIENTE, D. en *Ibidem*, p. 31.

⁹¹⁷ COLOMINA, B. “La arquitectura del trauma” en *Doble exposición...*, p 165.



386. Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado-Garcés. *Para acabar* (2005)

Vamos a incluir también en este apartado aquellas construcciones que, encontrándose a medio camino entre lo artístico y lo arquitectónico, se nos presentan como una suerte de prótesis o parásito de una edificación existente, y que visualmente acaban pareciéndose al ensamblaje de lugares para vivir. En *Emancipator* (2004), los arquitectos Alex Mitxelena y Hugo Olaizola juegan con la dependencia/independencia del sujeto que habita la construcción. A modo de reinvención de aquella defensa de la arquitectura intrauterina que realizó Tristan Tzara, la nueva casa del hijo se instala dentro de la vivienda de los progenitores; aunque no se mezcla con ellos, obtiene de su casa luz, agua y todo lo necesario para que el hijo no tenga que realizar ningún gasto. Otro caso protésico es el de *Acción en Lavapiés* [fig. 387], un ejemplo de “parasitismo” –desgraciadamente desaparecido– realizado por Santiago Cirugeda. Edificó un lugar que sirvió de centro social autogestionado *okupa* durante el año 2003. Cirugeda aprovecha las lagunas jurídicas para construirse una vivienda en el tejado de una comunidad de vecinos⁹¹⁸.

⁹¹⁸ MORIENTE, D. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo...*, pp. 278 y 279.



387. Santiago Cirugeda. *Acción en Lavapiés* (2003)

En 1991 tuvo lugar una exposición comisariada por Bart Cassiman en el Centre del Carme de Valencia bajo el nombre de *Espacio mental*, en la que se daban cita diferentes trabajos de gran utilidad para esta parte de la tesis. Lo más interesante de la muestra son las variantes de espacio mental materializadas en obras con citas arquitectónicas que vuelven inhabitable el espacio habitado. Queremos incluir aquí sobre todo las que tienen que ver con el aislamiento y con el distanciamiento del mundo exterior.

Los trabajos de René Daniëls nos muestran la contradicción entre una arquitectura y el fondo que hay detrás, a través de diferentes soluciones que lo podrían situar en la tradición surrealista: la ausencia de suelo en *Observatorium* (1986), el hecho de que la casa flote sobre un mar en tempestad en *De slag om de twintigste eeuw* (1984) [fig. 388], que se encuentre envuelta de pajaritas gigantes en *Mystic Transportation* (1987) [fig. 389] o que sea directamente claustrofóbica en *Sin título* (1987) [fig. 390].



388. René Daniëls. *De slag om de twintigste eeuw* (1984); 389. *Mystic Transportation* (1987); 390. *Sin título* (1987); 391. Cristina Iglesias. *Sin título* (1987); 392. *Sin título* (1998)

En el mismo espacio se insertan esbozos arquitectónicos de Cristina Iglesias, que al mismo tiempo son estructuras reconocibles y entidades que parecen sufrir por la manera en que están conectadas al espacio, como ocurre en *Sin título* (1987) [fig. 391] y *Sin título* (1998) [fig. 392]. En *Sin título* (1990) la sensación de claustrofobia vuelve a aparecer en la sala, en este caso acompañada de una inquietante luz roja que sale de un estrecho interior. La obra de Isa Genzken también está plagada de referencias a la casa. Con unos simples fragmentos de hormigón consigue exponer un catálogo de lo que parecen proyectos para viviendas en las que se asegura el sufrimiento. La artista acude

nuevamente a la representación de un espacio interior asfixiante en *Dom* (1990) y en *Constantin* (1990).

También forma parte de la citada exposición del Centre del Carme valenciano una obra de Thomas Schütte llamada *Bunker H* (1981). Tanto el título como el diminuto personaje que se dispone a entrar en el pequeño habitáculo nos hacen pensar en una vivienda que nos brinda protección a la vez que nos atrapa, aprovechándose del miedo a lo que nos aguarda en el exterior. La misma sensación, en este caso más ligada al concepto del *unheimlich* freudiano, nos produce otra de las obras expuestas, *Jardinière* (1989), de Thierry de Cordier [fig. 393], la cual tiene una clara conexión con la ya mencionada *Passe-Montagne* del mismo artista, y que presenta como un extraño proyecto de vivienda.



393. Thierry de Cordier. *Jardinière* (1989)

La obra *Bon dia*, de Martin Anson, consiste en dos habitaciones gemelas unidas por un oscuro pasillo. Para María del Corral supone “una de las metáforas más duras de nuestra existencia, sobre nuestra soledad cotidiana, nuestros sueños y expectativas, nuestra imposibilidad de escapar de una vida establecida”⁹¹⁹. David Torres afirma, siguiendo al artista: “el pasillo es el verdadero protagonista, las habitaciones son meras excusas, un lugar falsamente cómodo que al poco tiempo resulta opresivo porque no está habitado y la soledad de los elementos que las ocupan empujan a querer escapar”⁹²⁰.

⁹¹⁹ Citada por María de Corral en el catálogo *XXVI Bienal de Arte de Pontevedra...*, p. 17.

⁹²⁰ TORRES, D. “Martín Anson” en *Ibidem*, p. 92.

En el catálogo de la exposición *Arquitecturas excéntricas*, de 2003, Piedad Solans se refiere, entre otros conceptos, a la arquitectura que asfixia al sujeto contemporáneo. Aplica el calificativo de excéntrico a la arquitectura que contiene una serie de propuestas no miméticas alejadas del centro, y que aparecen en otras formas artísticas como la instalación o la fotografía, generando “universos de significación”⁹²¹.

En la obra de James Casebere el agua comienza a inundar lo que a simple vista parecen interiores reales. ¿Vive alguien en ellos? ¿Sus habitantes morirán ahogados? ¿Han abandonado el lugar? Lo que el artista nos muestra en realidad son fotografías de maquetas. La estrategia nos sitúa en un lugar a medio camino entre la realidad y la ficción de los espacios, a lo que se suma un ingrediente más que Solans llama “un flujo psíquico cuyo símbolo onírico es el agua [...], la belleza de una asociación onírica, irracional y analógica que apela a la sensibilidad estética, a una emoción visual, casi erótica”⁹²².

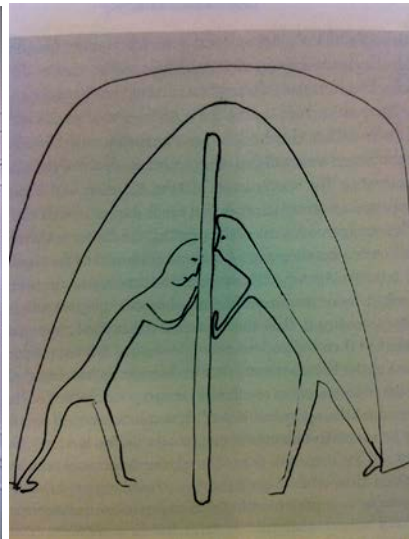
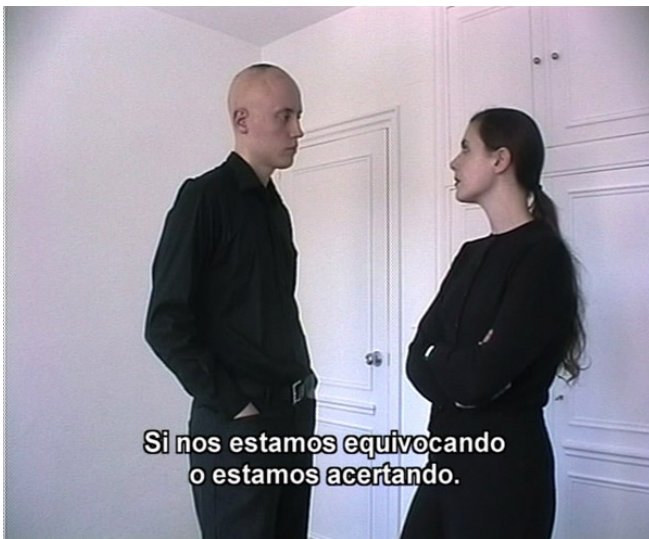
En el ámbito español, dentro del pop encontramos una obra de Ángel Orcajo llamada *Cabezas* [fig. 394] realizada en los años 70. Estas aparecen envueltas y atadas a unos edificios, que si en principio parecen una exaltación de la ciudad moderna, lo que verdaderamente nos están indicando es el sometimiento a la urbe en el que vivimos inmersos. Volvemos a la obra en vídeo de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto *W: La force d ubio-travail* (2001) [fig. 395]. No podemos evitar conectarla con la obra de Meret Oppenheim *Diálogo* (1958) [fig. 396]. En esta, al igual que la pareja del vídeo, los dos personajes se encuentran atrapados en lo que representa una especie de arquitectura, obligados también a entenderse. Algo imposible, pues entre los dos aparece un muro infranqueable que acentúa la claustrofóbica apariencia del hogar.

⁹²¹ SOLANS, P. “Arquitecturas excéntricas. Universos de significación” en *Arquitecturas excéntricas...*, p. 9.

⁹²² *Ibidem*, pp. 51 y 53.



394. Ángel Orcajo. *Cabeza urbana* (1976)



395. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto W: *La force d ubio-travail* (2001); 396. Meret Oppenheim. *Diálogo* (1958)

No podemos de dejar de incluir aquí los interiores que aparecen en las obras de Stefan Kürten. Estos han sido calificados de contenedores de una “extraña domesticidad”⁹²³. Por un lado representan habitaciones de una confortante familiaridad y por otro nos produce una asfixiante sensación por el exceso de detalles. En obras como *Heartbeat* (2004-2005) [fig. 397] lo que más nos interesa es la convivencia de lo natural –la exageración, más bien, de elementos naturales que más que decorar invaden

⁹²³ http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/zhivago_duncan.htm?section_name=artists_germany
Consultado 20 de enero de 2012.

dicho interior– con la ausencia de presencia humana. Sus habitantes, más que haber abandonado la casa, parecen haber sido engullidos por las plantas que parecen imparables en su propósito de acabar con todo lo que pueda conformar el interior. Se acentúa lo extraño de la obra al no estar muy clara la línea que separa el adentro y el afuera.



397. Stefan Kürten. *Heartbeat* (2004-2005)



398 y 399. Pipilotti Rist. *Ayúdame a ser honesta* (2001)

Hay varios ingredientes en la obra de Pipilotti Rist *Ayúdame a ser honesta* [figs. 398 y 399] (2001) que nos hacen pensar en la narración de un sueño cuyo significado es la opresión. Pipilotti se vale de la casa. La forma en que se mueve la cámara –con la que produce el efecto de que el edificio gira a la vez que gira la mujer que intenta escapar, y que empuja el cristal con su propia cara, una y otra vez– o el *loop* al que se nos somete durante la emisión de la obra, colocan en un mismo vídeo lo onírico y la claustrofobia de una casa que funciona como prisión o como cámara de tortura.

Analizaremos esto último utilizando el artículo con el que Anthony Vidler concluye el ensayo *The Building in Pain*. Introduce algunas ideas sobre lo *unheimlich* y su coincidencia con el espacio opresor, en la figura de la “habitación de tortura”. Para ello cita a Elaine Scarry y su análisis sobre las polaridades de la domesticidad y el terror, en su investigación sobre la tortura, comparando una habitación convencional (que podríamos prolongar al edificio y a la ciudad) con un lugar de castigo. Recogemos aquí dos extractos dedicados a cada uno de los espacios comparados. Sobre la habitación manifiesta Scarry:

La más simple forma de cobijo, expresa el más benigno potencial de la vida humana. Por un lado es una ampliación del cuerpo: mantiene caliente y seguro dándole morada de la misma manera que el cuerpo cerca y protege al individuo dentro del mismo; como el cuerpo, sus muros establecen fronteras alrededor, previniendo diferentes contactos con el mundo, siendo sus ventanas y puertas, crudas versiones de los sentidos, permitiendo al que lo habita salir al mundo así como al mundo pasar dentro⁹²⁴.

En cuanto a la cámara de tortura dice: “La habitación de tortura no es solo el escenario donde la tortura ocurre; sino el espacio que hospeda los instrumentos varios [...] Se convierte en otra arma, en una agente del dolor”.

Vidler aproxima las dos hacia un punto muy interesante para el tema que tratamos. Parece que el autor pretende identificarlas. El resultado es esa casa opresora que venimos estudiando con sus diferentes variantes, igual que la tortura puede también tener diferentes grados:

Cualquier habitación puede ser usada como cámara de tortura, y todas las habitaciones pueden actuar como una prisión para una psique perturbada. Aquí toda distinción se desdibuja, para ser reemplazada por un entendimiento de la precaria naturaleza del control, la delgada línea que separa o *heimlich* de lo *unheimlich*⁹²⁵.

Con esto con lo que Vidler argumenta la resistencia de la arquitectura para ser convertida en un instrumento de confort, revolución o transformación física que ejemplifica nuevamente con los arquitectos que citaba al comienzo del capítulo. Podemos ser prisioneros de un lugar, estar atrapados en una ciudad. Cuanto más

⁹²⁴ VIDLER, A. *The Building in Pain...*, pp. 3-10.

⁹²⁵ *Ibidem*.

pequeña es, la ciudad puede compartir características con un sitio de internamiento. A medio camino entre la ciudad y nuestro cuerpo existe una tercera prisión, la casa.

Nos planteamos, para finalizar, la siguiente cuestión: ¿Hasta que punto podemos desvincularnos de la casa? ¿La huida física de la casa que oprime va necesariamente acompañada de un desligamiento mental? Quizá sea posible, aunque el proceso de fuga puede ser más doloroso que la permanencia en el espacio opresor. Terminemos este apartado fijándonos en el personaje que aparece en el vídeo *High Wire* (2008), de Catherine Yass [fig. 400], y que establece una relación arriesgada con los edificios – ¿alguno de ellos es su vivienda?– unidos por un cable, una única opción para escapar, una manera peligrosa de desvincularse de la casa.



400. Catherine Yass. *High Wire* (2008)

EL INTERIOR

Según Bachelard, “es en la sala familiar donde un soñador de refugios sueña en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida”, el lugar de “protección mayor”. Refiriéndose a los rincones, afirma que la imaginación los ve como el germen de una casa. Los considera a todos encantados, si no habitados⁹²⁶. El espacio privado es experimentado como la extensión del yo, lo cual es como decir que ese espacio es mío. Hay una relación entre el sentido de uno mismo y la privacidad física y hay una relación entre ese uno mismo y lo que es mío⁹²⁷.

En Occidente tal espacio ha ido evolucionando a lo largo de la historia. En la Edad Media las casas cumplían funciones tanto públicas como privadas. Poco a poco se deja el trabajo fuera y surge un espacio íntimo que se desarrolla con la aparición de la burguesía y a través de la mujer. Los negocios y la vida social se llevaban a cabo en el exterior, un ámbito entonces masculino. La mujer decora la casa a su gusto y la convierte en un hogar con sus correspondientes consecuencias arquitectónicas.

Al interior decimonónico le cuesta evolucionar, está casi estancado, se encuentra presente en nuestros hogares, le cuesta salir de los mismos. En estos, lejos de la mirada de extraños, tiene lugar la vida familiar. Es el espacio en el que se da rienda suelta a lo vergonzoso, lo oculto o lo secreto. Lo privado empieza a volverse permeable a partir de los años 60 debido a los *mass media* (ahora la casa vuelve a ser un lugar de trabajo) y a la transformación del modelo de familia tradicional (parejas heterosexuales u homosexuales sin hijos, personas que viven solas), lo que provoca una flexibilización de ese espacio. Son numerosos los estudios que sobre el tema –asociado a la sexualidad o al género– se han hecho en las últimas décadas. Entre ellos encontramos títulos tan sugerentes como *El género de la arquitectura*, trabajo llevado a cabo en 1998 por Carlos Hernández Pezzi, o *Género, identidad y lugar* (2000), de Linda McDowell. Laura Mulvey, en su análisis del interior en el cine, dice que la especificidad de género del hogar está definida en oposición al concepto de espacio masculino: el afuera, el espacio de la aventura, del movimiento y la acción catártica, lo opuesto a la emoción, la inmovilidad, el espacio cerrado y el confinamiento⁹²⁸.

⁹²⁶ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, pp. 61-62, 171 y 175.

⁹²⁷ ZYMAN D. y CRAM G. en “Introducción” en *Other Than Yourself...*, p. 6.

⁹²⁸ MULVEY, L. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, p. 55.

El espacio o interior *queer* es otra casa, otra ciudad superpuesta, citando los epígrafes y conceptos que analizábamos en epígrafes anteriores. Podemos considerarlo un lugar en extinción, pese a la gran cantidad existente de guetos, de barrios dedicados al divertimento gay, y sus correspondientes inmuebles donde se desarrollan los negocios destinados a tal público. Asimismo se ha comportado como un espacio con vida propia, que aparecía y desaparecía como por arte de magia, hasta lo que podemos considerar su evaporación final. La tradicional represión de lo *queer* provocó que tanto hombres como mujeres desarrollaran una serie de códigos –desconocidos para los demás– que les permitían encontrarse y comunicarse.

El espacio *queer* aquí asume su característica última: convertirse en una red invisible que crea lugares efímeros para la unión, que desaparecen en el momento mismo en que se consuma el acto⁹²⁹. Tal interior sufre otros dos momentos de desaparición: la llegada del sida, que supone una gran fractura en la comunidad gay, pues los “miembros” de la misma tienden a desaparecer en el anonimato de sus casas, y un momento final que coincidiría con el de su total aceptación, con la correspondiente complicidad del *queer*, que adopta hijos, viste como sus vecinos, participa de la comunidad y contrata los servicios de abogados y psicoanalistas que también lo son. En este momento el interior *queer* y el que no lo es se vuelven comunes, esto es, aquel desaparece.

Si nos introducimos en el ámbito artístico, en el siglo XX aparecen una serie de obras en las que se representa una habitación que deja de ser un fondo, para mostrar la experiencia de quienes la habitan o de sus cualidades cuando sus moradores están fuera. En cuadros como *Cena a la luz de la lámpara*, de Vallotton, o *Al otro lado de la habitación*, de Tarbell, se muestran unas cualidades que van más allá de lo arquitectónico. El interior doméstico nos cuenta cosas sobre nosotros mismos.

A través del mismo asistimos a las costumbres sociales, al protocolo, al diseño de mobiliario o de objetos decorativos. Lo curioso es que no ha sido reconocido como categoría en el mundo artístico, no está recogido en el *Dictionary of Art* de Grove, por mucho que se haya utilizado tal término en los títulos de las obras. Se confunde con el retrato, con la pintura de género. Pero ¿qué es lo que nos lleva a bautizar una obra como interior? Frances Borzello dice que la respuesta podemos encontrarla en factores

⁹²⁹ BETSKY, A. *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*. Nueva York: William Morrow and Company, Inc, 1997, p. 43.

técnicos, la proporción entre la habitación y el habitante, el cuidado con el que se presenta, su atmósfera⁹³⁰.

El interior doméstico gana fuerza gracias a una clase media cuyo punto de partida podemos situar en el Renacimiento. Borzello afirma que no se trata de una simple puerta entornada, sino “un atisbo de los misterios de la vida privada” cuyo comienzo el autor dice que estaría en *El matrimonio Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, en el que convergen clima, atmósfera y alegoría, unos ingredientes que vamos a apreciar en los interiores de la imaginería religiosa renacentista. Desaparece para volver a ser rescatado en el siglo XVII por los pintores holandeses, quienes aprovechan el doble sentido de los objetos que aparecen en los interiores doméstico, lo cual es utilizado también por los pintores del siglo siguiente, con diferentes fines (Hogart los usará para representar el tema moral moderno). Además, surge un nuevo público que compra arte y que quiere verse representado en una pintura que respeta el detalle individual, justo en el momento en que se produce la independencia del “género”⁹³¹.

Conforme nos adentramos en el siglo XIX, a medida que aumenta el bienestar doméstico el interior se va haciendo más atractivo. Aparecen nuevos muebles y objetos que son representados en espacios sin personas. Se descubre la carga de humanidad que puede haber en un interior sin gente, en la disposición de los elementos del mismo, que nos habla de una presencia a punto de entrar o que acaba de marcharse. El autor subraya esto en *La habitación del balcón* de Adolph von Menzel (1845) [fig. 401]. En el siglo XX el tema del interior se carga de una serie de características que lo vuelven más interesante para el tema que trato. Según Borzello, Vilhelm Hammershøi constituye, en *Motas de polvo danzando al sol* (1900), “uno de esos raros interiores que atrapan el espíritu de la estancia vacía en lugar del de las personas que la habitan”. En *Puertas abiertas* (1905) [fig. 402], el mismo pintor muestra un desasosegante interior que nos acerca al *unheimlich* freudiano, debido a la inestabilidad que provoca el hecho de que la totalidad de las puertas del interior estén abiertas, así como a la ausencia de muebles, lo que da lugar a un paisaje infinito⁹³² que espolea las ganas de huir.

⁹³⁰ BORZELLO, F. *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona: Electa, 2006, pp. 6-11.

⁹³¹ *Ibidem*, pp. 26, 28, 30 y 35.

⁹³² *Ibid.*, pp. 36, 44 y 51.



401. Adolph Menzel. *La habitación del balcón* (1845)



402. Vilhelm Hammershøi. *Puertas abiertas* (1905) 403. Ann Lislegaard. *Untitled (animated images)* (2004)

Frances Borzello asocia la obra de Edward Hopper con el citado Hammershøi en su pasión por los interiores y sus asociaciones, en cómo usa también los muebles y las vistas estáticas para hablar de vidas vacías, o cómo saca provecho del voyeurismo en *Ventanas nocturnas* (1928)⁹³³. No podemos dejar de pensar de nuevo en *Puertas abiertas* al analizar la obra de Ann Lislegaard. Aquí también los espacios aparecen marcados por la ausencia humana. En *Untitled (animated images)* (2004) [fig. 403], los interiores están exentos de muebles y las puertas abiertas aparecen por todas partes, provocando esa sensación de lugar amenazante e interminable.

Lo mismo ocurre con el trabajo de Edwin Zwakman *Deur* (2002), donde lo inquietante y lo onírico coinciden nuevamente en un espacio sin gente. Otra vez con varias puertas entreabiertas, y en este caso con un carácter social, si la leemos en el contexto de su obra, puesto que recoge el hacinamiento de los inquilinos de bloques de

⁹³³ BOZELLO, F. *En casa...*, p. 180.

pisos de zonas urbanas más humildes. En *Woonkamer* (2001), del mismo artista, vuelve a aparecer un interior vacío. Como si fuera un fotograma de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, observamos al frente las pequeñas celdas de la “colmena para humanos”, un bloque de pisos que contrasta con el primer plano, y que parece haber sido situado a propósito en un terreno próximo a lo onírico.

En los trabajos de Luisa Lambri *Untitled (Menil house, #02)* y *Untitled (Menil House, #02)* (2002) [fig. 404], aparece también un interior vacío en primer plano y un jardín al fondo. Entre ambos espacios hay una cristalera que se vuelve opaca por el vapor que provoca la diferencia de temperatura. Este efecto convierte el exterior en un paisaje lejano. Podemos asociar los trabajos de Lambri con características de la obra del surrealista Magritte: la tensión adentro/afuera o la ventana como cuadro dentro del cuadro.



404. Luisa Lambri. *Untitled (Menil House, #02)* (2002)

Es precisamente el Surrealismo el que recupera el interior para el arte. Encuentra en los interiores un material idóneo para su imaginaria, desorientándonos con los cambios de escala y posición y con las extrañas imágenes que insertan en ellos. A partir de aquí la habitación no deja de aparecer en el arte, adquiriendo una especial significación en las últimas décadas, como excusa para explorar la sexualidad, el miedo, la memoria, etcétera, sin desvincularse del movimiento surrealista, razón por la que sostengo que el interior puede ser un nuevo espacio surreal.

Centrándonos en la época del movimiento surrealista, partiremos de dos obras y de una exposición (dos trabajos expuestos en la misma) que nos sirven para adentrarnos en el espacio interior de la casa surrealista. Para entrar en este interior llamaremos a un

timbre que avisará a sus habitantes de que estamos en la puerta. Se trata de *Prière de toucher* [fig. 405], un pecho de goma espuma sobre terciopelo negro, concebido por Breton y Duchamp en una edición de 999 copias para la Exposición Internacional de Surrealismo de 1947. En la cubierta trasera de la misma aparecen en azul las palabras “por favor, tocar”, una típica instrucción de la batalla de Duchamp contra la retina, a favor de una implicación sexual con el arte.



405. Marcel Duchamp, *Prière de toucher* (1947); 406. *Door, 11 Rue Larrey, Paris* (1927)

La otra obra es *Door, 11 Rue Larrey, Paris* (1927) [fig. 406], del mismo autor. Se trata de una puerta y dos entradas: a la derecha la que accede a una habitación, a la izquierda, en la penumbra, otra abertura parece llevarnos a un lugar más oscuro, hacia lo que podría ser un desván. La puerta también parece encajar en el hueco que deja esa abertura, de manera que si cerramos la habitación, la entrada a lo desconocido quedaría abierta. Si la cerramos, despejamos el paso a la habitación, es decir, a lo que se nos muestra como ¿el mundo real? Un interior que debería ser un refugio, aunque realmente no estamos seguros de ello. No podemos olvidar cómo padece Buster Keaton en *Steamboat Bill Jr.* o en *The Scarecrow* [figs. 407 y 408], donde la inestabilidad de la casa se percibe de manera física. Es el paso del interior intrauterino, de la protección maternal a un lugar que produce desasosiego.



407 y 408. Buster Keaton. Escenas de *The Scarecrow* (1920)



409. Walt Disney. *Wolf Pacifier* (1936); 410. James Thurber. *Look Out, Here They Come Again!*

En la exposición *Arte fantástico, Dadá y Surrealismo* que tuvo lugar en 1936 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se muestran obras de dos ilustradores, algo novedoso en el ámbito museístico. Se trata de Walt Disney y de James Thurber. El primero nos remite, en *Wolf Pacifier* (1936) [fig. 409], a la citada casa de Buster Keaton, al mostrar una especie de vivienda cuyo interior está plagado de cables, palancas y poleas en su lucha contra el lobo que protagoniza la viñeta. Thurber expone *Look Out, Here They Come Again!* [fig. 410], una escena en un supuesto interior con la que no podemos dejar de pensar, pese a la atmósfera cómica del trabajo, en la obra más fantástica de Goya o de Füssli.

Interiorismo surrealista

Los años fundacionales del surrealismo son años de gran popularidad de las artes decorativas, mientras que el estilo moderno suprime la decoración. Como dice André Masson, Le Corbusier sueña con que la gente viva en columbarios. Las revistas del momento, como *L'Art vivant*, en las que se publican artículos de pintura y arquitectura, animan a sus lectores a deshacerse de sus reliquias del siglo XIX. En este contexto lo que interesa a los surrealistas es la dialéctica entre lo personal y lo colectivo, entre lo cerrado/oculto y lo público/expuesto, espacios y acciones que forman el centro de las cuestiones del movimiento⁹³⁴.

A finales de los años 30 las exposiciones del Surrealismo, en ocasiones ambiguos espacios domésticos, muestran a sus espectadores cómo de efectivo puede ser un interior. Lo curioso es que no se corresponde luego con el mobiliario que los propios surrealistas utilizan en sus casas. Raramente estos usan sus propios diseños. Tales interiores se caracterizaban por la presencia de una tensión entre lo público y lo privado, entre museo y diseño racionalista. Esto se encuentra presente en el apartamento que el padre del Surrealismo tiene en el número 42 de la calle Fontaine, un lugar que con su colección de obras de arte, objetos y libros, constituye una extraordinaria combinación de cámara de las maravillas, laboratorio de alquimista y archivo⁹³⁵. Un claro ejemplo de tensión entre los contrarios citados. El interior de este apartamento también ha sido calificado de gruta, un lugar oscuro debido a la acumulación de objetos⁹³⁶.

En tal interior trabaja, puede acumular sus tesoros, usarlo como espacio para la vida social, en la que no se da de lado a los criticados postulados del movimiento moderno. Debemos tener en cuenta aquí que Breton visita el apartamento de Sigmund Freud antes de trasladarse a la calle Fontaine. La casa de Freud se encuentra dentro de la estética pasada de moda, en la línea de los interiores decimonónicos a los que apuntaba

⁹³⁴ FIJALKOWSKI, K. "The Domestic Spaces of Surrealism" en *Surrealism and Architecture...*, pp. 14 y 15.

⁹³⁵ *Ibidem*.

⁹³⁶ MONOD-FONTAINE, I. "El recorrido de los objetos" en *André Breton y el Surrealismo*. Madrid: MNCARS, 1991, p. 73.

Walter Benjamin, donde el hogar se convierte en un caparazón, donde morador y morada parecen inseparables, donde se protege al artista del mundo exterior. El fantasmagórico mobiliario victoriano convive con los artefactos que ocupan el inmueble como un material que sustituye al habitante que ya no está.

Cuenta con una serie de esculturas a pequeña escala que representan la historia de la cultura y su transformación en el tiempo. Nos remite a las villas renacentistas del siglo XVI. Estas contaban con una habitación llamada *studiolo*, un pequeño estudio privado donde se podía apreciar un resumen del conocimiento del mundo del que se disponía. Colecciones de plantas, minerales, obras de arte, objetos raros formaban los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades, precedentes del museo durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos. Se trata de una domesticación de la cultura cuya consecuencia es que el interior se vuelve *unheimlich*.

El apartamento de Dalí y Gala en la calle Gauguet muestra un interior bastante alejado de la fantasía del pintor y de lo anticuado, al usar una decoración sutil, entre la que se encuentra un mobiliario tubular de acero. Esto nos dice que sus escritos sobre arquitectura en revistas como *Minotaure* no eran modelos pensados para una construcción real. El delirio del *Art Nouveau*, por lo tanto, es una recuperación del pasado, no un proyecto para el futuro.

Uno de los interiores más paradójicos de la época es el citado ático de Carlos de Beistegui en los Campos Elíseos, al que se dota de mobiliario neobarroco y figuras de porcelana de tamaño natural. Las paredes están cubiertas de espejos. Con este interiorismo se establece un puente entre el Surrealismo y el Movimiento Moderno. También llama la atención el resultado del apartamento de Nancy Cunard, editora que mantuvo una relación con Aragon. Realizado en 1924, sorprende la sensación de vacío, de ausencia, que combina con elementos del pasado, una araña en el recibidor, puertas de roble del XVIII y techo abovedado⁹³⁷.

⁹³⁷ MARTIN-VIVIER, P-E. “Jean-Michel Frank: El interior surrealista” en *Cosas del Surrealismo...*p. 194.

Son lugares demasiado vacíos que producen un efecto fantasmagórico, el mismo que un cabecero estilo Luis XVI, la alfombra persa y la butaca estilo Luis XV. Algo que ocurre también en el salón de fumar de la mansión Bischoffsheim de 1926, donde unas paredes de pergamino conviven con unos muebles cúbicos sin vida. La ausencia de elementos tangibles produce malestar. Las formas veteadas inducen a todo tipo de interpretaciones⁹³⁸.

Todo esto nos lleva a deducir que no hay tanta distancia entre racionalismo y surrealismo. En este solapamiento nos encontramos con el caso de Adolf Loos, quien concibe el hogar como una concha protectora. Lo que llama la atención es la austeridad del interior de su vivienda. Contrata al arquitecto Jaromir Krejcar para que “purifique” su casa neorrenacentista de una manera funcionalista⁹³⁹. La oposición entre surrealismo y racionalismo por lo tanto es bastante matizable. Como dice el autor, “entre el caos y el orden, el interior y el exterior, lo privado y lo social, el surrealismo encuentra una morada inquieta”⁹⁴⁰. En su ensayo *Ornamento y crimen* aboga, adelantándose a Le Corbusier y sus simpatizantes, por deshacerse de la decoración como muestra de la evolución cultural. Pero sus edificios por otro lado usan el contraste, la sorpresa dentro de la simetría, ejercitan la irracionalidad para a la vez romperla. Los interiores de Loos son bastante austeros. El arquitecto ve la casa como un caparazón que protege del exterior y sirve para guardar secretos⁹⁴¹.

En 1938 Roberto Matta publica, en el número 11 de la revista *Minotaure*, un diseño de interior intrauterino para un apartamento dedicado a los sentidos. Resulta ser un deliberado ataque a los lugares comunes del interior burgués en el que emergía “lo natural y lo orgánico, lo matemático y lo táctil”⁹⁴². El surrealista, arquitecto de formación, es un diseñador de interiores de éxito que trabaja con Le Corbusier en Europa. Ghislaine Wood llama “interior ilusorio” al interior surrealista. Lo relaciona con la tendencia de los años 30 del *Fantasy Modern*, una forma de decorar los interiores

⁹³⁸ *Ibidem*, pp. 196-197.

⁹³⁹ FIJALKOWSKI, K. “The Domestic Spaces of Surrealism” en *Architecture and Surrealism...*, pp. 24-25.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁹⁴¹ *Ibid.*, pp. 19, 21, 23.

⁹⁴² VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 153.

entre los estilos históricos y el racionalismo, cuyas raíces se encuentran en el Surrealismo⁹⁴³.

Lo que sí es cierto es que el surrealismo trastoca el espacio arquitectónico para crear unos interiores cargados de simbolismos. Ya conocemos la carga de significado que, desde un punto de vista freudiano, tienen las distintas partes de la casa y cómo traslada esto, por ejemplo, Dalí al rostro de Mae West en *Rostro de Mae West utilizado como apartamento*. Louis Aragon escribe, bajo el pseudónimo de Germain Dubourg, un artículo en *Littérature* en 1920, donde establece los atributos de las diferentes partes de la casa y su mobiliario. El poeta disecciona la casa “introduciendo una serie de conceptos de antropomorfismo, de elisión de lo orgánico y lo inorgánico, lo humano y lo animal” muy comunes en las obras surrealistas y con los que demuestra el rechazo, de cara a la galería, al racionalismo del movimiento moderno:

Proyecto para reformar una habitación:

I. HABITACIÓN.

Casa:

1. Casas en el cielo y en la tierra. Decoración emocional.
2. Expresión de la fachada; significado de las terrazas.
3. Exterior de la casa, es decir, plumas.
4. Plan de las habitaciones, espejo para reconocerse.
5. Cerraduras, secreto profesional.

Mobiliario:

6. Sillas vivientes. Colgadores de caricias, camas de aves cautivas.
7. Diferentes tipos de sillas, decoración sangrienta.
8. Sillas con patas de animales.
9. Sillas a la negresse.
10. Sillones.
11. Sillones de boxeo.
12. Taburetes plegables de agua.
13. Camas sordomudas.
14. Somnolientas camas con sueños en odres.

Mesas:

15. Su silueta, ornamento, material, significado.
16. Mesas morales.

⁹⁴³WOOD, G. “The Illusory Interior” en *Surreal Things: Surrealism and Design*. London: V&A, 2007, pp. 39 y 40.

17. Mesas-cine con vistas sugestivas.

18. Mesas radiantes para el amor.

Jardines:

19. Descripción general.

20. Elementos de agua.

21. Árboles humanos que tocan a los paseantes.

22. Bojes en alambres.

23. Plantas cáusticas.

24. Plantas electrizantes.

25. Plantas parlantes.

26. Bancos con muelles.

27. Quioscos de pelo⁹⁴⁴.

Contamos también con ejemplos donde el surrealismo rechaza el racionalismo en los interiores de Magritte (*El hombre del periódico*, *En el umbral de la libertad*), Dorothea Tanning (*Pequeña serenata nocturna*) o Leonora Carrington (*La casa de enfrente*). En *Penelope*, de esta última, por ejemplo, encontramos un interior claramente onírico que nada tiene que ver con los principios de la arquitectura moderna.

La casa Monkton en Sussex que reforma Christopher Nicholson con la colaboración de Hugh Casson, nos muestra unos espacios interiores que presentan un concepto muy psicológico del hogar. Se combinan piezas antiguas y objetos surrealistas para producir desconcertantes diálogos. Un interior que sirve para guardar posesiones de los ascendientes de William James, que tiñen lugar de una capa de *unheimlich*⁹⁴⁵. Dalí colabora con el hijo de aquel en diferentes proyectos durante los años 30. Como curiosidad hay que añadir que cuando envía al pintor un oso polar disecado para el nuevo apartamento de este en París, en la rue de l'Université, Dalí contesta: "Lo del oso polar está bien y hace que nuestro piso tenga un aspecto intrigante"⁹⁴⁶.

Adam L. Bresnick asocia la forma en que son usadas las pieles para decorar el interior del dormitorio de Lina en el piso del matrimonio Loos del año 1903, con la obra de Meret Oppenheim *Le déjeuner en fourrure* (1936)⁹⁴⁷. Tenemos que tener en cuenta aquí también los interiores de la casa que el arquitecto Richard Neutra construye para el director de cine Josef von Sternberg en el año 1935. Nos interesan sobre todo por el uso

⁹⁴⁴ ARAGON, L. Citado por WOOD, G. "The Illusory Interior" en *Surreal Things...*, p. 40.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ BRESNICK, A. L. *La diva en casa...*, p. 87.

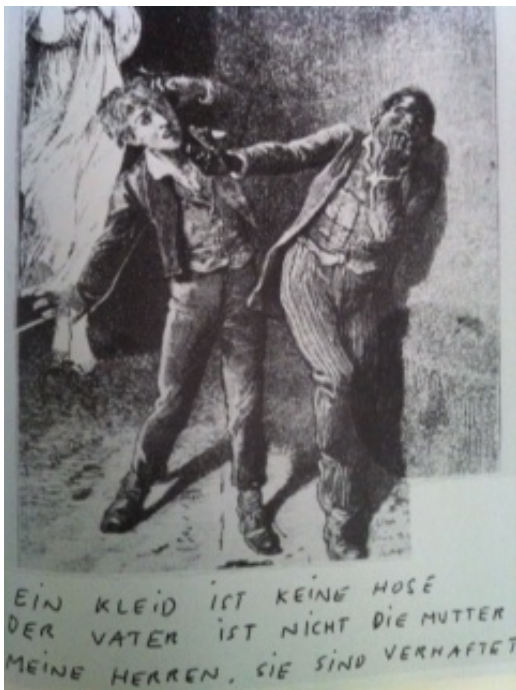
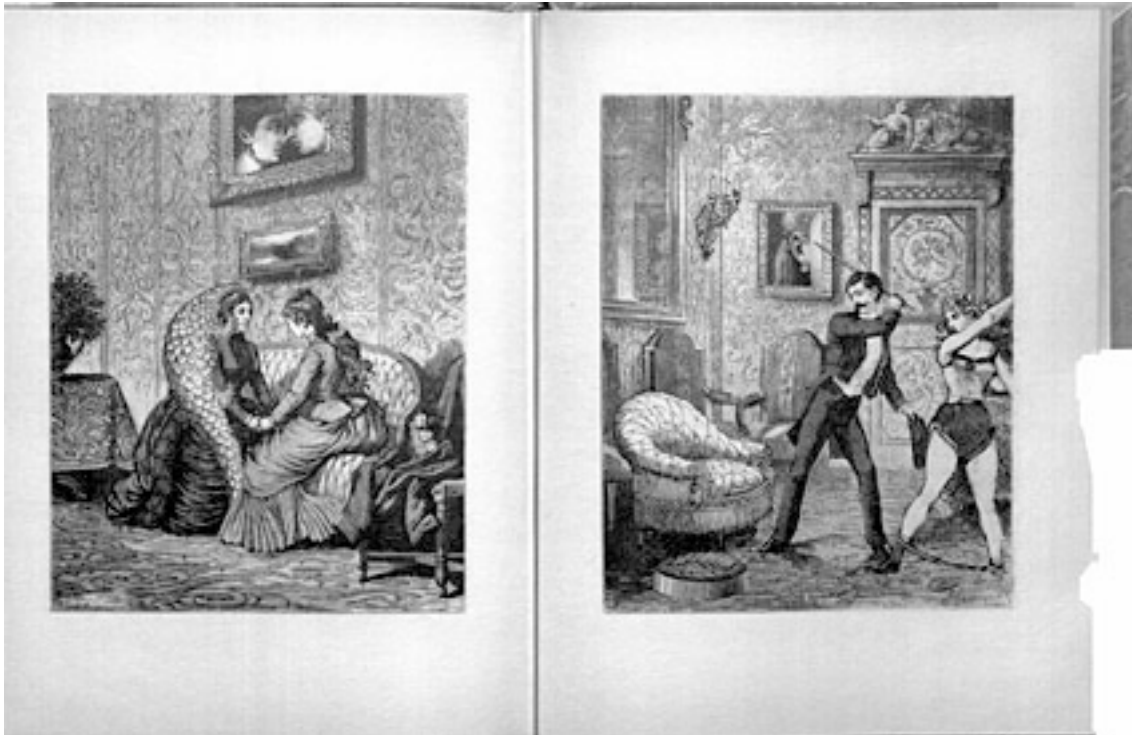
que hace de efectos especiales como la manipulación de la luz, de espejos o de una lluvia artificial que podía graduarse desde a simple llovizna a tempestad. En palabras del cineasta:

Del mismo modo que pinto los árboles con aluminio para dar vida al verde absorbente, del mismo modo que se filtra el cielo para graduar su resplandor, del mismo modo que la cámara se enfoca para tomar el reflejo de la superficie de un lago, un rostro y los valores de su marco deberían ser vistos objetivamente como si fueran un objeto inanimado⁹⁴⁸.

Ernst ilustra sus novelas (*La Femme 100 têtes*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* y *Une semaine de bonté*) con collages formados por imágenes que, al igual que le ocurre a Breton con los objetos en el mercado de pulgas, encuentra en librerías de viejo, mercados, puestos junto al Sena, etcétera [fig. 411]. Los interiores victorianos que aparecen son *unheimlich*, mediante la citada técnica surrealista que los distancia en el tiempo, y en los que se asocia lo anticuado históricamente con lo reprimido psíquicamente. Se trata de representaciones que regresan desde la infancia, la época en la que según Freud se descubre la sexualidad y su subconsciente. En *Une semaine de bonté*, el retorno de lo reprimido no lo vemos solamente en las figuras sino en el volverse histérico de los interiores, sus cuadros, sus espejos. Estos últimos, metáfora de la pintura realista, se convierten en una ventana al subconsciente, que da a la realidad psíquica⁹⁴⁹. Henrik Olesen, en *Anthologie de l'amour sublime* (2003), reelabora los collages de aquel para representar escenas de sadomasoquismo homosexual. Los recorta y les añade texto de su puño y letra, como ocurre en *Ein Kleid ist keine Hose, Der Vater ist nicht die Mutter, Meine Herren, Sie sind verhatet* (2004) [fig. 412].

⁹⁴⁸ VON STERNBERG, J. *The Blue Angel*. Londres: Lorrimer Publishing, 1968, p. 9 citado por BRESNICK, A. L. *La diva en casa...*, p. 113.

⁹⁴⁹ FOSTER, H. *Belleza compulsiva...*, pp. 281 y 282.



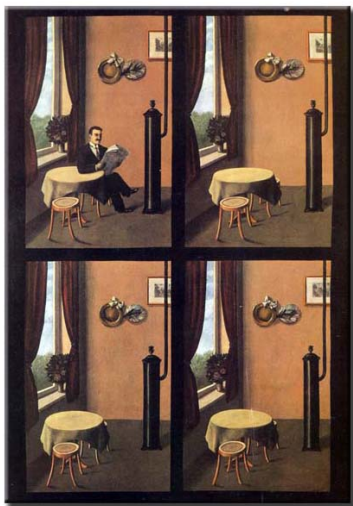
411. Max Ernst. *Collage*; 412. Henrik Olesen. *Der Vater ist nicht die Mutter, Meine Herren, Sie sind verhatet* (2004)

Foster sostiene que lo que queda en estos interiores atestados, que se muestran convulsionados, es el deseo sexual. En la obra citada aparecen imágenes que proceden de la *Iconografía* de Charcot sobre la histeria, patología sobre la que se apoyaba el psicoanálisis. Foster cita a Walter Benjamin al analizar el interior burgués, y sostiene que encarna la nueva división ideológica entre vivir y trabajar, entre el hogar y la

oficina, pero también entre lo privado y lo público, lo subjetivo y lo social. En estos interiores, el mundo del trabajo y lo público están reprimidos, y vuelven en forma de apariciones⁹⁵⁰.

Siguiendo a Benjamin, el interior también es un caparazón protector donde burguesía intenta conservar los rasgos privados de la familia. Esto aparece representado en aquellos collages de Ernst en los que se ironiza sobre el envoltorio privado a través de una fosilización literal de formas naturales. En esos collages, los interiores son convierten en una analogía espacial del inconsciente y los objetos de la burguesía se transforman en fantasmas⁹⁵¹.

Los interiores de Magritte también nos ofrecen otro tipo de espacio interior en el que se desfamiliariza lo doméstico. Esto se produce de dos maneras. Por un lado encontramos una serie de obras en las que los cambios de escala, el collage imposible o los objetos descontextualizados nos ofrecen un “interior surrealista clásico”. Sería el caso de *El umbral de la libertad* (1937). Por otro lado estarían las obras en las que el pintor se asoma al espacio, en tanto que material para representar nuevas realidades inquietantes. Trabajos que nos ofrecen dos tiempos: un primer momento en el que observamos un interior con su mobiliario, su habitante, todo con una apariencia real, y uno segundo en el que la línea que separa lo real de lo imaginario se borra. Sería lo que ocurre en *Hombre con periódico* (1928) [fig. 413].



413. René Magritte. *Hombre con periódico* (1928)

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 285.

⁹⁵¹ *Ibid.*, pp. 286-288.

Atmósfera

La atmósfera, algo que conlleva ese interior (uno dentro de otro), es el siguiente nivel en este proceso que venimos realizando de delimitar el espacio surrealista. El siglo XIX puede decirse que es un siglo de atmósfera, el momento de la luz de gas, de las tertulias cargadas de humo, de las grandes exposiciones y sus pabellones de cristal, de las vitrinas de los grandes museos. En la novela decimonónica el humo sirve como agente de disolución (igual que fue un instrumento también para lo sublime) por el que el material de la casa se transforma en las profundidades del sueño, volviendo oscuro lo que en otro caso hubiera parecido demasiado claro⁹⁵².

Con la Exposición Universal de Londres de 1851 se sustituye el muro medieval por la pared transparente. El público que entra al Palacio de Cristal deja atrás la insalubridad y las carencias de sus casas. Se produce un retroceso onírico al mundo acogedor del estado fetal, con una temperatura ideal. Se estaba protegido del mundo exterior, del mundo real. El cristal es lo que permite esta separación y este aislamiento, así como el dar forma a cosas que en realidad no la tienen. Se creó un paisaje visual dentro del palacio, que producía en el visitante una experiencia tridimensional que provocaba su transfiguración en un espectador hipnotizado por un mundo más cercano a la imaginación que a la realidad⁹⁵³. Algo similar ocurrió con el *Palais du Champ de Mars*, el edificio central de la Exposición Universal de París de 1867. El cristal es doblemente utilizado en tales exposiciones para las vitrinas. Estas protegían los objetos como si se trataran de fetiches, y provocaban una nueva separación entre la realidad y el interior del pabellón⁹⁵⁴. Lo cual nos lleva a Walter Benjamin, cuando dice que “toda la arquitectura colectiva del siglo XIX proporcionó un hogar para el ensueño colectivo”⁹⁵⁵. El siglo XIX también es el siglo de Julio Verne. Su obra *20.000 leguas de viaje submarino* presenta otro lugar fantástico (ahora real) donde protegerse, en este caso de la amenazante tierra en las profundidades del mar. Se trata de una casa con una atmósfera propia, un contenedor de plantas, animales, muebles y artefactos que sirven para recoger tanto los recuerdos como el polvo que van dejando.

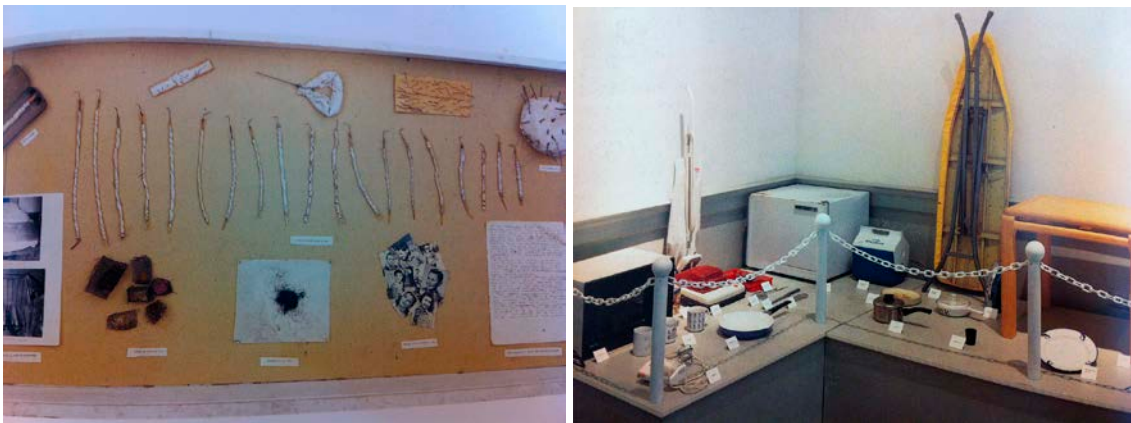
⁹⁵² VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 41.

⁹⁵³ CANOGAR, D. *Ciudades efímeras...*, pp. 26-30.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ Citado por CANOGAR, D. en *Op. cit.*, p. 34.

Contamos con numerosas obras-atmósfera en la producción artística contemporánea. Boltanski, por ejemplo, partiendo de sus *Reference Vitrines* [fig. 414], donde acumula pequeños elementos de sus tres años de trabajo anteriores, como si construyera una infancia o una adolescencia a través del collage (de recuerdos reales o inventados, de cuchillos y trampas –con la tortura como idea implícita– que se convierten en artefactos arqueológicos), desarrolla desde 1973 sus *inventories*, un trabajo que consiste en realizar un ensamblaje a partir del inventario para la liquidación de los objetos de una casa. Se trata de objetos que pertenecieron a una persona que ya no está viva y que son presentados al público sin más comentario que sus etiquetas y yuxtaposiciones, como si fuera una gran vitrina que contiene la atmósfera que los envolvía cuando estaban en uso. Es el caso de *Inventory of Objects that Belonged to a Old Woman of Baden-Baden* (1973) o *Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston* (1974) [fig. 415]. Objetos y electrodomésticos con apariencia amable que se han convertido en testimonio de ausencia, de muerte⁹⁵⁶.



414. Christian Boltanski. *Reference Vitrine* (1970); 415. *Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston* (1974)

Zoé Leonard nos presenta esa atmósfera *unheimlich* y gótica “envasada” en su obra *Mujer barbuda en urna de cristal*, a mitad de camino entre lo científico y lo artístico. Aquí también caben todas las obras que recogimos en el apartado dedicado a la casa como objeto y que funcionaban como contenedores, así como la aplicación de lo que sobre lo *unheimlich* analizamos en el epígrafe correspondiente dentro de la casa.

⁹⁵⁶ SEMIN, D. “Boltanski: From the impossible Life to the Exemplary Life” en *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997, pp.56 y 57.

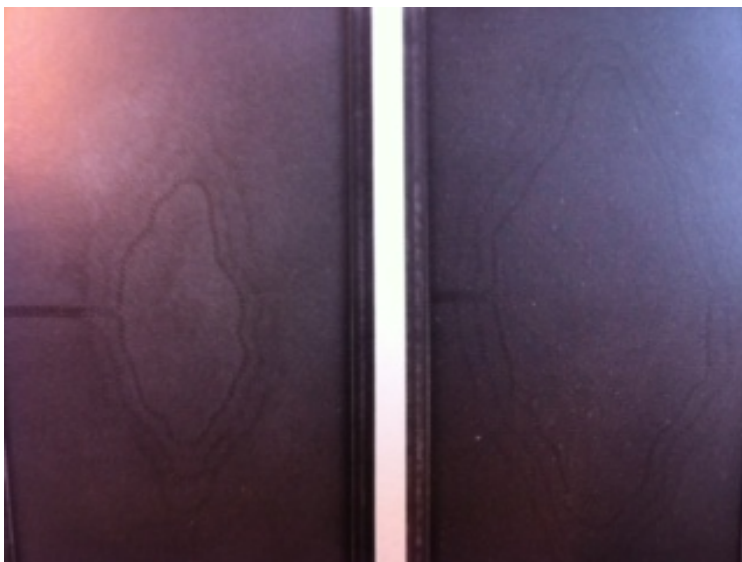
La obra de Moyra Davey participa también de conceptos ya desarrollados en otros capítulos (recordemos al niño-arqueólogo-trapero en que se convierte el artista cuando juega con los deshechos de la sociedad, y que lleva a Davey a retratar “pennies” –que llama *Copperheads* (1990)– que encuentra por la calle con el perfil de Abraham Lincoln). La situamos en este apartado atmosférico a través de los sustratos que en los objetos de tal espacio forma el paso del tiempo. Restos que traducen la ausencia de habitantes, la textura de los espacios deshabitados. Sus fotografías nos muestran un París de habitaciones sombrías, mapas rotos y cementerios. Nos interesan los inquietantes espacios con los que crea un catálogo del deshecho y la decadencia. Son sus pedazos de techo sobre el suelo en *Ceiling* (2003), o las acumulaciones de polvo encima o debajo de los muebles en *Floor* (2003) [fig. 416], los que van a conectar su trabajo con el abandono y la muerte. Se trata de imágenes melancólicas que parten de la antiproduktividad duchampniana (el artista modelo de pereza) y tratan, según Davey, también de la propia y extraña vida de los objetos. Habla de un polvo vivo fabricado de material muerto⁹⁵⁷. Algo que nos remite a la exposición de Vik Muniz que tuvo lugar en el Whitney Museum de Nueva York en 2001. Mateo Maté también utiliza en polvo en su serie *Espacio de no erosión* (1994) [fig. 417] de una manera que va más allá de la metáfora del paso del tiempo. Según Javier Fuentes Feo “se muestran como pasos de un acontecer que podría continuar, no como algo terminado, sino como un instante intermedio [...] detenido por decisión propia”⁹⁵⁸. El polvo es algo que contradice la higiénica arquitectura moderna. Le Corbusier recomendaba tener en sus construcciones una aspiradora. En cambio el surrealismo se va a interesar por el pasado reciente, ese que se queda impregnado en el polvo y que flota en la atmósfera de la casa surrealista.

⁹⁵⁷ BAKER, G. “The Absent Photograph” en *Speaker*. 2010, pp. 53 y 60.

⁹⁵⁸ FUENTES FEO, J. “Anhelos políticos para resistir el fragmento” en AAVV, *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*. Ibiza, Formentera: Fundació Sa Nostra, 2002, p. 15.



416. Moyra Davey. *Floor* (2003)



417. Mateo Maté. Detalle de la obra perteneciente a la serie *Espacio de no erosión* (1994)

Muebles

Antes de entrar en la temática del mobiliario surrealista nos gustaría mostrar un breve apunte sobre el papel que puede tener la escalera en el tema tratado. A. L. Bresnick la considera un elemento escenográfico. Contamos con ejemplos en los que este elemento apunta a lo surreal, como la casa que Loos realiza para Josephine Baker. En la misma encontramos una escalera que llega a otra en el interior y que sube a sus aposentos “con un trazado sensual de media curva”. En la de Dolores del Río la escalera recorta su

figura delante de grandes ventanales⁹⁵⁹. Lo más interesante de estas escaleras es su comportamiento como artilugios que convierten en espectros las siluetas de aquellos que las recorren. No podemos dejar de incluir aquí *Escalada sin anestesia* (1970) [fig. 418], de Gina Pane, cuyo cuerpo en acción es considerado por Anne Tronche como “una representación arqueológica de su vida mental”⁹⁶⁰.



418. Gina Pane. *Escalada sin anestesia* (1970)

Próximo al Surrealismo, nos encontramos con un pintor llamado Pierre Roy cuyos trabajos son de gran interés para este apartado, por la forma en que representa el espacio. Usa estrategias puramente surrealistas, tales como variaciones de escalas, yuxtaposiciones y descontextualización de objetos. Nos ofrece interiores encantados que tienen mucho que ver con De Chirico (amigo suyo; es él quien le presenta a Breton y a Ernst) y, por supuesto, con Magritte. En *Peligro en las escaleras* (1927), estas, el rellano y una simple puerta se vuelven extraños cuando las recorre una serpiente que –si le aplicáramos las teorías freudianas– podría tener muchos significados.

Dentro del interior, y contribuyendo a crear la atmósfera que estamos viendo, se encuentran inevitablemente los muebles en tanto que entidad autónoma: “Cuando un poeta frota un mueble [...] crea un nuevo objeto [...] inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana [...] ascienden a un nivel de realidad más elevado que los

⁹⁵⁹ BRESNICK, A. L. *La diva en casa...*, p. 147.

⁹⁶⁰ TRONCHE, A. “Il Corpo como scenografia” en *Gina Pane*. Milan: Charta, 1998, p. 40.

objetos indiferentes”. Bachelard dice que el niño que ha vivido escondiéndose a la menor alerta en un armario dibuja casas estrechas, frías y cerradas⁹⁶¹. De Chirico afirma: “Que yo sepa, nadie atribuye al mobiliario el poder de despertar en nosotros ideas de peculiar extrañeza”⁹⁶². Le Corbusier, en *Vers une architecture*, habla de las pesadillas –material para un psiquiatra– con las que las personas revisten sus casas⁹⁶³. Siguiendo a este, los muebles son órganos con vida psicológica secreta, objetos mixtos, objetos-sujetos, con una intimidad propia⁹⁶⁴. Se trata de la tensión no solo entre el exterior y el interior de la casa, sino de la tensión entre dos modos de interioridad. Pero esta, más que un refugio, es una interioridad que mantiene secretos guardados a los que entran en ella. La apertura de armarios y cajones, cuando revelan sus secretos, se convierte en algo teatral, algo incluso erótico. Además, lo siniestro acecha detrás de cada uno de esos objetos aparentemente triviales y cotidianos, para subrayar la importancia de lo oculto y lo desconocido en la convivencia de cada día⁹⁶⁵.

Kenneth Frampton se refiere a los muebles que usa Le Corbusier, como portadores de un sentido de aura que enlaza con la sensibilidad metafísica de De Chirico, así como los interiores de los que forman parte, caracterizados por sus ausencias que son como fantasmas⁹⁶⁶. Luis Puelles Romero precisamente acude al mobiliario para distinguir la finalidad dadaísta de la surrealista. El hecho de introducir una mesa con cuatro patas en el lugar donde se dan cita el paraguas y la máquina de coser y que no sea una mesa voladora, aunque la función de esta sea la de llevar a cabo una disección, muestra la intención surrealista de apartarse del absurdo y de sus predecesores dadaístas⁹⁶⁷.

Paul Claudel, en *Oiseau noir dans le soleil levant*⁹⁶⁸, describe así su cuarto: “Es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario”. Los muebles también esconden otros muebles, igual que las vitrinas están diseñadas para proteger objetos que no pueden ser manipulados. Freud dice que “los estuches, cajas, cajones y estufas corresponden al cuerpo femenino, como también las cuevas, los barcos y toda clase de recipientes. Las habitaciones son, casi siempre, en el sueño, mujeres, y la descripción de

⁹⁶¹ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, p. 105.

⁹⁶² MICHAL, T. *Surrealism and Architecture...*, p. 5.

⁹⁶³ Citado por COLOMINA, B. “Líneas de batalla: E.1027” en *Doble exposición...*, p. 61.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p.111.

⁹⁶⁵ G. CORTÉS, J. M. *Políticas del espacio...*, p. 70.

⁹⁶⁶ FRAMPTON, K. “Has the Proletariat no Use for a Glider?” en *Architectural Design...*, p. 96.

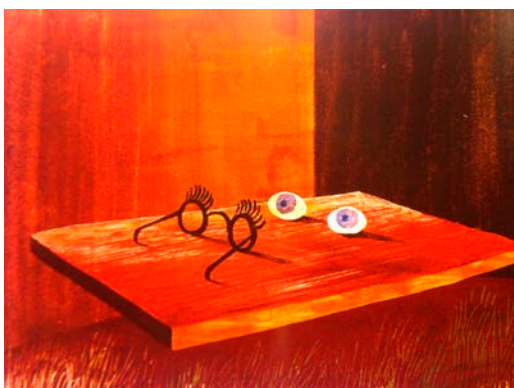
⁹⁶⁷ PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista...*, p. 67.

⁹⁶⁸ Citado por BACHELARD, G. en *La poética del espacio...*, p. 57.

sus diversas entradas y salidas suele confirmar esa interpretación [...] No creemos preciso indicar expresamente cuál es la llave que abre la habitación”⁹⁶⁹.

Siguiendo a Beatriz Colomina cuando cita a Benjamin, “habitar es dejar huellas [...] El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario”⁹⁷⁰. La autora habla de una historia detectivesca para referirse a cómo se construye el interior mismo, a las huellas de la mirada⁹⁷¹.

El hábitat del surrealista es un lugar decorado con todo lo que podríamos encontrar en un anticuario. Se trata de un interior en el que los armarios, expositores y estanterías recogen arte africano, arte de los locos o esos objetos que encontraban en los mercados. Eduardo Westerdahl enumera una relación imaginaria de los elementos que decorarían este hábitat: “El armario *trompe l’oeil* de Marcel Jean; la carretilla de madera corriente, comprada en una ferretería, tapizada de raso, que Man Ray fotografió con una modelo con traje del modisto Lelong; la mesa piano de Domínguez; el taburete de tacones altos; la mesa de Giacometti”⁹⁷².



419. Remedios Varo. *Ojos sobre la mesa* (1935)

Debemos hacer mención aquí a obras del surrealismo clásico como *Ojos sobre la mesa* (1935) [fig. 419], de Remedios Varo, en la que la posición de los elementos en el cuadro nos muestra una conexión directa entre el mobiliario y lo surreal; o a la obra de Eugene Berman *Armario* (1939) [fig. 420], que realiza acudiendo al trampantojo y a

⁹⁶⁹ FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1923, pp. 213 y 214 citado por J. A. Ramírez en *Edificios-cuerpo...*, p. 84.

⁹⁷⁰ BENJAMIN, W. “París, capital del s. XIX” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980, p. 130 citado por Beatriz Colomina en *Privacidad y publicidad...*, p. 158.

⁹⁷¹ COLOMINA, B. en *Ibidem*.

⁹⁷² WESTERDAHL, E. “Panorama vital del Surrealismo” en BONET CORREA, A. (coord.) *El Surrealismo...*, p.18.

la arquitectura romana, para ofrecernos un mueble-ventana a un exterior indefinido. Los detalles de este armario arquitectónico acentúan lo inquietante del objeto. Marcel Jean realiza en 1941 una obra llamada *Armario surrealista* [fig. 421], que, igual que ocurriera con el objeto onírico, se representa con varias puertas de distintos tamaños abiertas, algunas de ellas formadas por otras más pequeñas que también permanecen abiertas. Todas nos muestran lo que guarda este mueble: un paisaje de montañas en pleno día sobre de lo que parece ser un paisaje similar, pero en el crepúsculo. Recordemos aquí también que en *Le nouveau locataire*, de Ionesco, la escena se llena de armarios hasta cerrar la obra como si de un telón final se tratara.



420. Eugene Berman. *Armario* (1939); 421. Marcel Jean. *Armario surrealista* (1941)

Luis Aragon asocia oscuridad a la arquitectura en su obra. Dice que evoca la caja, el féretro, la habitación y los objetos como contenedores que guardan oscuros secretos⁹⁷³ y que sirven de conexión entre la luz y el otro lado. Se trata de dos realidades que están simultáneamente presentes, es el espacio intermedio. Cuanto más distantes son, más fuerte es su potencial poético. En *L'armoire à glace un Beau soir*, un armario con espejo (“este lago vertical te separa”, dice el personaje enmarcado en el mismo) es el protagonista de la obra; guarda un secreto y cambia su identidad a lo largo de la pieza. Los armarios son una casa errante dentro de la casa; los arquitectos modernos intentan matarlos al empotrarlos y pretender que se conviertan en una continuación de los muros. A la vez son un umbral entre luz y oscuridad, entre interior y exterior⁹⁷⁴.

⁹⁷³ READ, G. “Aragon’s armoire” en *Surrealism and Architecture...*, p. 31.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 34 y 35.

Miriam Balboa Echeverría utiliza la metáfora del espejo para referirse a los juegos dramáticos (los llama juegos de espejos) que siguen en la mente de los espectadores una vez lanzados, para analizar el teatro surrealista de Lorca. A propósito de *Así pasen cinco años* manifiesta: “El protagonista refractado en muchos personajes se encuentra frente a los espejos frente a una existencia distinta cada vez, una forma diferente, que siempre busca otras formas en que contenerse. No hay realidad o irrealdad, las formas físicas reales se estiran y se transforman”⁹⁷⁵.

Considerando el espejo (al que acudiremos después) y el armario como elementos del interior doméstico surreal, debemos acudir a Aaron Betsky, quien los asocia a lo *queer*, considerando el espacio especular un mundo alternativo que es irreal. En este, tu cuerpo, tu ropa y todos los objetos de los que te rodeas vuelven a ti de una manera ordenada. Pero no se puede vivir en ese espejo, en el momento que dejamos de mirarnos en él pierde su función. El autor llama espacio *queer* a ese que se “apropia de ciertos aspectos del mundo material en el que todos vivimos para componer un espacio irreal y es usado como contra-construcción para crear un espacio libre para el orgasmo que disuelve ese mundo material...un espacio que no está construido, tácito, a menudo invisible”. Betsky opone el mismo a la ventana: “Si la arquitectura convencional es como una ventana abierta al mundo, un fragmento de un mundo utópico [...] el espacio *queer* nos trae de vuelta a nosotros mismos [...] envolviéndonos en un espacio que es tan invisible o tan delgado como la superficie de un espejo [...] el espacio especular nos afirma y a la vez nos confunde o desestabiliza”⁹⁷⁶.

La expresión “coming out of the closet”, salir del armario en castellano, es usada en el ámbito anglosajón para hablar de trapos sucios o “esqueletos” que debemos mantener escondidos. La imagen de que algo nazca dentro de un armario debe ser recogida en este apartado. Si existe un espacio *queer*, el origen de este sería dicho “closet”, un oscuro lugar en el corazón del hogar, donde la interioridad comienza y donde se guardan tanto el material para construirse socialmente como la ropa, nuestros secretos y nuestras máscaras. “Un lugar donde un ser esconde a la vez que construye su identidad, creado en la oscuridad, en lo obscuro, en lo oculto [...] Más que permitirte vivir en la ficción de las estructuras establecidas, propone un mundo de fantasía directamente relacionado con el cuerpo y sin espacio definitivo”⁹⁷⁷. Un espeluznante

⁹⁷⁵ BALBOA ECHEVERRÍA, M. *Lorca y el espacio de la representación...*, pp. 20 y 25.

⁹⁷⁶ BETSKY, A. *Queer space. Architecture and Same Sex Desire...*, pp. 18 y 21.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 16, 17 y 21.

espacio que nos remite a lo *unheimlich* y que a su vez se encuentra libre de las ataduras del exterior.

Antes de pasar a la silla citemos otro armario. Se trata de la una obra realizada por Robert Gober. *Closet* (1989) revive la infancia y la búsqueda de secretos en los interiores de armarios, despensas o desvanes. En un principio se muestra sin ningún trazo de recuerdo, abierta y vacía, sin embargo la pequeña y claustrofóbica habitación se impregna con los del propio espectador.

La silla (o el sofá) es un tema recurrente en el Surrealismo. En la misma se solapan conceptos como arte, interiorismo y funcionalidad. Pese a poder contradecir la filosofía bretoniana, el movimiento ha estado en continuo diálogo con las actividades comerciales y con el diseño. El propio Breton lleva a cabo sus propios negocios en el mundo del arte. Proyecta una exposición sobre diseños de tapicería realizados por diferentes artistas. Magritte recordaba la visita del padre del Surrealismo a la galería Gradiva, en la que se compatibilizaba surrealismo y comercio, así como el descubrimiento de dos objetos a medio camino entre el arte y el diseño⁹⁷⁸.

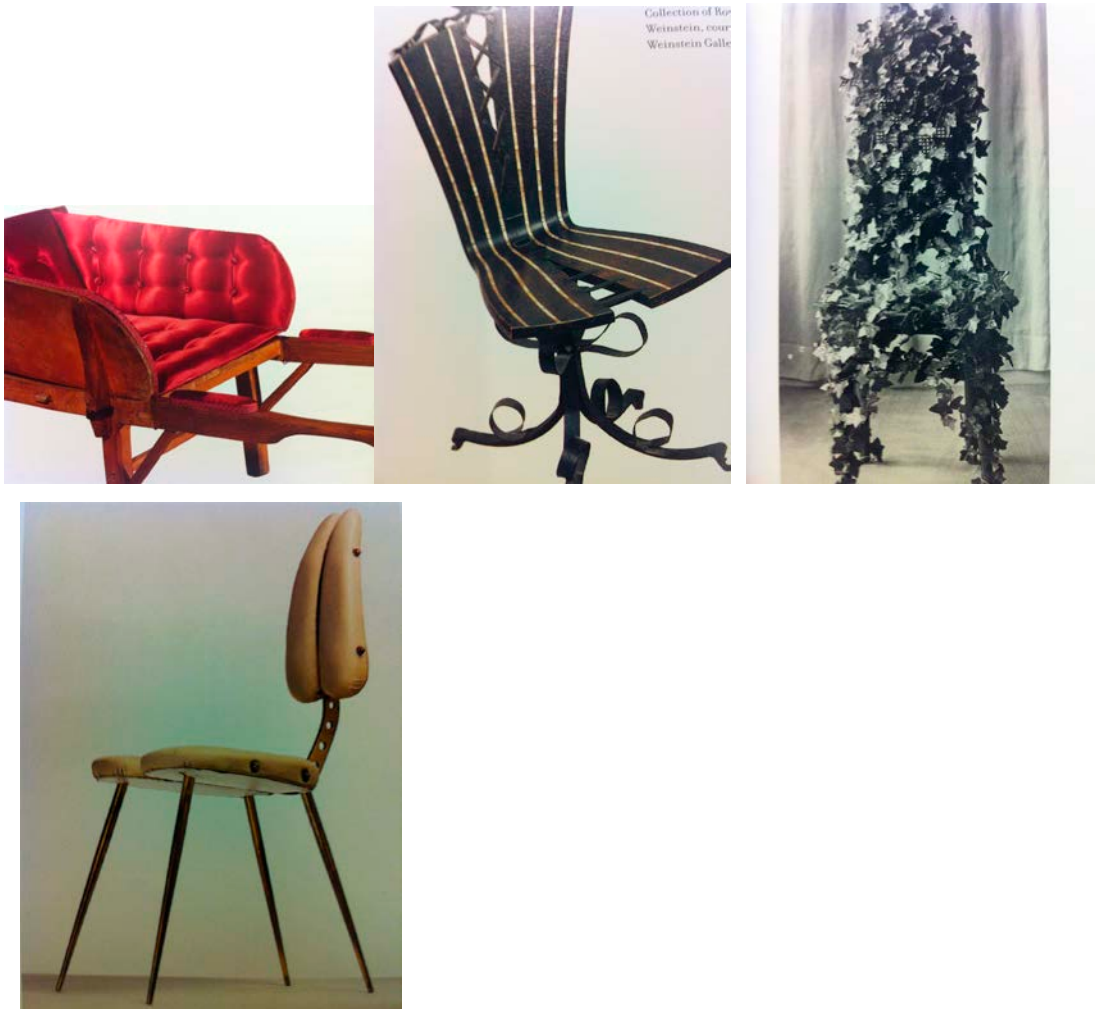
Contamos con innumerables casos. La silla *Brouette* (1937) [fig. 422], realizada por Oscar Domínguez, una especie de carro para sentarse que Man Ray usa de atrezzo en sus trabajos de moda, la silla cubierta de hiedra de Wolfgang Paalen, expuesta junto a la anterior en la Exposición Internacional surrealista de 1938⁹⁷⁹. Dalí presentó un diseño de una silla que pudiera respirar. La pintora y diseñadora surrealista argentina Leonor Fini realizó otra aportación a la serie de artilugios para sentarse con una silla corsé [fig. 423] en el año 1939. El arquitecto y diseñador Carlo Mollino trabaja entre lo funcional y lo surreal. Usa la madera y el cristal para crear formas orgánicas, antropomórficas, que han hecho que aún siendo un artista de gran independencia haya permanecido siempre ligado al Surrealismo. [fig. 424] En la misma línea situaríamos las sillas de Arne Jacobsen. El mobiliario que Kiesler diseñó para diferentes exposiciones nos remite a la silla de Matta Echaurren en *Minotaure* en 1938.

En la exposición surrealista de 1938 en la Galerie de Beaux-Arts encontramos la silla forrada de hiedra de Paalem [fig. 425] o el *Ultramueble* de Seligman. El retrato que Dalí realiza con *Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista* (1938), en la que una serie de rasgos faciales son a su vez partes de un mobiliario, tiene como consecuencia el diseño de un mueble real que el pintor realiza para el mecenas Edward

⁹⁷⁸ WOOD, G. "Surreal Things: Making the Fantastic Real" en *Surreal Things...*, pp. 5 y 6.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 6 y 7.

James. Se trata de un sofá fetichista con forma de labios, que permite en cierto modo acariciar a la estrella de Hollywood y que provoca finalmente la materialización de un interior real: la habitación que realiza con el nombre de la misma en su museo de Figueres. Algo que Marchán Fiz asocia al psicoanálisis cuando desde este ámbito se califica de canibalismo al “deseo de fusionar a través del objeto amoroso el mundo exterior con uno mismo”⁹⁸⁰.



422. Óscar Domínguez. *Brouette* (1937); 423. Leonor Fini. *Silla Corsé* (1939); 424. Carlos Mollino. *Silla* (1950); 425. Wolfgang Paalen. *Silla cubierta de yedra* (1937)

Urs Fischer con *A thing called gearbox* (2004) [fig. 426] nos ofrece una pieza que mira descaradamente al Surrealismo. En una silla de oficina, como si de un globo a punto de salir volando se tratase, se encuentra atado un pesado cañón que flota en el

⁹⁸⁰ MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 130.

aire. *Arm* (2004) de Brian Griffiths [fig. 427], es también una silla cuyo reposacabezas es desproporcionadamente pequeño respecto al resto. Uno de sus brazos aparece vendado de tal manera que se humaniza, pues comparte con el ser humano el proceso de sanación. La humanización de dos taburetes también es obvia cuando Joan Miró los llama señor y señora en *Monsieur et Madame* (1969) [fig. 428]. El artista les añade unos mínimos detalles (un huevo amarillo a una y un cubo con una sonriente a la otra), para dejar claro que se trata de “personas”.



426. Urs Fischer. *A thing called gearbox* (2004); 427. Brian Griffiths. *Arm* (2004); 428. Joan Miró. *Monsieur et Madame* (1969); 429. Joseph Beuys. *Mesa con acumulador* (1958-85); 430. Richard Wentworth. *Asiento* (1983-4)

Encontramos otros casos protagonizados por muebles en la escritura surrealista: René Char, por ejemplo, describe en *Artine* los objetos que hay sobre una cama; el dormitorio va a ser uno de los lugares predilectos para los miembros del movimiento. Los surrealistas revalorizan lo cursi, el mal gusto, los objetos vulgares, detalles que heredará el Pop Art⁹⁸¹.

Parece que también hay una predilección surrealista por el piano, cuyo punto de partida podríamos situar en los que aparecen conteniendo a dos burros en *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel [fig. 431]. Se trata de una iconografía con connotaciones sexuales y que será usada en otras obras que encajan perfectamente en esta parte dedicada al mobiliario como son *Mesa con acumulador* (1958-85), de Joseph Beuys [fig. 429], o *Asiento* (1983-4), de Richard Wentworth [fig. 430], y que nos remiten nuevamente a Louise Bourgeois. En el *Sueño de Venus* (1939), de Salvador Dalí, la Venus aparece extendida sobre un sofá con las teclas blancas y negras pintadas sobre su cuerpo desnudo. Gabriel Orozco usa el piano en la obra ya comentada *Maman*, en la parte exterior de la casa, que identificábamos con lo masculino.

En *Concierto para la anarquía* (1990), de Rebecca Horn [fig. 432], se muestra un piano suspendido bocabajo del techo; parece que sus teclas quieren ser liberadas. Emite cada dos minutos sonidos cacofónicos con los que se crea una atmósfera nerviosa. Partiendo de Tinguely y Duchamp, Horn crea un trabajo erótico que juega con los ritmos de tensión y liberación. Este piano que tiene su origen en la película de la misma artista *Buster's Bedroom* (1990), donde se libera al piano para que pueda componer una nueva tonalidad.

En una de las últimas instalaciones de Joseph Beuys, *Plight* (1985), el acotamiento del espacio con un piano en su interior, así como la insonorización del lugar, produce una extraña alteración. Al mismo tiempo, el uso del fieltro se convierte en un nido protector que lo aísla del exterior. En el vídeo *Pianito* (1999), de Jordi Colomer, este instrumento se convierte también en un objeto extraño al ser situado en un espacio desolado, “una especie de desván (de la memoria)”⁹⁸² en el que se recrea una atmósfera siniestra y decadente a partir del humo del cigarro que se mezcla con el polvo que se acumula sobre aquel.

⁹⁸¹ BONET CORREA, A. “La pintura surrealista: etapas y problemas” en *El Surrealismo...*, pp.13 y 14.

⁹⁸² BADÍA, M. “Pianito” en *Monocanal...*, p. 110.



431. Luis Buñuel. Escena de *Un perro andaluz*; 432. Rebeca Horn. *Concierto para la anarquía* (1990)

El interior amueblado se convierte en un lugar especial para los niños. Estos descubren o crean espacios para esconderse o para estar solos, utilizando armarios, despensas, alacenas, etc. Ese deseo de invisibilidad ha sido visto por Freud como otro inconfundible símbolo de muerte⁹⁸³. Si el primer objeto perdido es la madre, el primer espacio perdido es la casa materna, así como los muebles que en el mismo encontramos. Estos son los lugares que descubre Rachel Whiteread y que serán, a través del vaciado, un suplemento del original. Uno de los primeros trabajos de esta artista va a ser precisamente el vaciado de un armario, su obra *Closet* (1988). El vaciado de un colchón, *Untitled (Another Double Bed)* (1991), similar a su mesa de autopsia, *Untitled (Amber Slab)* (1991), se sitúa en un siniestro lugar donde a través del mobiliario se instala la muerte.

En el paralelismo que establece Beatriz Colomina entre los muebles y el cuerpo humano cita las declaraciones de Whiteread tras realizar en 1989 su propia mesa: “tenía que ver con el intercambio personal de uno con el de esa mesa, la fisicidad de cómo se siente uno cuando tiene una mesa ante sí, o cómo se comportan sus piernas, etcétera”⁹⁸⁴. Los dibujos de Whiteread son quizá su trabajo menos conocido. Mientras que en las

⁹⁸³ Citado por BIRD, J. en “Dolce Domun” en *House: Rachel Whiteread...*, p. 121.

⁹⁸⁴ Citado por COLOMINA, B. en “Soñé que era un cuerpo” en *Doble exposición...*, p. 138.

obras vistas de la artista están inscritas las vidas de otros, en aquellos son sus propios pensamientos los que llegan al papel a través de su mano. En los papeles de la artista no paran de aparecer mesas, sillas, suelos, camas, colchones.

Lo que nos interesa es el carácter humano de estos objetos domésticos y como provocan ese sentimiento de desolación y pérdida, atracción y revulsión. Las gotas que caen de los bordes del mobiliario dibujado nos remiten a los fluidos corporales. La piel y los hoyuelos que dibuja sobre el colchón parecen mirarnos desde el folio como si fueran ojos. Sus puertas se convierten en una boca que permite la entrada física al interior, las ventanas en sus pulmones, los pomos en el chocar las manos con el interior de la casa y los interruptores le insuflan vida⁹⁸⁵. En *Surface* y *Wait*, la familiaridad doméstica de la mesa y la silla contrastan con la temporalidad que nos transmite la escayola, la cual nos evidencia pistas de lo que pudieron contener esos objetos a través de las hendiduras y las mellas que ofrecen sus superficies. Las historias personales que encierran las formas de los vaciados de Whiteread convierten a estos muebles y demás objetos en algo íntimo y conmovedor.

Algunos recuerdos quedan guardados en nuestra memoria, otros son olvidados y otros salen a la superficie inesperadamente. Los sentidos del gusto, del olfato son conocidos por su gran capacidad evocadora. Nos golpean con imágenes que teníamos olvidadas haciendo que parezcan un recuerdo muy próximo. La obra de Rachel Whiteread nos demuestra que la recolección involuntaria a través de la vista nos transporta, a veces por un momento muy breve, a una verdad latente de nuestro pasado. Con sus cajas y muebles vemos como un objeto anónimo y banal tiene el poder de evocar irrimediables emociones y recuerdos que vuelven recubiertos de lo siniestro.

Encontramos otra variante en el uso del mobiliario como parte del interior surrealista en *Capp Street*, de Diller y Scofidio, los muebles están elevados sobre el suelo, las camas y los sillones están partidos en dos. Los objetos van más allá de sus dominios: la forma en que las sillas están unidas a las mesas emula la presencia humana, de manera que revelan una siniestra interdependencia en el sistema doméstico. Se les deja libertad para que encuentren su propio espacio instrumental sustituyendo al humano⁹⁸⁶. James Elaine por su parte nos muestra la estética de lo grotesco en la contemporaneidad, a través de sus descomunales lámparas de araña medievales con

⁹⁸⁵ Estas metáforas de la casa y su interior están tomadas del folleto que se editó para la exposición *Drawings* que tuvo lugar en la Tate Modern en el año 2010.

⁹⁸⁶ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 161.

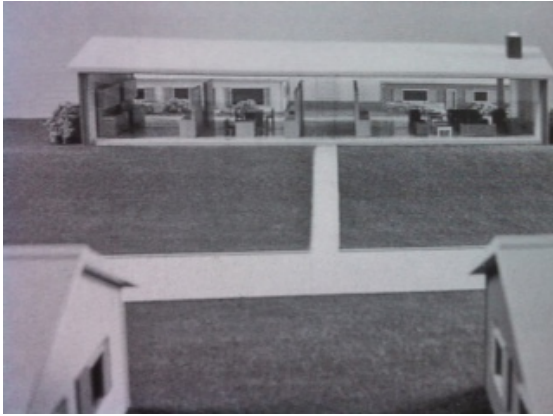
huesos reales y recipientes de cristal con líquido verde. En el conjunto denominado *Objetos desde el salón moribundo* encontramos un reloj de alarma bajo una cubierta de caoba, en contraste con las brillantes superficies del merchandising y la publicidad, para recordarnos, como en un *memento mori*, la transitoriedad de la existencia. Jin Hodges con sus telas de araña sacadas de cadenas de metal se apropia de un manido atrezzo del horror. El poder de las instalaciones de este artista deriva de su invisibilidad y de una serena eliminación de lo oscuro y del polvo de las esquinas, con enormes piezas que atraviesan el espacio. Juan Muñoz, quien aunque no se siente muy cómodo con los surrealistas reconoce un gran interés en De Chirico⁹⁸⁷, combina en *Mobiliario 7* y *Mobiliario 8*, ambas de 1998, dos elementos. En el primer caso una chimenea y un sillón, y en el segundo un sillón y una silla. Los objetos flotan sobre un desestabilizador fondo oscuro, a la vez que se produce una extraña relación que dista bastante del pacífico interior burgués.

La pantalla es otro de las piezas que forman parte del espacio interior que venimos analizando. Anthony Vidler destaca la manera en que a los televisores (igual que a otros electrodomésticos) se les deja su cableado, válvulas, etc., al descubierto, a la vez que constituyen microorganismos tecnológicamente contruidos que invaden la casa. La televisión deja de ser un punto en el que fijar la vista de una forma convencional para tomar el relevo al espejo. La pantalla, simulacro de lo real, es desplazada a través de un simulacro de sí misma. Ha dejado de ser un marco fijo, puede ser cambiada de posición, y se ha vuelto refractaria a través de la acción del espejo⁹⁸⁸. Dan Graham, en *Alteración de una casa suburbana* (1978) [fig. 433], provoca a través del espejo que los transeúntes se vean en el interior de la casa, en un salón virtual en el que se ven reflejados todos los elementos del exterior, convertidos así en un interior. A los habitantes de la casa les ocurre lo contrario: se encuentran rodeados de un mobiliario situado en el exterior. “Transeúntes y habitantes comparten el mismo espacio enrevesado”. El ámbito privado se hace también público en su obra *Video Projection Outside Home* [434]. A través de una pantalla de televisión situada en el jardín, se emite lo que los inquilinos están viendo en el interior⁹⁸⁹.

⁹⁸⁷ SCHIMMEL, P. “An interview with Juan Muñoz” en *Juan Muñoz*. Chicago: The Art Institute, 2001, p. 49.

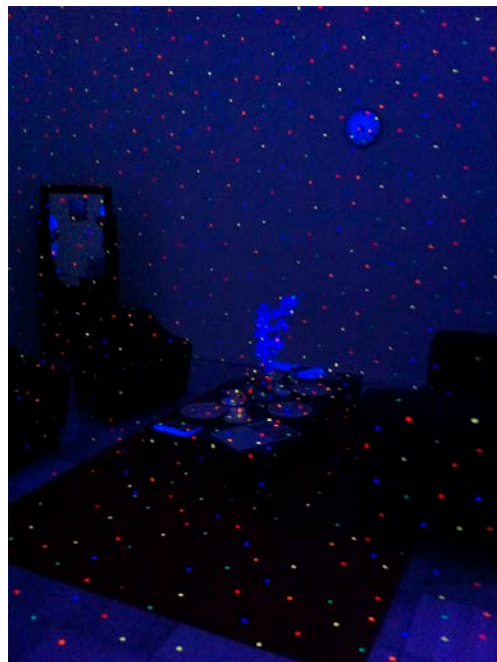
⁹⁸⁸ VIDLER, A. *Op. cit.*, p. 158.

⁹⁸⁹ COLOMINA, B. “Doble exposición: Alteración de una casa suburbana (1978)” en *Doble exposición...*, pp. 197 y 201.



433. Dan Graham. *Alteración de una casa suburbana* (1978), 434. *Video Projection Outside Home* (1978)

Finalicemos esta lista interminable con la citada artista japonesa Yayoi Kusama y la serie de esculturas entre las que se encuentran armarios, sofás y sillones; en ellos proyecta las obsesiones del ser humano a través de los falos que rellena y les cose. A este mobiliario lo bautiza con el nombre de *Sex obsession*, y sugiere la ansiedad freudiana que rodea al sexo. Su *Compulsion Furniture* (mobiliario de compulsión) tiene ese aire irreal y a veces obsesivo del que venimos hablando. Sus *Accumulation Sculptures* [fig. 435, 436 y 437] son objetos cotidianos cubiertos de formas que se repiten hasta la saciedad. Los mismos fueron expuestos en una de las primeras exposiciones de arte pop americano en la Galería Green de Nueva York en el año 1962. Este aire surrealista lo continuará en sus performance y happenings que realiza en la segunda mitad de los años 60. Sus collages de los años 70 nos remiten a su amigo Joseph Cornell, artista de gran interés para esta tesis.



Yayoi Kusama. 435. *Acumulation in cabinet n° 1*, 1963, 436. *Acumulation n° 1* (1962), 437. *Self-Obliteration*. (1967), 438. *I'm Here, but Nothing* (2000-2008)

Lo que más nos interesa de Kusama es por un lado su ingreso voluntario en un hospital debido a sus mermadas condiciones físicas y psíquicas, algo que la sitúa en ese grupo de artistas *brut* o marginales que como el citado Martín Ramírez, trabajan dentro de un centro para enfermos mentales. Por otro, y en lo que concierne a este epígrafe, Yayoi Kusama a finales de los 90 vuelve a las grandes instalaciones. Podemos destacar la

instalación *I'm here, but Nothing* [fig. 438], expuesta en la última exposición dedicada a la artista en el MNACRS, un interior doméstico burgués en el aparecen esos puntos tan recurrentes en su obra, como si pretendiera “visualizar y escenificar sus propios episodios alucinatorios”⁹⁹⁰. En este caso son fluorescentes y se iluminan por efecto de la tenue luz instalada que se proyecta en ellos convirtiendo ese mobiliario y la atmósfera del lugar en algo surreal, de cierta belleza pero a la vez inquietante.

Ventanas y puertas:

Enlazando con la tradición surrealista de tomar lo absurdo como tema, con la estética de las experiencias irracionales, así como con las estrategias del ready-made, Nebojsa Seric-Soba presenta un picaporte (*Doorhandlepiece*, 1998) sobre una estructura transparente en una habitación vacía, blanca, totalmente aislado, separado de la actividad humana de abrir y cerrar.

Tanto la ventana como la puerta nos sirven para poner en comunicación dos lugares. Mientras una puerta cerrada limita nuestra libertad o nos sugiere algo inquietante, que se esconde al otro lado, un secreto que debe permanecer ahí. Una ventana cerrada nos permite ver el mundo, nos libera a través de la mirada y sirve para dejar volar la imaginación a la vez que ilumina el interior. Volviendo a Baudelaire: “el que desde afuera mira por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada”⁹⁹¹.

Sin olvidar las ventanas metafísicas que nos miran desde los cuadros de De Chirico, partamos, para este subtema, de dos obras de Duchamp. En primer lugar volvamos a la citada puerta bisagra de *Door, Num 11 de la Rue Larrey* (1927), que nos habla al mismo tiempo de lo cerrado y lo abierto. La obra, caracterizada por la ambigüedad y la confusión espacial, nos ofrece dos caminos que tomar hacia dos habitaciones adyacentes. La alteración inaugurada por esta obra ha sido continuada, muchas veces sin saberlo, por numerosos artistas de las últimas décadas. En segundo

⁹⁹⁰ TAYLOR, R. “I'm here but nothing y las instalaciones en el cambio de siglo 2000-2008” en MORRIS, F. *Yayoi Kusama*, Madrid: MNCARS, 2011, p. 146.

⁹⁹¹ BAUDELAIRE, CH. citado por MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas...*, p. 124.

lugar, fijémonos en *Fresh window* (1920). Se ha colocado cuero negro sobre los cristales de la ventana. Se produce la confusión en un elemento llamado así, ventana, pero que ha perdido su función y que ejemplifica por ello la ambigüedad, la contradicción que se produce en algo que sirve para mirar y para iluminar, y que nos conduce a la metáfora de la convivencia entre consciente e inconsciente, entre luz y oscuridad.

En la arquitectura encontramos varios casos de metonimias arquitectónicas, en las que se presenta el cuerpo a través de una boca que funciona como puerta, como es el caso de la *Boca del ogro* (ca. 1550), del citado parque de Bomarzo, o a través de un ojo que funciona como ventana. Es el caso del grabado *Vista-ojo del Teatro de Besançon* que Magritte recoge en *El falso espejo* (1928). En la discusión que Le Corbusier mantiene con Perret sobre la idoneidad de usar ventanas verticales u horizontales, el segundo mantiene que usando una vertical se puede ver la calle, el jardín y el cielo mientras que usando una horizontal se pierde una correcta apreciación del paisaje. Se trata del espacio de la perspectiva⁹⁹². El primero, para el que la ventana horizontal corta el paisaje de manera que produce la ilusión de profundidad, convierte la casa en una cámara fotográfica, en algo móvil que puede ser llevado con uno:

Quando compras una cámara fotográfica, estás decidido a tomar fotos en el invierno crepuscular de París o en las brillantes arenas de un oasis, ¿cómo lo haces? Usas un diafragma. Sus paneles de cristal, sus ventanas horizontales están listos para ser diafragmadas a tu voluntad, dejarás la luz entrar tanto como quieras⁹⁹³.

Los proyectos de Le Corbusier, por lo tanto, no son más que una serie de vistas coreografiadas por el visitante igual que un director de cine lleva a cabo el montaje de un film⁹⁹⁴.

En el uso de la arquitectura como metáfora en el arte, toma con Dalí la forma de ventana. El pintor pasa muchas horas asomándose por ellas, y como muchos pintores renacentistas que abrían una al mundo para introducir un cuadro dentro del cuadro, pinta en varias ocasiones a su hermana Ana María junto a una de ellas. En *Figura en una ventana* (1925), siguiendo a Ángel González García, lo que vemos es una manera de

⁹⁹² COLOMINA, B. "The Split Wall: Domestic Voyeurism" en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space...*, pp. 112 y 113.

⁹⁹³ Citado por COLOMINA, B. en *Ibidem*, p. 113.

⁹⁹⁴ COLOMINA, B. *Ibid.*, p. 114.

decir que no hay nada que ver, como aquellos que no paran de asomarse aun sabiendo que no verán lo que esperan. Al otro lado está el vacío⁹⁹⁵.

El gusto de los surrealistas por los seriales de Louis Feuillade (*Fantomas* 1913-14, *Les Vampires* 1915-16) va mas allá de la atracción que les producen sus temas o personajes. Se trata de la manera en que el director representa la superficie tangible de la realidad, los espacios asociados a ella y la manera en que personas y objetos son colocados en los mismos. Algo que Haim Finkelstein asocia a lo insólito a la desorientación⁹⁹⁶. Las cosas no parecen lo que son. Al otro lado de las ventanas ocurre lo inesperado. Al otro lado de las puertas se custodian secretos, los armarios esconden puertas, a veces cuerpos. Las puertas y ventanas de estos seriales tienen un especial matiz en la percepción surrealista de lo maravilloso, que acecha al otro lado de las mismas en la realidad del día a día. En el discurso surrealista, la asociación de la puerta y la ventana (para mirar desde el exterior) con lo oscuro es una constante que encontramos tanto en textos como en obras pictóricas y que Breton asocia a los accesos ocultos a la mente.

La pantalla de cine también supone para los surrealistas un lugar mágico en el que se cumplen los sueños, que ofrece intoxicación, *shock* y estremecimiento. Robert Desnos en un texto de 1922, emocionado ante la experiencia cinematográfica, quiere conocer que hay detrás de esa pantalla a través de dos orificios que ve en ella y que son lo bastante grandes para permitir el paso. Se trata de una superficie tras la cual, como señala Haim Finkelstein, “yace un paisaje de muerte, fantasía y la consumación de el mas secreto deseo”. Cita a Jean Goudal, autor que sin ser surrealista escribió en 1925 sobre la relación entre el Surrealismo y el cine, cuando se refiere a aquella como una “sábana blanca”. Sobre las imágenes que en la misma se proyectan dice que, al carecer de tridimensionalidad, son como esas que vemos en los sueños. Una visión análoga tiene Aragón al observar los escaparates en *El paisano en París*. Concretamente en la tienda de pipas nos encontramos con la imagen plana en el cristal del escaparate, el lugar de la visión alucinatoria, que interactúa con la imagen que observa en el interior del escaparate de la tienda. Esta “ventana” complementa a la de Desnos, que es ventana y espejo, como una mezcla de lo imaginario y lo real. Por otro lado Breton habla de dos espacios (sueño y realidad) que no se dan la espalda sino conectados por una puerta

⁹⁹⁵ GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Dalí Arquitectura*. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí. Fundació Caixa de Catalunya, 1996, p. 24.

⁹⁹⁶ FINKELSTEIN, H. *The Screen in Surrealist Art and Thought*. Burlington: Ashgate, 2007, p. 41.

entreabierta. El arte y la poesía, sostiene, servirían de unión entre la realidad del día a día y lo maravilloso y París sería la ciudad-zona de paso entre ambos⁹⁹⁷.

El tema del reflejo y sus efectos siniestros es algo que ya fue señalado por Freud cuando contaba su experiencia de ir sentado en un vagón y la aparición en el mismo de un intruso que le desagradaba y de cómo se dio cuenta de que el que invadía su vagón era su reflejo. Esto es continuado por el psicoanalista Mahmoud Sami-Ali partiendo de Lacan cuando afirma: “una profunda modificación del objeto que desde lo familiar es transformado en extraño, y como extraño provoca inquietud por su absoluta proximidad”⁹⁹⁸. No podemos olvidar aquí la obra de Lewis Carrol *Alicia a través del espejo* (1871). En la obra de Laura Larson *Chaise and Loveseat, Home of Frederick Vanderbilt* (1999) [fig. 439], el espejo que separa dos espacios (el más cercano a nosotros y el que refleja que queda en un segundo plano), dota a los muebles de vitalidad, los humaniza. Las formas orgánicas y el ángulo desde el que son capturados nos convierte en espectadores que asistimos a un diálogo entre una silla y un diván, situados cada uno a un lado del espejo. Anish Kapoor relaciona interior y exterior en su análisis del tema del espejo con obras como *Untitled* (2007) en las que la realidad, el espacio y la persona reflejada se deforman para mostrarnos la inestabilidad del mundo. Con *The ballet Studio (Shanghai)*, (2002) [fig. 440] Leandro Erlich parece llevarnos al comienzo de la obra citada de Carroll cuando se encuentra en aquella realidad desdoblada. Dos bailarinas aparentemente idénticas aparecen reflejadas en dos espejos con dos interiores prácticamente iguales. En el de la izquierda aparecen dos personas asomadas por una puerta que acaban rompiendo la simetría que aparentemente existía entre las dos realidades.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 16, 25, 30, 39 y 71.

⁹⁹⁸ VIDLER, A. *The Architectural Uncanny...*, p. 222.



439. Laura Larson. *Chaise and Loveseat, Home of Frederick Vanderbilt* (1999); 440. Leandro Erlich. *The ballet Studio (Shanghai)* (2002)

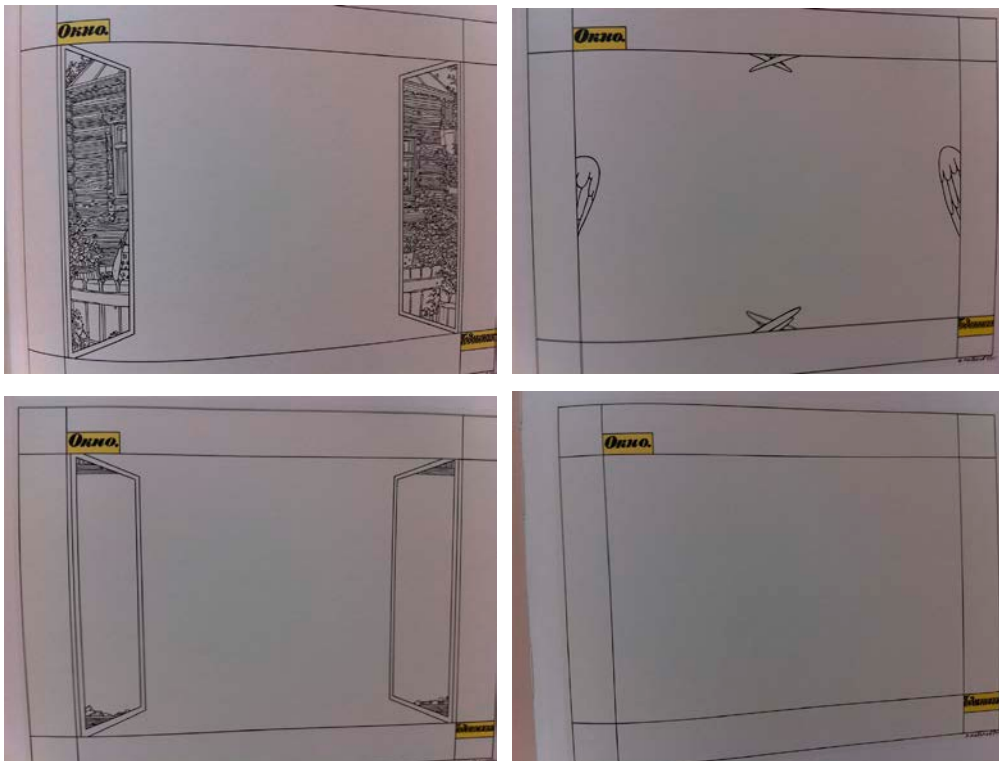
No es de extrañar que los surrealistas lleven la dimensión metafórica de estos elementos que encontramos en el interior a sus reflexiones sobre el arte. Con ellos, la metáfora del cuadro como ventana abierta a la naturaleza pasa a ser un lugar por donde mirar al interior. (Cuando hablamos de interior en este capítulo, nos referimos no solo a nuestro subconsciente, sino a la materialización de este dentro de la casa). Una pintura no deja de ser una ventana que además compensa las limitaciones de la visión normal, llevándonos a límites que superan al ojo humano. La imagen que se genera en la imaginación, siguiendo con Breton, sería la manifestación de una visión interna (modelo interior). Esto sería plasmado en el lienzo-ventana y conllevaría, según este, no solo lo que se ve sino también lo invisible⁹⁹⁹. Finkelstein destaca el detalle de la ventana en el cuadro de De Chirico *El cerebro del niño* (1914), y lo pone en relación con el texto de Breton (hay un hombre partido en dos por una ventana). Efecto que se produciría si asociamos tal abertura a la cortina, al marco del cuadro, a la perspectiva, a las diagonales y finalmente a la mesa que se sitúa justo a mitad del cuerpo del personaje¹⁰⁰⁰.

Ilya Kabakov realiza entre los años 1972-1975 el álbum *La ventana* [fig. 441, 442, 443 y 444]. Se trata de un momento en el que los grupos de artistas rusos estaban preocupados por temas relativos a lo metafísico y lo espiritual. Podemos encontrar dos temas en las secuencias de *La ventana abierta* y *La ventana cerrada*. Se trata de dos

⁹⁹⁹ FINKELSTEIN, H. *The Screen in Surrealist Art and Thought...*, p. 94.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, pp. 104 y 105.

momentos de la vida de una persona: la enfermedad y la muerte. Los desarrolla a través de tres fases: 1. La ventana está cerrada. 2. La ventana está abierta solo hasta la mitad. 3. La ventana está abierta de par en par¹⁰⁰¹. Nos encontramos un trabajo en torno a la abertura de ésta, en cuyas hojas se adhiere la realidad cuando se refleja.



441, 442, 443 y 444. Ilya Kabakov. *The window, the window sill* (1972-75)

Al otro lado no hay nada, es el vacío. Pero el reflejo nos muestra otra nueva realidad. La que esperamos encontrarnos. De manera que cuanto más abierta está la ventana, menos realidad podemos ver reflejada en sus hojas. Al cerrarlas completamente, la realidad que debería ocupar el otro lado, está totalmente presente, tal como cabría esperar. La conexión entre ese mundo extraño al otro lado de la ventana y mi posición en el interior la realiza el artista a través de objetos que coloca en el alfeizar o en las esquinas¹⁰⁰².

¹⁰⁰¹ KAVAKOV, I. *The Window*. Berne: Benteli, 1985, p.20.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 21.



445. Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado-Garcés. *Instalación* (2007).

Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado-Garcés nos ofrecen en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla de 2007 una ventana ligeramente entornada de una casa aparentemente habitada, pues de su interior sale luz. [445] Realmente se trata de un fragmento que ha sido desubicado e instalado en la parte superior de un árbol. Con *Entrance* (1994-95), de Glen Seator, asistimos a una especie de bucle o *déjà vu*, al encontrarnos en el Museo Neuberger de Purchase (Nueva York) con una réplica exacta de la puerta por la que accedimos al mismo. *Ascensor* (1995), de Leandro Erlich, se comporta como una puerta que seguramente nos conduciría a un mundo fantástico pues se ha representado de manera reversible: los botones aparecen por fuera y el oscuro hueco por donde transita el mismo podemos verlo si nos asomamos desde la entrada a lo que sería el lugar ocupado por el que lo usa.

Howard Kanovitz en una entrevista que le hace Peter Sager afirma “el uso de un objeto reconocible es para mí sólo un medio de reunir una determinada cantidad de objetos reconocibles que sean capaces de provocar el misterio, pero no un misterio al modo surrealista o del realismo mágico sino el misterio de lo cotidiano, de lo habitual”¹⁰⁰³. Aquí el artista sin pretenderlo nos da la clave de su obra para otorgarle un carácter *unheimlich* al interior y que apreciamos por ejemplo en *Ventana de estudio abierta* (1970) [fig. 446].

Sager lo relaciona con Magritte y cita a este para afirmar que la pintura “que verdaderamente se ha ganado el título del arte de la semejanza posibilita la descripción pictórica de una idea apta para ser visualizada. Esta idea abarca los objetos visibles que

¹⁰⁰³ SAGER, P. *Los nuevos realismos...*, p. 209.

le ofrece el mundo. Esta idea crea semejanza porque incorpora los objetos que percibe en una disposición que evoca inmediatamente el misterio”¹⁰⁰⁴. Si observamos la obra de este artista llamada *Projected Street Scene* (1971) [fig. 447], la confusión que producen en sus interiores los cuadros que parecen ventanas o las ventanas que parecen cuadros, lo aproxima bastante a una combinación surrealista de elementos realistas.



446. Howard Kanovitz. *Ventana de estudio abierta* (1970); 447. *Projected Street Scene* (1971)

Neighbors (1995) es otra obra de Erlich donde lo surreal es evidente. Como ya nos tiene acostumbrados, el engaño es el protagonista. Se trata de una puerta vista desde el interior de una vivienda, a la que se le ha dotado de una mirilla por la que acabaremos mirando. Si al otro lado de la puerta lo que encontramos es la sala de la galería, a través de la citada mirilla lo que vemos es el pasillo y las puertas de los vecinos, que por un momento creemos que son reales aunque se trate en realidad de una miniatura. Con *The view* (1997), vuelve a jugar con nosotros al hacernos creer que un televisor es una ventana. José Damasceno, por otro lado, coloca una puerta abierta sobre una montaña de estopa en *Cinemasgama* (2000), en la intención del autor de “explorar la zona de contacto que se halla entre nuestro espíritu y la realidad”¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁴ Citado por SAGER, P. en *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁰⁵ Citada por DE CORRAL, M. en el catálogo *XXVI Bienal de Arte de Pontevedra...*, p. 17.

Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel es el título que recibe la exposición que tiene lugar en el Centro José Guerrero de Granada en el año 2011. Una muestra de “cine expandido” en la que se establecen paralelismos entre la obra de ambos cineastas y que aporta interesantes datos al tema que vengo tratando. El autor usa la expresión “escenas fantasmáticas” partiendo del término utilizado por Freud *phantasie* para referirse tanto a las fantasías inconscientes, las que tenemos mientras dormimos, como a las diurnas, esas que se presentan sin avisar, que nos invaden y llegan a nublarnos de tal manera que el autor prefiere llamarlas fantasmas¹⁰⁰⁶.

Existen diferentes motivos para introducir este proyecto en este apartado: la vía que supone el arte, en este caso el cine, hacia el inconsciente, el significado que tiene el trabajo de Buñuel dentro del Surrealismo o las incursiones que realiza Hitchcock en él, por ejemplo al contratar a Dalí para diseñar la secuencia onírica de *Recuerda* (1945). Lo más interesante para esta investigación son los espacios interiores resultantes de superponer las películas de ambos realizadores [fig. 448, 449 y 450]:

-El dormitorio, la cama como “horizonte de anhelo” de las protagonistas de *La Edad de Oro* y *Rebeca*, que aguardan a sendos hombres “convocados por el deseo de ellas”, y cuyas posturas el autor conecta con el *Angelus* de Millet y la mantis religiosa, que tan útiles fueron para el pintor catalán¹⁰⁰⁷. La mujer de *Un perro andaluz* dispone sobre la cama las prendas de vestir de un hombre, mientras que el protagonista de *Vértigo* escoge unas de mujer. Ambos se sientan en ella desempeñando la cama así “un papel sustantivo”. Tanto la escena como la materialización de un oscuro objeto del deseo (masculino en el primer caso, femenino en el segundo) son fantasmáticas¹⁰⁰⁸.

-El baño y “el secreto del retrete”, que adquieren un extraño protagonismo en *Psicosis*, y con el que Hitchcock rompe el tabú hollywoodiense. El inodoro aparecía treinta años antes en *La Edad de Oro* de Buñuel¹⁰⁰⁹.

-En *Ese oscuro objeto del deseo* y en *Vértigo*, el pasillo espera ser atravesado, y conduce a los protagonistas a través de una “acechante inseguridad” hacia una bella mujer inalcanzable. La escena onírica que el protagonista encuentra al final es “la

¹⁰⁰⁶ GONZALEZ REQUENA, J. *Escenas fantasmáticas...*, p. 339.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, pp. 23 y 25.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, pp. 65-69.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

encarnación de un oscuro objeto del deseo que constituye el motivo de un vértigo insuperable”¹⁰¹⁰.

-El armario y lo que esconde: tanto el que encontramos en la casa de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, de Buñuel, como el de la casa de Norman Bates en *Psicosis*, sirven para guardar la ropa de la madre con la que se traviste el protagonista, y que provoca en el autor la pregunta de si el cineasta aragonés estuvo sometido a la dominación materna, que estaría representada por la “cama-trono” que se encuentra en el citado dormitorio ¹⁰¹¹.



448, 449 y 450. Fotogramas de espacios domésticos con los que se establecen paralelismos entre la obra de Luis Buñuel y la de Alfred Hitchcock en la exposición *Escenas fantasmáticas*

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, pp. 38-40.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 212.

-el museo como espacio surrealista

A propósito del apartamento de Breton, nos referíamos a un interior semejante a una cámara de las maravillas o a un museo decimonónico. El espacio museístico participa de varias de las características de las interioridades ya expuestas: de las vitrinas que guardaban el objeto surrealista, de las exposiciones internacionales y la atmósfera de sus pabellones de cristal o del interior de la casa que venimos analizando. Aquellas características hacen del mismo un espacio susceptible también de ser calificado de surrealista. Los miembros del grupo rara vez trabajaban con grandes dimensiones arquitectónicas. No parecían muy interesados en crear visiones del espacio a gran escala.

Amaban las ruinas, los mercados, los objetos abandonados y los salones pasados de moda. Se centraban más en los interiores y en la creación de un mundo irrealizable a través de la representación. Los museos, esas casas de identidad o contenedores de excesos culturales, son una de las más necesarias instituciones de la modernidad. En un principio los surrealistas no tenían una conexión directa con ellos. Asistían a éstos pero no participaban del propósito de los mismos. La vida y lo que encontraban en las calles atrapaba toda su atención. Los museos actuales contradicen a Breton cuando afirma que solo se pueden encontrar “mil encantamientos” en las calles y que se ha visto obligado a abandonar los museos: “No es culpa mía si no puedo librarme de un profundo hastío ante el interminable desfile de los concurrentes a ese premio de Roma gigantesco en el que nada, ni el tema, ni la manera de tratarlo, es facultativo”¹⁰¹². Es precisamente a partir de aquí cuando las obras se instalan en el museo para ser contempladas. A partir de este momento nos interesa este espacio.

La exposición en The Charles Ratton Gallery de 1936 juega con la forma de exhibir en vitrinas que tienen los museos de historia natural. Los objetos expuestos en ellas creaban asociaciones más allá de la interpretación directa. La *Boite-en-Valise* de Duchamp funcionaba como un museo en miniatura que se comportaba como una cámara de la memoria en tránsito y daba de lado al museo tradicional. Este artista, y muchos otros que trabajaban con objetos, eran muy críticos con la forma convencional de ver el arte.

¹⁰¹² Citado por RUBIO, O. M. *La mirada interior...*, p. 76.

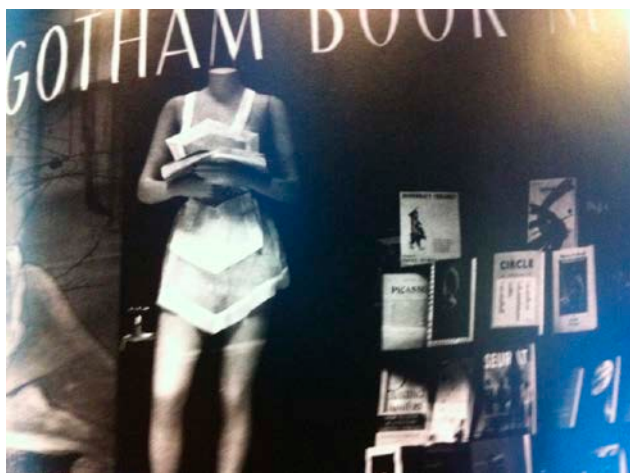
Los surrealistas crean entornos fantásticos para sus exposiciones, y es en ellas donde podemos ver cualidades que equiparan al museo con el interior de la casa surrealista. Tales principios pueden encontrarse en el espacio arquitectónico. Distrayendo, desorientando, a veces incluso poniendo en peligro, esos interiores son lugares performáticos que recrean la imagen surrealista en tanto que espacio interior. Recordemos momentos como la Exposición surrealista de 1925 o la Galería Surrealista de 1926, que ocuparon espacios tradicionales, o cómo la galería Pierre Colle de París rompe en 1933 las convenciones al introducir mobiliario daliniano. Esta galería empieza a poner énfasis en el objeto, y es el precedente de la exposición en la Galería de las Bellas Artes, también parisina, donde lo que se pretende es crear una atmósfera a través de las conexiones que se producen entre las obras que se exponen y entre estas y el espacio.

Lo que se encuentra el visitante es *Rainy Taxi*, de Dalí, unas calles y un imaginario plano urbanístico poblado por maniqués, acompañados de imágenes y textos realizados por diferentes artistas. *El Sueño de Venus*, realizado por el pintor catalán para la Feria Mundial de 1939, es producto del encuentro de las fantasías surrealistas del artista con la realidad comercial del mundo del entretenimiento, y además muestra su fascinación por la arquitectura. La exposición comienza con una fachada en la que aparece una versión de la *Venus* de Boticelli en un entorno *Art Nouveau*. En el interior, el visitante se encuentra con un tanque lleno de agua con diferentes objetos incongruentes como un piano o un dormitorio dotado de objetos y símbolos dalinianos.

Duchamp introduce en *Sixteen Miles of String*, diseñada para la exposición de 1942 *First Papers of Surrealism*, cuerdas que van de un sitio a otro de la galería, creando tramos que se cruzan con otros y que ocupan todo el interior, para crear una atractiva imagen con la que mostrar un lugar desastroso para el arte. Frederick Kiesler se vale de una galería, *Art of this Century*, para manifestar las diferentes formas de ver una obra de arte alterando los espacios que ofrece el lugar para sentarse mediante la manipulación de la iluminación y la acústica. Cuando apaga las luces, empieza a oírse el sonido de un tren que se aproxima. De nuevo un espacio dedicado a distraer al visitante y subvertir una interpretación directa.

El escaparate compite con el museo y con el salón de la casa surrealista, puesto que también dispone los objetos como en un espacio expositivo y cuenta con interioridades dentro de otras interioridades. Hay que recordar la fascinación que los

escaparates produjeron en los surrealistas: la descripción fantástica que Aragon hace de ellos en *El campesino en París*, o el escaparate surrealista [fig. 451] que Duchamp y Enrico Donati crean para la exhibición de los libros de Breton *El Surrealismo y la pintura* y *Arcane 17*. Una estética recuperada, entre otros, por los almacenes Selfbridges, de Londres [fig. 453], y por Bergdorf Goodman, de Nueva York [fig. 452].



451. Escaparate surrealista; 452. Escaparates de Selfbridges en Londres; 453. Escaparates Bergdorf Goodman en Nueva York

Por otro lado, el museo es asimismo un lugar de conservación para el arte. Su principal propósito es coleccionar, preservar y exhibir producciones culturales. Sus piezas están protegidas como los objetos que decoran el interior de una casa. Si

atendemos al epígrafe dedicado a la arquitectura, vemos que podrían tener cada vez más cabida en él numerosos edificios museísticos. El museo como continente –su diseño, su silueta– reúne las cualidades necesarias para ser calificado de surrealista. Dentro de él encontramos obras que en su momento fueron subversivas, entre ellas las surrealistas. El Surrealismo ha acabado siendo –en muchas ocasiones casi sin saberlo– una inspiración que ha redireccionado el espacio museístico y la manera en la que, como visitantes, lo vemos.

Por otro lado, se le puede aplicar el calificativo de surreal (así como conectarlo con el interior) si analizamos el museo en tanto que lugar posible para el *unheimlich*. Se trata de un espacio que contiene unos objetos que desarrollan narrativas, crean asociaciones y se comunican con el que los visita. Produce un efecto que nos interesa, “el encuentro fortuito de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disección” que señalara Isidore Ducasse en *La canción del matador*, y que tiene que ver con la intención de Breton al definir el surrealismo como una filosofía estética que pretendía superar ciertas contradicciones de la realidad.

El espacio museístico, por tanto, es también puente entre opuestos, y comparte tal característica con la estética del surrealismo. Las interpretaciones contemporáneas de lo siniestro, que ya vimos en la casa, nos pueden ayudar a organizar el caos del museo de arte. Capas y capas de historia y de significados, yuxtaposiciones conscientes o inconscientes, pueden ser entendidas a modo de naturaleza surreal. Pueden llegar incluso a dirigir el diseño del museo.

El “museo surreal” es más que un orden racional de cosas. Es un espacio que se vuelve a veces incontrolado, con un final abierto a un libre juego que puede ser divertido y a la vez *unheimlich*. Los objetos que se exponen son objetos desplazados, arrebatados de su hogar (*heim*) y colocados en un nuevo contexto. Este nuevo contexto, en combinación con el objeto, crea la experiencia total del espacio museístico. Todas las capas de significado de este espacio hacen de la confusión una de sus características definitorias. Sustratos con apariencia de collage, suponen un terreno fértil para ser calificado como inquietantemente extraño.

Algunas recientes exposiciones han llevado a la revaluación del espacio expositivo. Son el punto en el que desembocan la sucesión de muestras surrealistas relacionadas. Se hallan conectadas con el movimiento, aunque muchas veces no sean consciente de ello. Vamos a ilustrarlo con algunos ejemplos. El primero es la solución que da la firma de diseño Casson Mann a una exposición en el Victoria and Albert

Museum, con la intención de que mostrar al público los tesoros ingleses de forma más interactiva y con menos texto. El museo se llena de vitrinas en las que se colocan los objetos dejando que sean ellos mismos los que cuenten la historia. Como ocurrió en algunas de las exposiciones surrealistas citadas, no se utilizaron cartelas.

Otro ejemplo lo encontramos en las polémicas exposiciones que tienen lugar en sitios tradicionalmente “sagrados” o intocables. Una de las últimas es la que se llevó a cabo en el Palacio de Versalles. El espacio interior fue intervenido con obras realizadas por el artista Jeff Koons [fig. 454]. Encontramos objetos y estancias de distintas épocas y estilos, que conviven y provocan nuevos significados y diálogos entre el clasicismo francés y el *kitch* americano, entre tradición y *soft porn* o entre Hollywood y la institución monárquica. En definitiva, objetos que ocupan un lugar diferente al que nos tienen acostumbrados.



454. Jeff Koons en el palacio de Versalles. (2008)

Ya se ha señalado que el interior doméstico (recordemos lo difícil que es desligarse del s. XIX en tal espacio) puede llegar a tener la apariencia de un gabinete de curiosidades, es decir, convertirse en un museo. En este punto podemos situar el trabajo de Susan Hiller, una artista que ha ido desde el terreno de la antropología al del psicoanálisis y que ha prestado especial atención a la memoria, el conocimiento, la imaginación y el sueño, así como a todos los signos del inconsciente y los arquetipos de

la memoria colectiva. Es en el proyecto para el Museo Freud en Maresfield Gardens (Londres), donde nos muestra su propia versión de un espacio expositivo. Una colección arqueológica de cajas construidas para contener, proteger y mostrar (las mismas funciones que tiene el salón de la casa) objetos únicos y vulnerables. Cada caja, con función también museográfica, está diseñada específicamente para cada uno de los variopintos artefactos: cuatro jabones con la inscripción de las palabras “MADE IN ENGLAND”, un tablero de *ouija*, etc.

La particularidad de estos objetos no consiste en que nos transmitan un tiempo pasado, sino en el barrido que hacen del mismo, la destrucción que hacen de su contexto para volver a vivir. Lo que encuentra el visitante en esta especie de museo dentro del museo es un giro en el orden cultural. Comparten aquí espacio lo esotérico y lo cotidiano, lo místico y lo profano, categorías teológicas y categorías materialistas¹⁰¹³. Se trata también de la “necesidad de secretos”, “el cofrecillo como lugar donde se encuentran las cosas inolvidables”¹⁰¹⁴.

La colección incluye también restos de los archivos del padre del psicoanálisis, como las diapositivas de su linterna mágica y otras diapositivas que no clasificó. Hiller transforma la función del psicoanalista como coleccionista, porque ahora las cajas guardan los objetos de la casa de Freud en un orden completamente diferente. Se trata de una reordenación. Cuando la artista modifica el orden que aquel le dio en el museo doméstico (recogido en los dibujos vistos de Robert Longo), la categoría misma en la que los clasifica se convierte en el artefacto.

Con *The Weather Project* (2003) Olafur Eliasson realiza el ejercicio de convertir un interior, la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, en un exterior. Valiéndose de un espejo introduce un sol ficticio en el espacio expositivo, a la vez que el espectador al vivir la experiencia es expulsado a un lugar imaginario en el que puede disfrutar de un atardecer lejos del museo. Debemos hacer mención aquí en lo que a la sala expositiva como espacio surreal se refiere al artista Pawel Althamer, quien fotografía una divertida escena en *Walk with Foksal Gallery* (2004), donde vemos un interior dentro de un exterior, la maqueta de una galería de arte con sus galeristas y visitantes en miniatura, es paseada por el patio de un edificio por un grupo de personas.

¹⁰¹³ ROBINSON, D. “...Scarce Stains the Dust... Freud’s Museum-The work of Susan Hiller” en *Susan Hiller: Recall*. Gateshead : Baltic; Porto : Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004, p. 100.

¹⁰¹⁴ BACHELARD, G. *La poética del espacio...*, pp. 115 y 118.

Jeanne Silverthorne invade la galería de arte con cajas eléctricas y cables como si de plantas carnívoras se tratara. Su instalación para el ICA (Institute of Contemporary Art) de Boston empieza casi de manera invisible desde un signo de salida (EXIT), antes de descender tres plantas hacia el sótano. Las mutaciones de vísceras toman de manera parasitaria el edificio entero. El cableado, las tuberías, lo que hay detrás de los muros se hacen presentes, como si de un cuerpo humano se tratara, a la vez que evocan temas relacionados con la muerte y la resurrección. Por otro lado Lucy Orta y Jorge Orta con *70x7 The meal* (2006) convierten en un interior un espacio exterior organizando una comida en la ciudad de Londres a través de una larga mesa que parte de la Tate Modern y atraviesa el puente del Milenio, con la intención de que el invitado a la misma habite momentáneamente un espacio público¹⁰¹⁵.

Podemos considerar el museo como un lugar regido por reglas semejantes a las que regulan los espacios citados en epígrafes anteriores. Lo que ocurre es que debemos tener en cuenta que sus habitantes son temporales, no pernoctan en él. Esta excepción se anula en el momento en que, como ocurre en el ciclo *Cremaster* de Matthew Barney, el museo es usado como escenario en el que habitan unos personajes (ficticios) cuyos comportamientos se filman. El museo se convierte en un interior doméstico en el que se desarrollan una serie de escenas que serán finalmente una obra videográfica. Se trata de una “obra total” constituida por cinco películas interrelacionadas. Barney diseña una serie de objetos que no solo van a servir para ser expuestos en un espacio expositivo, sino que forman parte de la puesta en escena. El museo protagonista aquí es el Guggenheim de Nueva York. En su interior se desarrolla parte de la trama de uno de los filmes. Además hay una correspondencia simbólica entre las cinco películas y las cinco rampas de que consta el edificio, lugar idóneo para el rito masónico, pues el artista ha establecido un paralelismo entre el nombre de pila de Guggenheim, Salomon, y el legendario templo¹⁰¹⁶. Uno de los protagonistas debe pasar por una serie de fases o pruebas (necesarias para pertenecer al grupo), con lo que el museo se convierte en un fantástico e inquietante interior alejado de la mirada exterior, tal y como son los espacios en los que se llevan a cabo los rituales masónicos. Los objetos que lo decoran no dejan de recordarnos soluciones del “surrealismo clásico”.

¹⁰¹⁵ *Collective Space. Lucy Orta+Jorge Orta*. Londres: ARTicle Press Publishers & ixia PA Ltd, 2006, p. 30.

¹⁰¹⁶ Existe una interesante publicación en la que se analiza la simbología masónica de la tercera parte de *Cremaster* y la adaptación por parte del artista de la leyenda masónica sobre Hiram Abiff, el constructor del templo de Salomón. Tal publicación está realizada por Monika Keska y David Martín y publicada en *Anales de la Historia del Arte* (Madrid), 19 (2009)

Otra exposición interesante para ilustrar lo que pretendemos poner de manifiesto en este apartado, es la comisariada en el año 2007 por Hans Ulrich Obrist en la Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca en Granada. Tras una serie de intervenciones en otras casas-museo desde principios de los noventa (Nietzsche Haus, el Sir John Soane's Museum de Londres y la Casa-Museo de Luis Barragán en México D. F.), le llega el turno a la institución citada. Se trata de una exposición de arte contemporáneo en un marco no directamente destinado al mismo, y al que se invita a diferentes artistas (John Armleder, Rivane Neuenschwander, Gilbert & George, Cy Twombly o Cristina Iglesias) para que, tras visitarlo y experimentarlo, dejen una obra que sirva de homenaje al poeta. El resultado es una serie de trabajos, muchos de ellos con un claro guiño al Surrealismo, instalados en diferentes rincones del lugar. Las obras dialogan entre sí y con la propia casa. Se trata además de un lugar cargado de connotaciones artísticas (recordemos la faceta surrealista del poeta) y políticas (su apoyo a la República, junto con su condición sexual, provocaron su asesinato). Razones por las cuales las obras resultantes, como afirma el comisario, cobran un carácter íntimo e implican un grado muy alto de respeto¹⁰¹⁷.

Como resultado, siguiendo a Obrist, nos encontramos con unas imágenes que dan alas a la imaginación del público, que llevan a un final abierto que nos divierte, aunque no deja de ser *unheimlich*. Se trata de obras que un principio se muestran de forma independiente, pero que no podemos evitar asociar con otras también presentes en la muestra. Se provocan nuevos significados en el espectador, los cuales a su vez están conectados con la casa. En el dormitorio de Lorca las marionetas de los artistas Bestué & Vives dialogan bajo su cama. Esta a su vez está cubierta con una colcha en la que Rivane Neuenschwander ha bordado pájaros de dos cabezas. Sobre el escritorio encontramos la fotografía de Gilbert & George tendidos sobre la citada cama. Al frente, en el pasillo, hay un corredor creado por Cristina Iglesias, una zona de tránsito que tanto gusta a la artista y que, como un no lugar surrealista, nos conduce al mundo de los sueños del poeta, aunque no tengamos muy claro en cuál de los dos lados estamos [fig. 455].

¹⁰¹⁷ ULRICH OBRIST, H. *Everstill-Siempre todavía*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Fundación Federico García Lorca, 2010, p. 17.



455. Cristina Iglesias en *Everstill* (2007)

El hecho de encontrar unas entidades espaciales dentro de otras (los muebles dentro de un interior, las obras expuestas en un museo...) nos va a servir como excusa para establecer un catálogo de obras contemporáneas realizadas en torno al tema. A un mismo tiempo no dejan de ser interiores en otros interiores. En este caso nos referimos a propuestas artísticas cuyo tema, entre otros, es el interior, expuesto a su vez dentro de otro espacio, que es el museístico o la galería de arte, y en el que lo surreal, igual que en las obras de las últimas décadas expuestas en apartados anteriores, está presente.

Como último ejemplo nos gustaría destacar el caso en el que La Casa Encendida de Madrid se convierte en un lugar surreal, cuando sus zonas intransitables son utilizadas para desarrollar *Plato de ostras aún vivas* (2011). Se trata de una obra en vivo de ciencia ficción, creada por Bestué&Vives, en la que el comisario hace de guía para explicar el ciclo vital de un personaje del futuro mediante actores cubiertos de pintura corporal¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁸ SEGADE, M., "En casa. The tell-tale show" en *En casa*. Madrid: La casa encendida, 2011, p. 19.

ATLAS Y MAPAS

“Una ciudad es ahora como un plano
de mis humillaciones y fracasos”.

Jorge Luis Borges

La cartografía (el arte de trazar mapas geógrafos según la Real Academia Española) es la ciencia que se encarga de realizar sucesivos barridos por el paisaje para ofrecernos caminos por los que desplazarnos. Se trata de una serie de convenciones sobre un papel (simulacros de la real) que, “consentidas”, nos guían. Una de las primeras afirmaciones que encontramos en un manual cartográfico es que el mapa es una representación de la realidad. Se trata de una afirmación inexacta por varios motivos. La realidad no puede ser trasladada al mapa a no ser que nos ayudemos del símbolo. Además, se encuentra con la imprecisión de la técnica del dibujo. Por otro lado, la subjetividad que ha ido de la mano del diseño de los mismos, “un bosquejo más o menos preciso, [...] un retrato donde el artista resalta deliberadamente los rasgos de su interés dejando difuminado el resto”¹⁰¹⁹, y el hecho de que no se hayan desligado completamente del componente ideológico –pese a que la nueva cartografía presume de ser objetiva– nos lleva a concluir que aquella afirmación no es del todo cierta y que, por lo tanto, al no ser coincidente con la realidad, nos permite dar el primer paso para situar lo cartográfico en un territorio próximo a lo surreal. En el prólogo que Alberto Manguel escribe en la *Guía de lugares imaginarios* (1992), libro cuyas ilustraciones en su mayor parte son mapas inventados, señala que la necesidad de crear lugares que no existen se debe a nuestra “añoranza de lo inesperado”¹⁰²⁰.

Existen mapas desde hace casi 5000 años. Los griegos son los primeros en usar criterios matemáticos. En el s. VIII Beato de Liébana introduce símbolos religiosos. La nueva cartografía tiene un importante precedente en las proyecciones de Mercator y Ortelius en el s. XVI y en el s. XVII la cartografía (tradicional) se desvincula de lo

¹⁰¹⁹ FRANCO ALIAGA, T. *Viajar a través de la cartografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001, p. 15.

¹⁰²⁰ MANGUEL, A. “Prólogo” en GUADALUPI, G., MANGUEL, A. *Guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza, 1980.

ideológico y lo religioso. En el s. XVIII gana en exactitud¹⁰²¹. En el XIX Francia cartografía su territorio con una precisión que sirve de modelo para otros mapas europeos posteriores. Nos encontramos con una evolución que va de diseñar mapas bajo presunciones ingenuas a dar por hecho presupuestos ideológicos de manera consciente (desde el criterio eurocéntrico, situar el meridiano 0º en Greenwich, por ejemplo). Arno Peters afirma que los mapas son erróneos, ya que han convertido sus errores en mitos. Aun así la nueva cartografía defiende el haber superado toda ideología¹⁰²². De todas formas debemos tener en cuenta una circunstancia: la geografía ya no es una ciencia de los lugares sino de sus representaciones. La realidad se convierte en su imagen. Respecto a esto, A. Zárata manifiesta: “La geografía de las representaciones mentales considera el territorio como espacio vivido, sentido, valorado y percibido de forma diferente por las personas a través de imágenes mentales o impresiones individuales o colectivas”¹⁰²³. Por lo tanto, los mapas son subjetivos.

Cuando dedicamos un apartado de nuestro trabajo a esta temática, lo que pretendemos es rastrear la necesidad del hombre (o del artista) de representar gráficamente la tierra y lo que en ella habita, aunque no de la manera como estamos acostumbrados a encontrarla en un atlas al uso. Existen mapas de todo tipo; muchos van más allá de mostrar continentes, océanos, especies animales y vegetales o zonas sísmicas, superando lo geográfico y la convención. Todos son temáticos. Contamos con un amplio catálogo de mapas genéticos. Parte de lo que nos hace humanos es esa necesidad de hacer mapas.

En el capítulo dedicado a la ciudad ya adelantábamos algo sobre las vistas aéreas y nuestra posición respecto a las cosas al ser animales terrestres. Mirar un mapa es mirar desde arriba, como un pájaro. Desde ese punto “las ciudades son como las necesita el deseo: detenidas y poderosas, dilatadas en el tiempo, invulnerables, puntos”¹⁰²⁴. Al acercar el zoom se vuelven extrañas, se extravían¹⁰²⁵. Situarnos en tal posición convierte el lugar que habitamos en algo ajeno a nosotros. Sería algo así como salir de nuestro propio cuerpo. Reconocemos los lugares pero a su vez nos parecen raros, surreales.

¹⁰²¹ A la vez que se gana en exactitud nos encontramos con curiosidades que se apartan de la misma pero que tienen mucho que ver con el tema que tratamos aquí. No podemos dejar de lado el caso de Sinapia, considerada la única utopía española. Apareció en la obra anónima *Descripción de la Sinapia, península en la Tierra Austral*, fechada en 1682 en su primera edición (1975), y considerada por muchos como un juego de palabras: Sinapia-Hispania.

¹⁰²² PETERS, A. *La nueva cartografía*. Barcelona: Vicens-Vives, 1992, pp. 121 y 122.

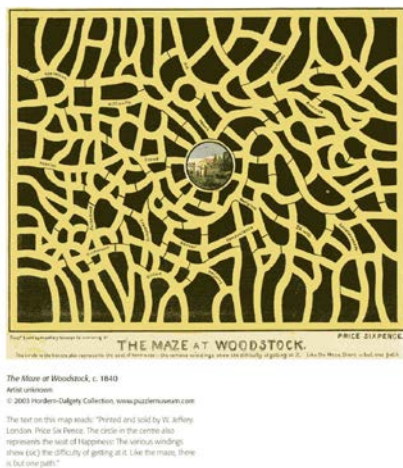
¹⁰²³ ZÁRATE, A. Citado por FRANCO ALIAGA, T. *Viajar a través de la cartografía...*, p. 112.

¹⁰²⁴ DE DIEGO, E. *Contra el mapa...*, pp. 48 y 67.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

La atracción que nos produce un mapa se intensifica cuando aparece sin convenciones, y la función que tenía de llevarnos de un punto a otro pone en funcionamiento la maquinaria de los sueños. En un atlas se es libre para deambular por él, no hace falta una intencionalidad, no hay una narración lineal. Podemos convertir sus páginas en mapas de la imaginación. Leonardo da Vinci compara el cuerpo humano con los accidentes geográficos de la tierra. A partir del s. XVI el mapa sirve para soñar con lugares desconocidos y lejanos, para rozar lo inexistente, lo imaginario. Los chukchi son unos indígenas siberianos que trazan mapas para llegar a lugares soñados, con unas convenciones que todos comprenden y que les sirven para no perderse en sus rutas oníricas¹⁰²⁶.

El mapa se introduce en el campo artístico al servir de decoración de interiores burgueses, llegando incluso a competir en el s. XVII con la pintura o el grabado¹⁰²⁷. En el s. XIX son muy comunes los que se usan para conseguir el éxito, los que guían hacia la felicidad, los que son una luz para el descarriado, mapas que guían al hombre en su camino para alcanzar el cielo, muchos de ellos representados a través de complejos laberintos donde se puede cometer el error, si no se lo sigue fielmente, de entrar en el terreno del pecado. Es el caso de *The maze at Woodstock* (1840) [fig. 456].



456. *The maze at Woodstock* (1840)

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰²⁷ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 291.

En el s. XX es usado con distintas intenciones –muchas de las cuales encajan en este epígrafe– por artistas adscritos a diferentes movimientos. Si el mapa de la modernidad reflejaba una relación analógica de escalas con el territorio, en la posmodernidad se vuelve un simulacro de la realidad que se expresa a través de una convención simbólica¹⁰²⁸. Para Deleuze, “los mapas no solo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto”¹⁰²⁹. Estrella de Diego afirma que el mapa nunca es objetivo, depende de la Historia que acompaña al que lo diseña. Los mapas son mentira, la Tierra no es lo mismo un segundo después de ser representada. En ellos “se hace presente la pulsión voraz de tenerlo todo; de someterlo y apropiárselo”¹⁰³⁰.

La intención de este capítulo es la de mostrar el mapa como pieza de una categoría surrealista espacial, a través de su utilización en el ámbito artístico, para así confirmar la vigencia del movimiento (o de la surrealidad) mediante propuestas actuales, independientemente de la corriente a la que se hallen adscritas o su finalidad (psicoanalítica, utópica, de denuncia, de desvelar lo oculto...y, por supuesto, de guía, aunque sea hacia lugares imaginarios o inexistentes).

Expongamos tres de los casos más significativos. Lewis Carroll, escritor imprescindible para los miembros del grupo surrealista, en su obra *The Hunting of the Snark* (1876), nos ofrece un mapa en blanco en el que se han impreso tan solo una escala y unos puntos cardinales. De Chirico, otra de las influencias del movimiento, en su obra *La politique* (1914) representa un mapa parcial de Escandinavia y Rusia.

Dice Breton en *La llave de los campos*:

Los pasos que, sin necesidad exterior alguna, nos devuelven durante años a los mismos puntos de una ciudad, dan testimonio de nuestra sensibilización creciente a algunos de sus aspectos que se presentan oscuramente bajo una luz favorable u hostil. El recorrido de una sola calle un poco larga y de transcurso bastante variado –la calle Richelieu, por ejemplo–, por poco que uno detenga su atención, ofrece, con los intervalos que podrían precisarse por el número, zonas alternantes de bienestar y malestar. Un mapa, muy significativo, sin duda podría ser el dibujado por cada uno, marcándose en blanco los lugares que frecuenta y en negro los que evita, y quedando el resto iluminado en función

¹⁰²⁸ *Ibidem*, p. 292.

¹⁰²⁹ DELEUZE, G. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 89 y 90.

¹⁰³⁰ DE DIEGO, E. *Contra el mapa...*, pp. 15, 40, 43 y 81.

Marcel Broodthaers vierte su ironía sobre el *Mapa de una utopía política* (1973) [fig. 458], en el que tacha la palabra “mundo” para escribir en su lugar “utopía”.



458. Marcel Broodthaers. *Mapa de una utopía política* (1973)

Alighiero Boetti en una de sus primeras obras bordadas envía a las bordadoras dos fechas, probablemente sin ninguna explicación, una la del centenario de su nacimiento y otra la supuesta fecha de su muerte¹⁰³³. Los mapas del mundo que realiza a partir de su visita a Kabul en 1971 sirven para representar sucesos históricos así como disputas cartográficas de contenido más filosófico. Al usar diferentes proyecciones muestra cómo algo que es supuestamente objetivo se deforma por motivos ideológicos. Asistimos a la proyección cartográfica de Mercator, en la que Europa aparece representada de una manera desproporcionada¹⁰³⁴. Se trata de una característica que nos hace mirar al mapa surrealista del mundo. Además, el ingrediente del azar, tan valioso para el movimiento, también está aquí presente: a las bordadoras que realizan los mapas de Boetti se les deja elegir los colores destinados a los océanos. El marco, a su vez, nos informa del lugar en el que el artista se encuentra mientras está siendo bordado.

¹⁰³³ GODFREY, M. “Boetti y Afganistán” en *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, 2011, p. 163.

¹⁰³⁴ Extraído del folleto que se editó con motivo de la exposición que tuvo lugar en MNCARS en 2012.

En la misma línea Anna Bella Geiger, en *Mapa-Mundi, descripción reciente* (2005), representa una solitaria América del Sur entre paréntesis. La Ribot, en *Cosmopolita* (1994), una de sus *Piezas Distinguidas*, toca diferentes partes del cuerpo a la vez que nombra lugares para cada una de ellas: Las Palmas (las manos), Sudán (las axilas), Tetuán (los pechos)¹⁰³⁵. En el primer volumen del libro que se editó por el Centre national de la danse en el año 2004 sobre La Ribot, en la página anterior al boceto donde desarrolla este proyecto aparece un mapamundi en el que todos los continentes están boca abajo (siguiendo su representación tradicional) salvo Australia con la frase “Australia. No Longer Down Under”¹⁰³⁶.

Hay que tener en cuenta que las rayas de la palma de la mano para muchos son el mapa que representa nuestros pasos desde que nacemos hasta que morimos. La totalidad del cuerpo humano se encuentra inscrita en las plantas de los pies, algo similar a lo que ocurre en los diagramas de acupuntura. Otto Soglow, un dibujante de The New Yorker, representa en 1930 un mapa del interior del cuerpo humano, que sirve para mostrar la ruta de la expedición a través del mismo en el que se adentran cuatro exploradores¹⁰³⁷. Nina Katchadourian conecta lo geográfico y lo anatómico en *Austria* (1997), diseccionando un mapa de este país llamado Corazón de Europa y cuya forma es la que tiene este órgano. Podemos incluir también aquí los dibujos de humo sobre cartografías realizadas por Pamen Pereira [fig. 459]. La artista se refiere a las mismas como “tierra de nadie”¹⁰³⁸.



459. Pamen Pereira, *Ice Blink orcas del sur carta marina* (detalle)

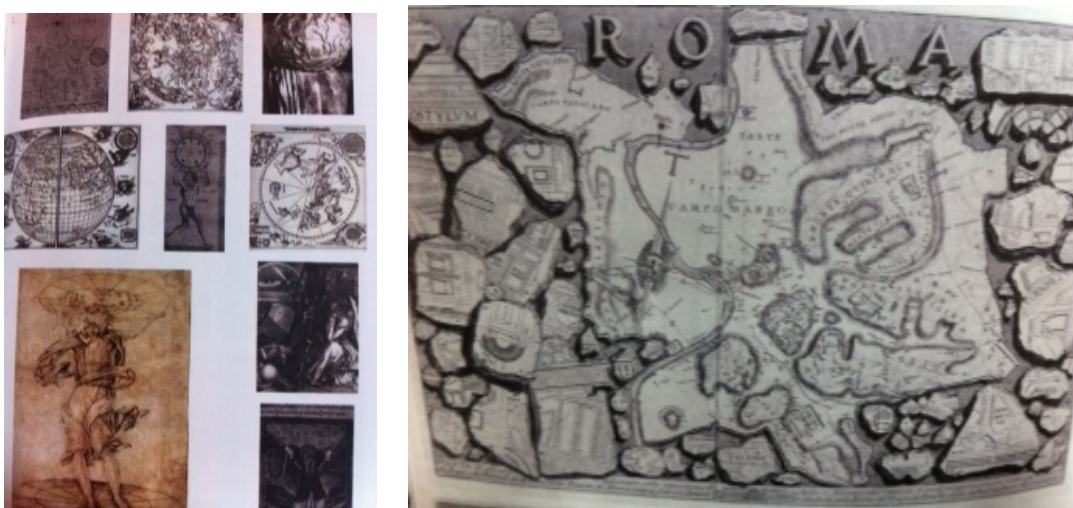
¹⁰³⁵ Se trata de tres ejemplos con los que Estrella de Diego ilustra la obra citada.

¹⁰³⁶ LA RIBOT, *La Ribot*. Pantin: Centre national de la danse, 2004.

¹⁰³⁷ *You Are Here*. Nueva York: Princeton Architectural Press, p. 22.

¹⁰³⁸ PEREIRA, P. en *Destilando territorios comunes*. Cartagena: Ayuntamiento, 2008, p. 36.

Siguiendo con esta primera piel topográfica, en la sucesión de capas que pretendo ir desvelando en torno al espacio también quiero referirme a la cartografía en otro sentido, tal y como la propone Georges Didi-Huberman. En la exposición comisariada por este, cuyo título es *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (2011), se parte de los trabajos del historiador del arte Aby Warburg (coetáneo de Freud) y los planteamientos que surgen de la misma. Warburg coleccionó una serie de imágenes con poco o nada de texto para narrar la historia de la memoria de la civilización europea. A través de sus viajes llegó a la conclusión de que las imágenes emergían en cualquier lugar sin responder a una dialéctica autoconsciente de la tradición. Como si de un collage surrealista se tratara, exponía los objetos de su investigación a través de paneles móviles que continuamente montaba y desmontaba para dar cuerpo a su propuesta.



460 y 461. Viejas fábulas de Atlas (seleccionadas por Didi-Huberman para la exposición *Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?*); Piranesi. *Pianta di Roma* (S. XVIII)

El interés de esta exposición va mas allá de la elaboración que hace Warburg de una historia documental de Occidente [fig. 460 y 461]. Warburg nos sirve de excusa para poner de manifiesto otras cuestiones que surgen del concepto de archivo, sobre el que trabajaba, y que nos interesan aquí por la conexión que tienen con el tema que estoy tratando y con los autores que veremos a continuación.

En una de las secciones de la muestra se apunta a la figura del niño-trapero-arqueólogo¹⁰³⁹. A los artistas, al igual que a los niños, les gusta jugar con los desechos

¹⁰³⁹. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ¿Como llevar el mundo a cuestras?...*, p.274.

de la sociedad, con los restos de nuestra memoria reprimida. Son muchos los que investigan en todo aquello que “nos hemos acostumbrado a no mirar”¹⁰⁴⁰. Breton, refiriéndose en *Nadja* al mercado de Saint-Ouen, afirma: “Lo frecuento a menudo buscando objetos que no pueden encontrarse en ningún otro sitio: anticuados, rotos, inútiles, casi incomprensibles, hasta perversos [...] fotos amarillentas del siglo XIX, libros sin valor y cucharas de hierro”. Es en ese mercado donde encuentra también la cuchara con zapato que describe en *El amor loco*. Se trata de la continua búsqueda del *objeto encontrado*. Por otra parte hay artistas, siguiendo con el discurso de la exposición citada, que también han compilado mapas, formando un atlas que tiene que ver más con un viaje a lugares que ocupan lo que unas postales sobre una mesa, o que son el resultado de nuestros desplazamientos más íntimos, “de nuestras derivas pulsionales o conceptuales, visuales o corporales, sentimentales o políticas o de nuestras autobiografías”¹⁰⁴¹.

Estrella de Diego sostiene que mandar cartas es trazar mapas. Se trata, según la autora, de una intención perversa de hacerse con el mundo que va más allá, “igual que el mapa la tarjeta postal [...] reúne, comprime, resume [...] crea la sensación de tenerlo todo a mano [...] todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada”, es el “presente conservado como ilusión del presente”, es la vida que pasa en un abrir y cerrar de ojos. Es por esto que De Diego califica de fúnebres las colecciones de postales. (Recordemos que estas fueron muy útiles en la intención de los surrealistas de acceder a lo maravilloso)¹⁰⁴².

La participación de Tacita Dean en *Everstill*, (proyecto ya citado, comisariado por Hans Ulrich Obrist) tiene mucho que ver con lo anterior. Se trata de una obra consistente en una tarjeta postal en la que aparece fotografiado un olivo de Cadaqués que a su vez nos remite al lugar donde fuera fusilado el poeta. Una postal como esta fue enviada diariamente desde la Fundación Gala-Dalí a la Huerta de San Vicente durante el tiempo que duró la exposición. Algo similar lleva a cabo Susan Hefuna para *The Edgware Road Project* (2010), exposición que tuvo lugar en la Serpentine Gallery en 2012. Hefuna diseña postales para ser enviadas entre Londres y El Cairo, en las que aparecen rincones del área londinense de Edgware que se confunden con zonas de la ciudad egipcia y viceversa.

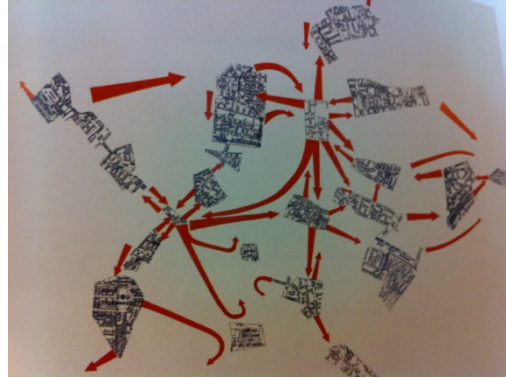
¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 360.

¹⁰⁴² DE DIEGO, E. *Contra el mapa...*, pp. 19-21 y 76.



462. Guy Debord. *Guía psicogeográfica* (1957)



463. Guy Debord. *La ciudad desnuda* (1957)

Existen varias conexiones, como hemos visto en el capítulo dedicado a la ciudad, entre Surrealismo y Situacionismo. La *Guía psicogeográfica de París* [fig. 462] y *La ciudad desnuda* [fig. 463], de Guy Debord, ambas de 1957, fueron incorporadas a la exposición citada llevada a cabo en el MNCARS en torno al atlas de Warburg. Debord en su *Introducción a la crítica de la geografía humana*, habla de diversas zonas en una ciudad con diferentes atmósferas psíquicas. A diferencia de lo que ocurre en los paseos surrealistas, en psicogeografía se buscan los cambios anímicos¹⁰⁴³. Se trata de representar sobre un mapa la práctica del *détournement* situacionista.



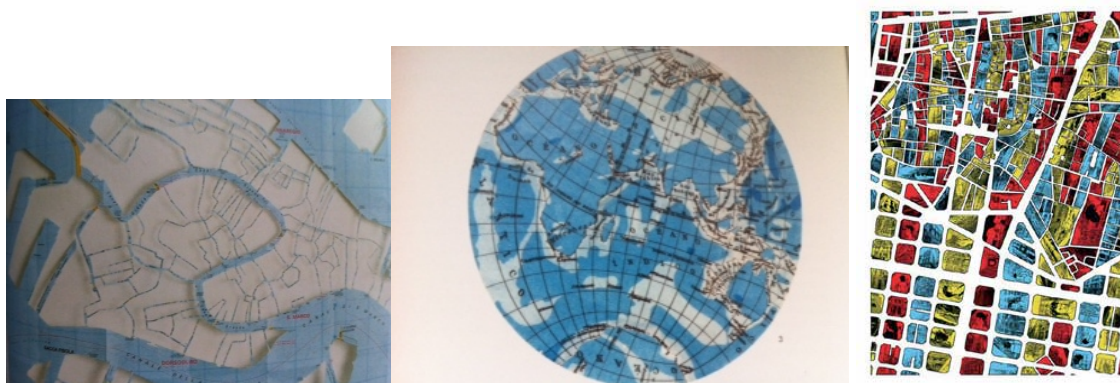
464. Arthur y Vitalie Rimbaud. *Atlas geográfico recortado* (1870)

Esta intención liberadora también la encontramos en los collages que Constant realiza uniendo planos de diferentes ciudades, con los que rompe la centralidad europea. Otra obra utilizada en la exposición citada es *Fotografía de la ciudad de Florencia*, de

¹⁰⁴³ *Ibidem*, p. 35.

Sol Lewitt, que a su vez nos remite al *Atlas geográfico recortado*, de Arthur y Vitalie Rimbaud [fig. 464]. Son obras que tienen mucho que ver también con la cartografía soñada o inventada de los mapas de Jorge Macchi. Sus trabajos pueden ser calificados de premonitorios. Destaquemos *Blue Planet* (2003) [fig. 465] y *Venecia* (2003) [fig. 466]; el primero es un globo terráqueo en el que todo está invadido por las aguas y solo existen mares y océanos, y en el segundo las manzanas de edificios han sido recortadas para dejar solamente lugar a los canales, imagen que entraría en el territorio de lo onírico, pero que a su vez es algo a lo que está condenada, si no se evita, la ciudad italiana.

La crítica social también puede llevarse a cabo de forma cartográfica, como ocurre en la obra de Francesc Ruiz. Con unos mapas inexistentes pero a la vez fieles a cierta realidad, refleja lo que hay debajo de la Barcelona a la que se le lavó la cara para las Olimpiadas. En *BCN Eye Trip* (2008) [fig. 467], las calles y manzanas se convierten en escenas de personajes que habitan esos barrios: dos gais perdidos en Nou Barris, un ejecutivo en Sant Gervasi o una chica desnuda por el Eixample, todo realizado con las tonalidades de la bandera catalana, que casualmente comparte los colores con la ecuatoriana y la rumana¹⁰⁴⁴.

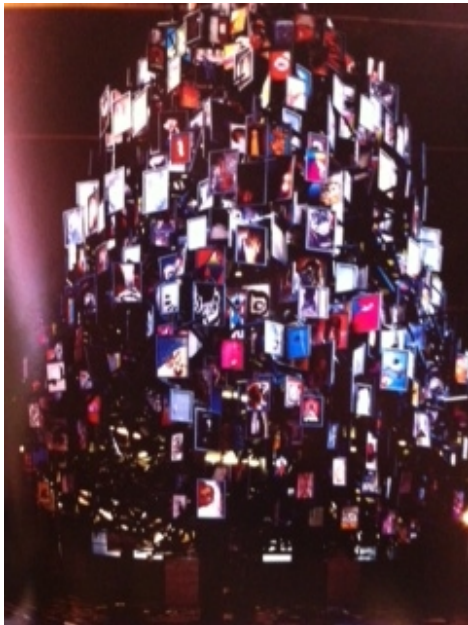


Jorge Macchi, 465. *Blue Planet* (2003). 466. *Venecia* (2003); 467. Francesc Ruiz. *BCN Eye Trip*, (*ciutat vella*) (2008).

Volviendo de nuevo a la exposición de Didi-Huberman, en la reinterpretación del atlas de Warburg se apunta a combinaciones, repeticiones y hallazgos que pueden

¹⁰⁴⁴ TORRES, D. G. “La Barcelona de Francesc Ruiz” en *El Cultural de El Mundo* versión digital 1/5/08. Consultado el 10/8/10.

dar lugar al retorno de lo reprimido¹⁰⁴⁵, una salida a flote del inconsciente que solo es posible por la compilación y relación de todas esas imágenes que el artista ha ido archivando, ha colocado juntas, y que provoca esa carga de significado que proponía el surrealismo. Esto es algo que materializan las obras *Jet Set Lady* (2000-05), de Urs Fischer [fig. 468], *Superficial Engagement* (2006), de Thomas Hirschhorn [fig. 469], o tantas de Boltanski. Freud dice que el hecho de encontrar un objeto es, en realidad, un volver a encontrarlo. Esto nos abre una puerta más a la hora de hacer mapas que nada tienen que ver con el pliego que se extiende sobre una mesa para orientarse.



468. Urs Fischer. *Jet Set Lady* (2000-05)



469. Thomas Hirschhorn. *Superficial Engagement* (2006)

Los artistas del *earthwork* también cartografían. Las propuestas del *land art* son llevadas a la galería a través de fragmentos que se cuelgan en la pared y que son apartados del proyecto, descontextualizados y vendidos como piezas individuales. Se trata de pruebas fehacientes de un proyecto conceptual pero que a su vez provocan nuevos significados. La obra adquiere una autonomía que se confirma cuando es vendida y se vuelve decorativa¹⁰⁴⁶. Es el caso de Robert Smithson o el de Christo, donde encontramos una suerte de collage que recoge diferentes materiales o soportes con los que ha trabajado (planos, dibujos, fotografías, etc.).

¹⁰⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ¿Como llevar el mundo a cuestas?...*, p. 396.

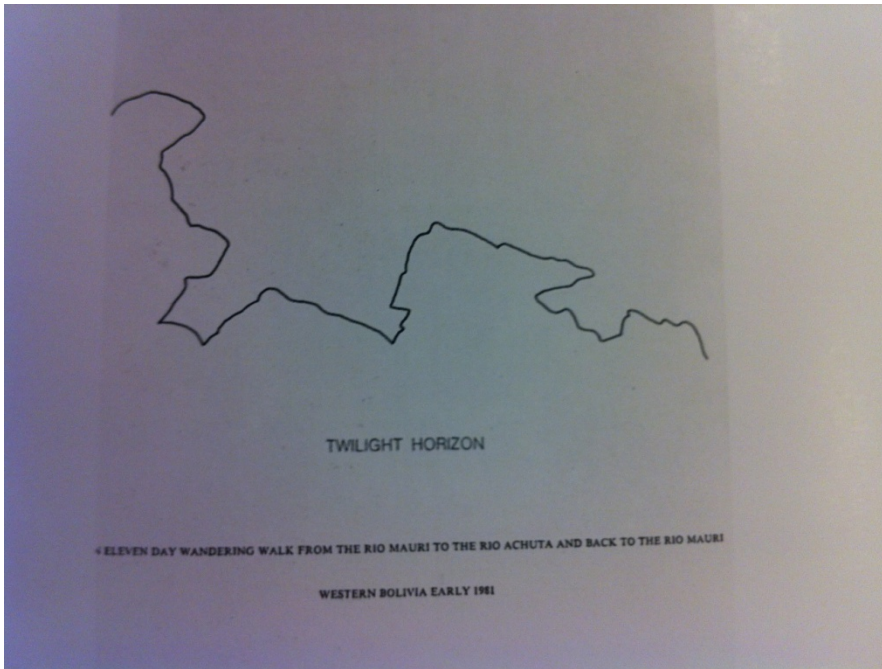
¹⁰⁴⁶ MADERUELO, J. *La idea de espacio en la arquitectura...*, p. 306.

También dentro del *Land Art*, y muy próximo al surrealismo brossiano, el artista Perejaume delimita el espacio introduciendo el paisaje dentro de unos marcos dorados que deposita en el campo; con ello ofrece una nueva división del terreno. Es lo que consigue en *Cim de Catiu d'Or* (1988), que convierte en un mapa, o lo que ocurre cuando introduce la escala en *Escala* (1998). Aporta, además, a este “atlas” que venimos elaborando, una cartografía del mar en *Cartografia de l'onatge marí* (2007) [fig. 470, 471 y 472].



470. Perejaume. *Cim de Catiu d'Or* (1988); 471. *Escala* (1998); 472. *Cartografia de l'onatge marí* (2007)

Hamish Fulton, dentro de la misma tradición que los anteriores artistas, pretende que su experiencia la complete el espectador con los detalles topográficos abstractos que ofrece en obras como *Twilight Horizon, Bolivia oeste* (1981) [fig. 473].



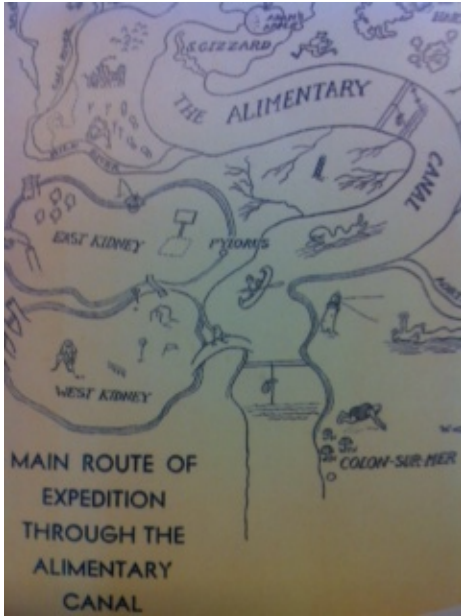
473. Hamish Fulton. *Twilight Horizon, Bolivia oeste* (1981)

John Cage también propone la lectura de un mapa (ríos, caminos, signos, etc.), en este caso de la ciudad de Concord, lugar donde paseó el postromántico americano Henry David Thoreau, para convertirlo en la página de una partitura, dando lugar a un género llamado *sound-scape*¹⁰⁴⁷.

En el “atlas” *You are here* editado por Katherine Harmon, se distingue entre mapas relativos a la Geografía Personal (que pueden ser diseñados a partir de historias personales, pues “las historias de vida [...] van modificando las lecturas consuetudinarias de las cartografías”¹⁰⁴⁸), los que consisten en un hogar en el mundo y los que se refieren a reinos de la fantasía. Las obras aquí recogidas cuentan con unas convenciones propias, en principio desconocidas para el espectador que “consulta” el mapa.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, pp. 248 y 249.

¹⁰⁴⁸ DE DIEGO, E. *Contra el mapa...*, pp. 15, 40, 43 y 81.



474. Otto Soglow. *Main route of expedition through the alimentary canal* (1930); 475. Louise and Jean Klare. *Passion* (2000); 476. Mitsuharu Yamaoka. *Imaginary animal island* (1999)

An Atlas to Fantasy (1973), llevado a cabo por Jeremiah Benjamin Post, es el resultado de una compilación de mapas relativos a lugares fantásticos extraídos de fuentes literarias. En él encontramos un mapa del infierno, el de *Utopía* de Tomás Moro, el de Sherlock Holmes o el del Mar de los Sueños. En el *Atlas de la experiencia* Louise van Swaaij y Jean Klare realizan *Passion* (2000) [fig. 475], un mapa en el que podemos leer el camino del entusiasmo o el territorio de la creatividad, entre otros¹⁰⁴⁹.

No todos los mapas son la representación de amables lugares en el país de la fantasía, también existen los atlas del dolor. Chris Kenny considera el mapa un fetiche en *Fetish Map of London* (2000), donde cubre la ciudad de Londres de clavos y chinchetas. Walter Pichler pinta el mapa de Sudamérica con su propia sangre. Guillermo

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*, p. 57.

Kuitca trabaja con mapas para mostrar nuestro triste mundo y la soledad humana. Entre los años 1987 y 1991 realiza una serie de planos de apartamentos para representar el cuerpo humano, dando lugar a un atlas del dolor, del deseo, las fantasías y el drama. Son los trabajos *Casa con SIDA* (1987), *Coming* (1988), *Corona de espinas* (1989) y *Sin título* (1989). Sus mapas de lugares imaginarios no se corresponden con los que aparecen en los atlas convencionales. Pueden ser planos “de cualquiera o de ninguna ciudad concreta”, es decir, son “cartografías de la imaginación”. En *Sin título* usa jeringuillas para delimitar los bloques que aparecen en la ciudad que cartografía para mostrar los peligros del lugar¹⁰⁵⁰.

Continúan apareciendo en nuestros días mapas de territorios fantásticos que nos remiten al “Surrealismo clásico”. En la sección del atlas de Katharine Harmon llamada *Reinos de fantasía*, las islas tienen forma de animal, como es el caso de *Imaginary Animal Islands* (1999), de Mitshuharu Yamaoka [fig. 476]. En dicho atlas encontramos mapas desde el punto de vista de un perro, como *All roads Lead to the Doghouse*, de artista desconocido, o uno del interior de la Tierra, posiblemente del s. XIX, también anónimo. El mapa *Earth at night* (2002), de Woody Sullivan, nos muestra un planeta Tierra irreal, donde en todas partes es de noche al mismo tiempo.

Francesca Berrini realiza unos que a simple vista parecen convencionales, “reales”. Tras un examen más minucioso, nos damos cuenta de que son collages meticulosamente detallados y diseñados para poner de relieve los límites de la imaginación. Elaborados a partir de trozos minúsculos de la cartografía convencional, nos ofrecen zonas tales como el teatro de la guerra, el río perezoso o la isla de suerte y el talento. El trabajo de Berrini es una continua deconstrucción, reconstrucción y reciclado de diferentes puntos de vista y visiones del mundo. Lo que más le interesa es la alteración de la frontera entre la realidad, su interpretación, y el gran alcance de la fantasía. En palabras de la artista: “La creación de los mapas ha sido históricamente un proceso minucioso, un meticuloso esfuerzo de precisión. Mi objetivo es crear lentamente un mundo aparte de los restos de mis fascinaciones actuales. Estoy reformando el mundo que está disponible para mí, pieza por pieza, para reflejar la imaginación de lo que no sé”¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ G. CORTES, J.M. *Políticas del espacio...*, pp. 112-115.

¹⁰⁵¹ BERRINI, F. <http://tartuffesfolly.posterous.com/berrinis-surreal-map-quest> Consultado el 28 de Marzo de 2012.

En *Transparenz* (2004), de Alexander Wolff, los restos de papel de seda que quedan en una lámpara japonesa que cuelga del techo provocan que este objeto cotidiano se transforme en un globo terráqueo, cuyos continentes y océanos han sido recolocados por el azar. *La terre bleue* (1957-1990) de Yves Klein [fig. 477] no es más que una bola del mundo totalmente pintada con el color azul ultramar que caracteriza sus obras. Un globo terráqueo muy similar es utilizado por Ben Vautier en *J'habite la terre* (1992). Vautier se acompaña de frases de su puño y letra en las que recurre al humor para mostrarnos que la opinión personal sobre el mundo y su imagen plástica son inseparables.

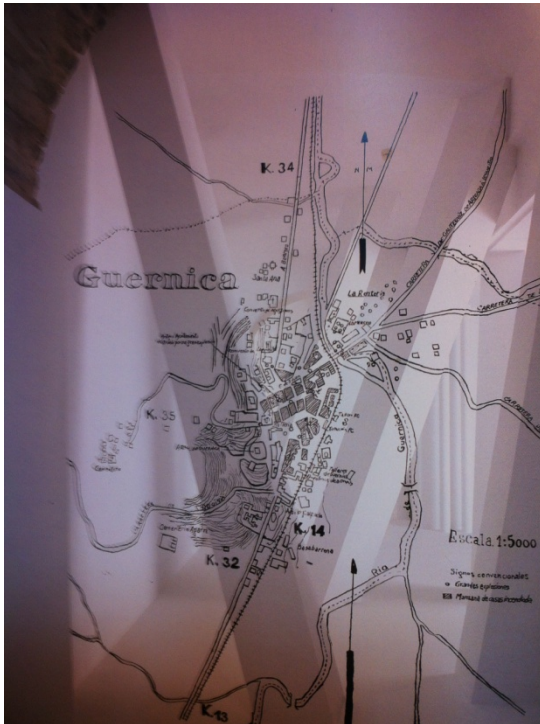


477. Yves Klein. *La terre bleue* (1957-1990)

La obra de René Daniëls está llena de referencias a la tradición surrealista. Sus trabajos más interesantes son los que incluyen elementos arquitectónicos. Cuenta también con extraños mapas que se superponen sobre objetos cotidianos, por ejemplo una bicicleta. Los caminos sobre los que realiza anotaciones como si se trataran de lugares reales se asemejan a un árbol en obras como *Lentebloesem* (1987) y *Kades-Kaden* (1987).

A través de la fotografía, Georges Rousse resucita la arquitectura que está a punto de desaparecer como consecuencia de la demolición y la convierte en un mapa. En *Gernika* (2003) [fig. 478] encontramos unos elementos arquitectónicos que constituyen la copia de una construcción demolida. Sobre los mismos aparece impreso material cartográfico. Nuevamente son reproducidos en blanco en una fotografía, sobre

cuyo papel se dibuja un plano de la ciudad. Lo más interesante de este trabajo es la variedad de sentidos que se da a la idea del viaje: por un lado un edificio cambia de ubicación al ser copiado a la vez que destruido, por otro las rutas inscritas sobre este material nos ofrecen multitud de lugares donde ir.



478. Georges Rousse. *Gernika* (2003)

Existen también mapas de lugares a los que a nadie, o a casi nadie, se le está permitido entrar, ya sea por motivos políticos, de seguridad, o porque son incompatibles con la naturaleza humana. Esto último es algo bastante surreal, si tenemos en cuenta la función de los mapas. El mapa-esquema del territorio de la zona de exclusión y de los territorios colindantes, realizado tras el desastre de Chernóbil, a simple vista parece un plano de territorios que pertenecen a Bielorrusia y a Ucrania [fig. 479]. Pero lo que realmente está delimitando con la frontera en rojo es el lugar en el que si se penetra se puede morir. Algo similar a la energía atómica: no se ve, pero mata. Un lugar todavía con edificios que, como apuntábamos anteriormente, se encuentra por su apariencia en un punto intermedio entre lo que es real y lo que no lo es. Cuando se plasma sobre un mapa, en cierto modo, está más cerca de lo real. Leonards Laganovskis, en *Viaje a Europa III* (1991), crea su particular cartografía de lugares prohibidos antes de la caída del telón de acero, los cuales recorrió en coche en el año 1936.



479. Mapa de las zonas afectadas de Chernóbil

En el ámbito artístico contamos con otras formas e intenciones a la hora de realizar un atlas. En el año 1993 tuvo lugar en la Winnipeg Art Gallery de Winnipeg (Canadá) una exposición bajo el título de *Cartographies* comisariada por el brasileño Ivo Mesquita. En ella se vertía un concepto de gran interés para el tema que tratamos. Se dejaba claro que la intención de la exposición no era centrarse en los diferentes territorios de los que proceden los artistas, ni mostrar mapas realizados por los mismos, sino otros “imaginarios, dibujados a partir de las relaciones y circuitos que se establecieron para que *Cartographies* se realizara, los cuales rompieron de muchas maneras los límites dados por la geopolítica y las relaciones institucionalizadas”¹⁰⁵². Se trata pues, de hacer mapas como forma de contestación a la historiografía europea que mira al arte latinoamericano como algo exótico o primitivo (aunque no siempre se consiga el efecto deseado).

Otro concepto que extraemos de la exposición citada es el del comisario como cartógrafo:

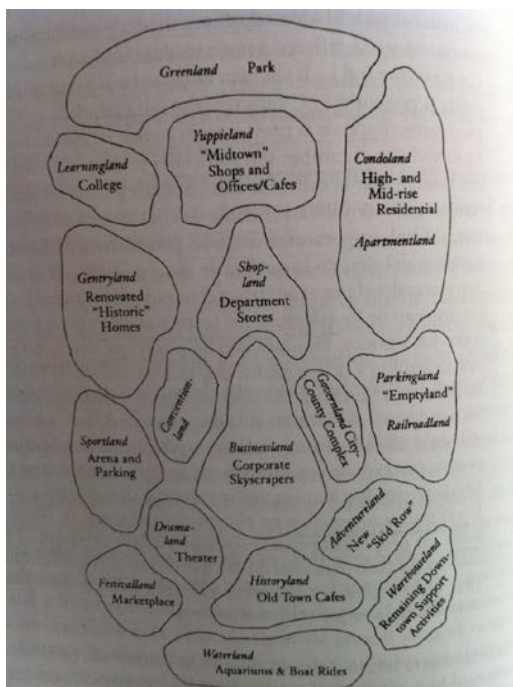
La figura del curador del arte contemporáneo se asemeja a la de un viajero que, recorriendo paisajes diversos, describe rutas, señala pasajes y establece demarcaciones, deslindando así un territorio específico que comprende la naturaleza del arte

¹⁰⁵² MESQUITA, I. “Cartographies” en *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg art gallery, 1993, pp. 14 y 16.

contemporáneo. De esta manera, los curadores recuerdan a aquellos artistas viajeros que acompañaban a los descubridores de las tierras nuevas y que legaron a la posteridad imágenes, narraciones y mapas que constituyen ahora la primera identidad visual de las zonas recién descubiertas¹⁰⁵³.

A partir de aquí se abre una gran puerta por la que, a través de la metáfora, entrarían una infinidad de propuestas curatoriales y artísticas, que podrían pasar a formar parte de la surrealidad cartográfica.

Si nos asomamos a los planos de ciudades “reales”, a partir de la idea de la urbe postmoderna creada según la filosofía de Disneyland, nos encontramos con la ciudad diseñada para que el usuario o ciudadano encuentre su propio sueño y lo experimente. Larry Ford crea un mapa al que llama *The Central City as Disneyland* [fig. 480]. A la universidad la llama *Lerningland*, a los grandes almacenes, *Shopland*, a los comercios y restaurantes de moda, *Yuppieland*, a la zona de negocios, *Businessland*, y las típicas zonas turísticas se conocerían como *Adventureland*. Su única realidad radica en que se parece a un modelo imaginario¹⁰⁵⁴.



480. Larry Ford. *The Central City as Disneyland* (1994)

En la Serpentine Gallery, y formando parte del proyecto *Edgware Road*, encontramos otros mapas a medio camino entre la imaginación del artista y la realidad.

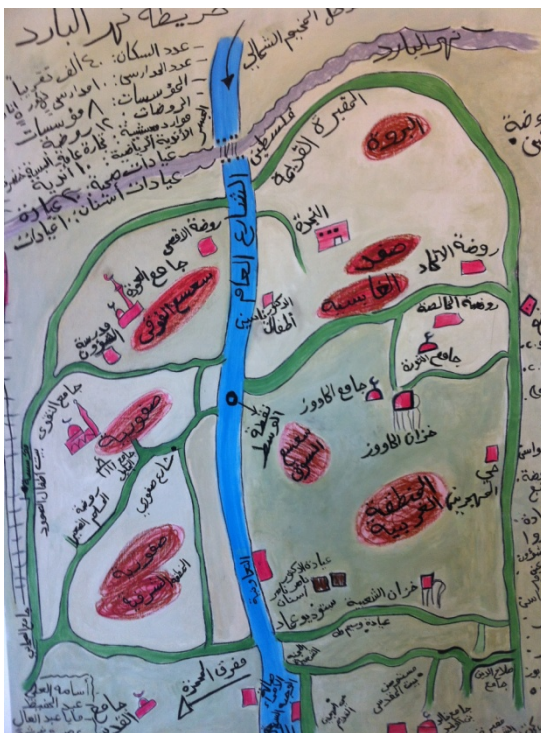
¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰⁵⁴ AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna...*, p. 220.

Marwan Rechmaoui [fig. 481 y 482], quien habitualmente utiliza la escultura para realizar réplicas de los edificios y la tipografía de la ciudad, traslada al espacio expositivo su proceso de investigación, previo a la realización de tales obras escultóricas. En estas yuxtapone imágenes, bocetos y planos en un todavía *work in progress* con el que Rechmaoui representa, de forma muy particular, las historias y la geografía de Beirut.



481. Marwan Rechmaoui. *Shatila 2* (2011)



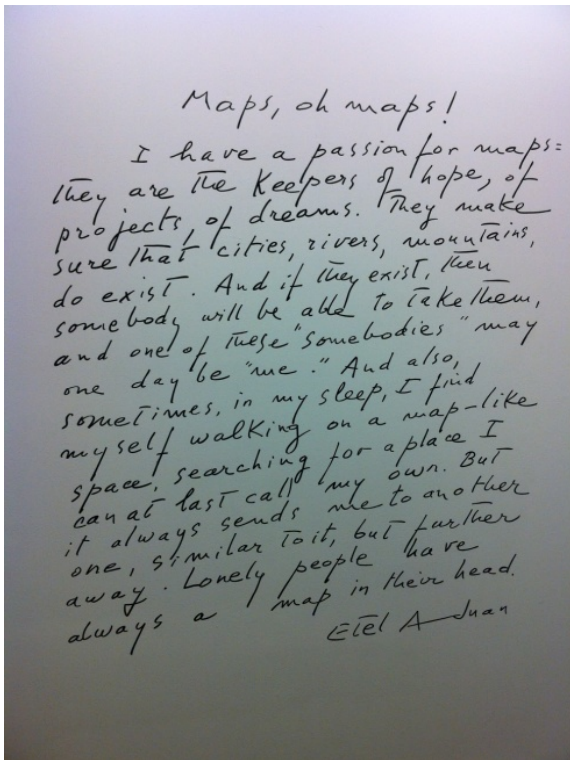
482. Marwan Rechmaoui. *Nahr al Bared 2* (2011)

Conocemos numerosos casos, tanto dentro de la práctica artística como fuera de ella, de sujetos que recuerdan la ciudad visitada una vez que han vuelto a su punto de partida, como un conjunto de calles representadas sobre el mapa que intentaron descifrar, o como el plano del medio de transporte que les ayudaba a llegar a la estación interesada. Howard Horowitz escribe *Manhattan* (1997), un poema cuyos versos están dispuestos de manera que representan la silueta de Manhattan, y donde podemos reconocer las diferentes partes de la ciudad a través de sus nombres.

Etel Adnan, *performer* y poeta, colabora en la citada exposición de la Serpentine Gallery con una obra-conferencia que llama *Maps, oh Maps!* (2012) [fig. 483], en la que vincula mapa y sueño. Visualiza una ciudad representada topográficamente, un lugar que parece próximo pero que nunca alcanza. La ciudad a la que llega sólo se parece, no es la que realmente busca. El texto expuesto en la galería dice lo siguiente:

Maps, oh maps!
I have a passion for maps
They are the keepers of hope,
of projects of dreams. They make
sure that cities, rivers, mountains,
do exist. And if they exist, then
“somebodies” will be able to take them,
and one day be “me”. And also,
sometimes, in my sleep, I find
myself walking on a map-like
space, searching for a place I
can at last call my own. But
it always sends me to an other
one, similar to it, but further
away. Lonely people have
always a map in their head¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵⁵ [¡Mapas, oh mapas! / Tengo pasión por los mapas / Son los que mantienen la esperanza, de / los proyectos de los sueños. Ellos aseguran / que las ciudades, los ríos, las montañas, / existen. Y si ellos existen, entonces / “alguien” algún día será capaz de tomarlos, / y uno de esos alguien puedo / ser “yo”. Y además, / algunas veces, en mis sueños, me encuentro / a mí mismo en un espacio con aspecto de mapa, / buscando un lugar que finalmente pueda llamar mío. / Pero siempre me lleva a otro / similar pero más lejos. La gente solitaria / siempre tiene un mapa en su cabeza. (La traducción es nuestra)]



483. Etel Adnan. *Maps, oh Maps!* (¡Mapas, oh Mapas!) (2012)

La galería Pavel Zoubok de Nueva York se ha caracterizado en los últimos años por colgar en sus paredes trabajos de artistas actuales pero que se mueven aún dentro de un “surrealismo tradicional”. Utilizan técnicas como el ensamblaje (el caso de Addie Herder, en un claro guiño a Cornell) o el collage (como ocurre en la obra de Sarah Austin, tan clásicamente surrealista). La última exposición organizada en dicha galería recibe el nombre de *I'll take you there. Constructed Landscapes* (2012). Su intención es redefinir los modelos de paisaje, desde el más tradicional al que se encuentra dentro del mundo de la fantasía. Lo que comparten los quince artistas seleccionados no es solamente el hecho de analizar la misma temática, sino el uso de la técnica del collage. Lo más interesante de la exposición es el uso de tal técnica surrealista para elaborar mapas. Lo vemos en Barton Lidice Benes, con *Untitled* (2011), o en Josh Dorman, con *Gnarled hill song* (2011). El paisaje, que había entrado en el territorio de lo delirante con pintores como el Bosco, da un paso más y se vuelve un mapa irreal y personal.

Mientras escribo este capítulo está teniendo lugar en el Caixa Forum de Madrid la exposición *Cartografías contemporáneas*. La afluencia de público que está teniendo demuestra el interés por mapas que no nos llevan a ninguna parte. La intención de la misma, entre otras, es mostrarnos el predominio del simulacro sobre la realidad¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/cartografiascontemporaneas_es.html
Consultado el 7 de febrero de 2013.

CONCLUSIÓN

La intención de demostrar la vigencia del Surrealismo (lo que hemos calificado de surreal tras la muerte de Breton) en nuestros días, la de ampliar la mancha surrealista hasta incluso sobrepasar sus límites y llevarla a la realidad, así como las reflexiones suscitadas por historiadores del arte, críticos, congresos, publicaciones y exposiciones especialmente significativos, que sobre el tema han tenido lugar en los últimos años, han dado como resultado el presente trabajo.

La orientación decisiva que he recibido durante el doctorado, el periodo de investigación que he podido llevar a cabo por motivos laborales y que me ha permitido la posibilidad de tener acceso a material imprescindible para argumentar esta tesis, así como las estancias desarrolladas en puntos estratégicos en lo que al arte contemporáneo de Occidente se refiere, me han proporcionado información de primera mano de lo que en algunos de los principales museos y galerías está sucediendo. Me ha servido para contar con una extensísima nómina de artistas que potencialmente podían formar parte de este trabajo. Tras analizar sus obras e intentar deducir lo que tenían en común, además de esa posible conexión con el surrealismo, y través de las secciones establecidas en exposiciones como The Surreal House que tuvo lugar en el año 2010 en la Barbican Gallery de Londres, he elaborado el índice temático con el que he abierto este trabajo.

Cada capítulo tienen un carácter abierto por dos motivos: los artistas siguen produciendo y muchas de sus nuevas obras podrían incluirse en las líneas temáticas que hemos fijado. Además la gran cantidad de propuestas realizadas en las últimas décadas y que tendrían cabida en esta investigación, hubieran hecho que la misma alcanzara una extensión excesiva.

Con este trabajo hemos intentado mostrar como a través de una manera de acotar el espacio podemos agrupar la obra de una serie de artistas contemporáneos y deducir que encuentran su correspondencia tanto en todo aquello que nutrió al Surrealismo como en éste mismo. Poniendo como punto de partida el ente urbano y el espacio intermedio, pasando por diferentes maneras surreales de enfrentarnos a la casa (la casa como arquitectura, empezando con el Bosco, De Chirico o Cheval; la casa como objeto,

a partir del *papiers collés* y el *ready-made*; la casa *unheimlich* con Freud y Edward Hopper y su *House by a Railroad*, la casa como escenario desde George Malkine y las *Etant Donnés* de Duchamp; la casa que oprime con Nicholas de Larmessin y sus *Les costumes grotesques*; el interior desde Bachelar, las primeras exposiciones surrealistas y el museo como espacio surreal), así como el ámbito cartográfico surreal cuyo origen, entre otros, estaría en el Mapa Surrealista del Mundo, llegamos al momento actual.

Hemos conectado el momento artístico en el que nos encontramos con el llamado protosurrealismo así como el Surrealismo, a la vez que hemos hecho hincapié en la presencia de la “actitud surrealista” anterior, como hemos visto en los diferentes ejemplos expuestos. Otro de los recursos para este trabajo ha sido la literatura que se ha escrito sobre el surrealismo, la que leían los surrealistas o la que producían éstos. Estos libros nos han conducido a las obras, pero esto también se ha producido en sentido contrario, las obras halladas en diferentes espacios expositivos nos han llevado a esos textos.

Además, el hecho de que esos trabajos hayan sido etiquetados como pertenecientes a diferentes movimientos artísticos (Pop, minimal, arte conceptual, fotorrealismo, etc.) de que se hayan utilizado en los mismos diferentes formas y técnicas, (el *dépayement*, la fotografía como herramienta para revelar el significado de lo cotidiano, etc.), no ha sido óbice para llevar a cabo esta nueva categorización, ni para incluirlos dentro del ámbito de lo surreal. Asimismo gran cantidad de obras seleccionadas que han sido consideradas por la crítica como realistas, hunden sus raíces no solo en el Surrealismo sino en todo aquello que le dio a éste un contexto. Hemos intentado demostrar a través de las argumentaciones y obras expuestas que un espacio (o su representación), puede ser más surreal cuanto más se parece a la realidad. Como apuntábamos al principio, citando a Bonet Correa, todo artista actual al enfrentarse con su identidad cultural encontrará que el surrealismo tiene un lugar preferente o como poco subyacente.

Aunque durante la investigación nos hemos encontrado con muchas propuestas que tienen como referente el surrealismo, acudiendo a la simbología daliniana, al universo de Magritte,... la “imagería surrealista” popularizada de los medios de comunicación y la publicidad que criticaban Duruzoi y Lecherbonnier, hemos preferido obviarlas (a no ser que fuera necesario para el tema, sobre todo para el apartado dedicado a la arquitectura) por excesivamente anecdóticas.

Si bien deducimos que de cada capítulo puede llevarse a cabo un proyecto de comisariado, es decir, desarrollar una exposición en la que el espectador pueda experimentar los conceptos específicos vertidos en cada uno (un epígrafe equivaldría a una sala expositiva), los capítulos están conectados con los demás de dos formas. Se solapan inevitablemente y están unidos mediante unos hilos conductores (la fenomenología de Bachelar, para lo que ha sido de gran ayuda las manifestaciones de Mary Ann Caws al calificar a éste como el filósofo del Surrealismo, Freud y su teoría de lo *unheimlich*, Hal Foster al traernos ésta al momento actual, etc.). En cada apartado tal espina dorsal se encuentra presente de una manera más evidente en unos, de una manera más diluida en otros.

Dentro ya de cada capítulo, sus piezas están conectadas de diferentes maneras: como un proceso, algo que comparten todos, que parte del Surrealismo o sus referentes, lo que ocurre en “Arquitectura” o “La casa es un objeto. Del collage a la obra de arte “habitable””, o como un catálogo, algo que observamos en “La casa *unheimlich*. La casa inquietantemente extraña/familiar”, en “La casa que oprime. La relación entre el cuerpo y habitación” o en “El interior”. El resultado es una iconografía surreal que nos demuestra en cada uno de los temas una inequívoca consanguinidad de todos los artistas citados pertenecientes a las últimas décadas, tanto los consolidados como los que van emergiendo, y que ponen de manifiesto la vigencia del surrealismo en la producción artística contemporánea.

Resultado de esta investigación también es su título. El espacio: entre lo real, lo sugerido y lo soñado. Lo soñado porque es una parcela en la que nos adentramos cada vez que trabajamos el tema de lo surrealista y que finalmente nos lleva hasta Freud y sus teorías tal y como he podido apuntar en los epígrafes dedicados a la casa. Lo sugerido pues sería un recipiente donde entrarían todas esas propuestas que han tomado la forma de pintura o escultura en las que se representan espacios u objetos que conforman la apariencia de esos lugares, y lo real, no solo para referirme a esa arquitectura que puede ser experimentada o habitada y que hemos visto en el epígrafe dedicado a esta cuestión; sino lo que ha sido tradicionalmente calificado de realista y que como hemos intentado demostrar a través de gran parte de las obras recogidas, en ocasiones puede adentrarse en ese terreno que provoca el surgimiento de una nueva categoría surrealista.

CONCLUSIONS

This dissertation has been informed by our wish to demonstrate how the validity of surrealism (or what we have called surreal since the death of Breton) has persisted to the present day, a desire to extend the spread of surrealism even beyond its limits and carry it into the realm of the real, and, in particular, many significant views culled from art historians, critics, conferences and exhibitions that have addressed the topic in recent years.

The decisive guidance that I have given during my post-graduate studies, the period of research that I have been able to undertake in the course of my employment, giving me access to material that has proved to be essential for the arguments set out here, and my stays at strategic locations for Western contemporary art have all provided me with first-hand information on what is happening at some of the major museums and leading galleries. This has enabled me to count on an extensive list of artists for potential inclusion in this dissertation. After studying these artists' works and attempting to determine what they might have in common besides their possible connections to surrealism, and through the sections established at such exhibitions as *The Surreal House* at the Barbican Gallery in London (2010), I have prepared the index of topics with which I have begun.

Each section is open in character. This is for two reasons: the artists continue to produce, and many of their new works could be included in the topic areas that I have fixed. Also, the number of works in recent decades that could have been included in this research is so large that had I included them all, this dissertation would have become impractically long.

Our intention has been to show how, by delimiting space in a certain way, we can group the work of a number of contemporary artists and deduce counterparts that can be found for them not only in surrealism itself but also in everything that fuelled it. We begin with the urban area and intermediate space, moving through different surreal ways of dealing with the house (the house as architecture, beginning with Hieronymus Bosch, De Chirico or Cheval; the house as object, from the *papiers collés* and ready-mades; the *unheimlich* house, with Freud and Edward Hopper's *House by a Railroad*;

the house as a stage, from George Malkine and Duchamp's *Etant Donnés*; the house that oppresses, with Nicholas de Larmessin's *Les costumes grotesques*; the interior, from Bachelar, the first surrealist exhibitions, and the museum as a surreal space), and ending with surreal cartography, which originated in such works as the Surrealist Map of the World, to bring us to the present day.

We have connected the present state of contemporary art with what is known as proto-surrealism and with surrealism proper, while stressing the presence of the earlier "surrealist attitude", as found in the various examples cited. Another of the resources that I have used is the available literature: what has been written about surrealism, what the surrealists have read and what they have written themselves. Although this literature has led us to the works, the opposite has also occurred: works that I have come across in exhibition spaces have pointed us towards those texts.

Furthermore, the fact that these works have been labelled as belonging to different art movements (e.g., pop art, minimalism, conceptual art, photorealism, etc.), with different forms and techniques being used for them (e.g., *dépaysement*, photography as a tool to reveal the meaning of the everyday), has prevented neither this new categorisation from being carried out, nor posed a bar to their inclusion within the ambit of the surreal. Moreover, we find that although many of the works have been considered by critics as being realist, many are in fact rooted not only in surrealism but in everything that created the context for surrealism. Through the arguments put forward and the works shown I have tried to demonstrate that a space (or its representation) can actually be more surreal the more closely it resembles reality. As I mentioned at the beginning, quoting Bonet Correa, any contemporary artist coming to terms with their cultural identity will find surrealism in a preferential, or at least underlying, position.

Although during my research I have come upon many works that take surrealism as a point of reference — by turning to Dalian symbology, the universe of Magritte, the "surrealist imagery" popularised by the media and advertising and criticised by Duruzoi and Lecherbonnier — I have chosen not to include them (unless doing so was necessary for the topic at hand, as was particularly the case with the section on architecture), simply because I considered them to be too anecdotic.

Although another of the objectives of each section of this dissertation is to play the role of an exhibition organiser, i.e. devising an exhibition where the viewer can experience the specific concepts addressed in each (where each heading would be the equivalent of

a room at the exhibition), the sections are interconnected with one another in two ways.

They inevitably overlap and are linked by connecting threads (e.g. Bachelar's phenomenology, for which the work of Mary Ann Caws, identifying him as the philosopher of surrealism; Freud and his *unheimlich* theory; and, bringing us up to the present day, Hal Foster). The presence of this backbone is more clearly appreciable in some sections and more faintly so in others.

Within each section the parts are connected in different ways: as a process that they all share, stemming from surrealism or its reference points, as we see in "Architecture" or "The House an Object: From Collage to the 'Inhabitable' Work of Art"; or as a catalogue, as in "The Unheimlich House: Disturbingly Strange/Familiar", "The Oppressive House: The Link Between the Body and the Room" or "The Interior". The result is a surreal iconography that in each topic shows us an unequivocal kinship between all the artists cited from recent decades, whether already consolidated or still emerging, thus bearing out the persisting validity of surrealism in contemporary art production.

Another result of the research is the title, *Space: Between the Real, the Suggested and the Dreamed*. "Dreamed" because it is an area that we enter whenever we work on the topic of surrealism, eventually leading us to Freud and his theories (as I mention in the sections devoted to the house); "suggested" because it would be a receptacle in which all these works would fit, whether in the form of painting or sculpture, representing spaces or objects that give those places their appearance; and "real", referring not only to architecture that can be experienced or lived in, as we have seen in the relevant section, but also to what has traditionally been classified as realism but, as I have attempted to show through a large number of the works compiled, may sometimes venture into terrain that gives rise to the birth of a new category of surrealism.

BIBLIOGRAFIA

- Acciones. Ángeles Agrela.* Granada: Diputación, 2003. (Catálogo de exposición).
- ADES, Dawn. *Surrealist Art. The Lindy and Edwin Bergman Collection.* Chicago: The Art Institute, 1997. (Catálogo de exposición).
- AGUIRRE, Raúl Gustavo. *Libero Badii: Arte siniestro,* Buenos Aires: Emecé editores, 1979.
- AHLANDER, Leslie Judd. *After Surrealism. Metaphor & Similes.* Sarasota: The Ringling Museums, 1972. (Catálogo de exposición).
- Alighiero Boetti. Estrategia de juego.* Madrid: MNCARS, 2011. (Catálogo de exposición).
- ALISON, Jane. *Future city. Experiment and Utopia in Architecture.* London: Thames & Hudson, 2006.
- AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna.* Roma: Celeste ediciones, 2000.
- André Breton y el Surrealismo.* Madrid: MNCARS, 1991. (Catálogo de exposición).
- Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.* Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1977.

ARACIL, Alfredo, RODRÍGUEZ, Delfín. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1983.

ARAGON, Louis. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo:

-*El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1998.

- *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos. *La actitud surrealista en arquitectura*. Valladolid: Universidad, 1985.

Arquitectura radical. Valencia: Muvim, 2001. (Catálogo de exposición).

Arquitecturas excéntricas. Donostia: Diputación Foral de Guipuzkoa, 2003. (Catálogo de exposición).

Artificial. Figuracions contemporànies. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1988. (Catálogo de exposición).

Art Now Vol. 2. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2005.

AUGÉ, Marc:

-*La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gredisa, 1998.

- *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gredisa, 2008

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1965.

BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam. *Lorca y el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y teatro*. Barcelona: Ediciones de Mall, 1986.

BASILICO, Gabriele. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La fabrica, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

BENJAMIN, Walter:

-*Gesammelte Schriften, vol. 5*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

-*Reflections: Essays, Aphorism, Autobiographical writings*. Nueva York: Schocken Books, 1986.

BETSKY, Aaron. *Queer space. Architecture and Same Sex Desire*. Nueva York: William Morrow and Company, Inc, 1997.

BERNARD, Edina, MARÍN ANGLADA, Marta. *Las vanguardias (1905-1945)*. Barcelona: Larousse, 2008.

BONET CORREA, Antonio (co.). *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983.

BORNAY, Erika. *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria, 2009.

BORZELLO, Frances. *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona: Electa, 2006.

BOZAL, Valeriano. *Estudios de arte contemporáneo, I*. Madrid: A. Machado Libros, 2006.

BRESNICK, Adam. L *La diva en casa. Arquitectura para artistas*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2012.

BRETON, André.:

-*El amor loco*. Madrid: Alianza, 2008.

- *La llave de los campos*. Madrid: Ayuso, 1976.

-*Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela, 2005.

- *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visto, 2002.

- *Nadja*. Madrid: Cátedra, 2004.

BRETON, André; ELUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003.

CABRERA VEGA, Dara. “El reciclaje del espacio” en *HUM736 Papeles de cultura contemporánea*. (Granada), 7 (2005).

CANOGAR, Daniel. *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y tecnología* 1992. Madrid: Julio Ollero, D. L. 1992.

CARROLL, Lewis. *Alice´s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Penguin Books, 1998.

Cartographies. Winnipeg: Winnipeg art gallery, 1993. (Catálogo de exposición).

Casas y ciudades. Pamplona: Ayuntamiento, 2001.(Catálogo de exposición).

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Restlessness. Avelino Sala*. Gijón: Espacio Líquido, 2003. (Catálogo de exposición).

CAWS, Mary Ann. *The Surreal Look*. Londres: The MIT Press, 1997.

Christian Boltanski. Londres: Phaidon, 1997.

CLOTHIER, Peter. *Hockney*. Nueva York: Abbeville Press, 1995.

Colección Ernst Schwitters. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1998.
(Catálogo de exposición).

COLEY, Curtis. G. *After Surrealism. Metaphor & Similes*. Sarasota: The Ringling
Museums, 1972.

Collective Space. Lucy Orta+Jorge Orta. Londres: ARTicle Press Publishers & ixia PA
Ltd, 2006.

COLOMINA, Beatriz:

-*Doble exposición: Arquitectura a través del arte*. Tres Cantos (Madrid):
Akal, 2006.

- (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992.

Construir o deconstruir. Textos sobre Gordon Matta-Clark. Salamanca: Universidad de
Salamanca, 2000.

Convulsive Beauty: the Impact of Surrealism on American Art. Nueva York: Whitney
Museum of American Art. 2000.

Cosas del Surrealismo. Bilbao: Museo Guggenheim, 2007. (Catálogo de exposición).

Cristina Iglesias. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía,
1998. (Catálogo de exposición).

Dan Graham. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997. (Catálogo de exposición).

Dark Metropolis. Irvin Norman's Social Surrealism. Sacramento: Crocker Art Museum, 2006. (Catálogo de exposición).

Destilando territorios comunes. Cartagena: Ayuntamiento, 2008. (Catálogo de exposición).

DAVIS, Mike. *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus Editorial, 2001.

DE AZÚA, Félix (dir.). *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004.

DE DIEGO, Estrella:

- *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

- *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela, 1999.

DE LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1980.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 1998.

DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy. *Place*. London: Thames & Hudson, 2005.

DEEDES-VINCKE, Patrick. *Paris. The City and Its Photographers*. Boston, Toronto, Londres: Bulfinch Press Book, 1992.

DEL POZO Y BARAJAS, Alfonso. *La condición postmoderna. Ideas de ciudad*. Sevilla: Universidad; Instituto Universitario Arquitectura y ciencias de la construcción, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

DEMPSEY, Amy:

- (co.), *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006.

- *El arte como destino*. Barcelona: Blume, 2009.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Madrid: Espasa, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ¿Como llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2011. (Catálogo de exposición).

DURANT, Mark Alice; MARSCHING, Jane. *Blur of the Otherworldly. Contemporary Art, Technology, and the Paranormal*. Baltimore: Center for the art and visual culture, 2006.

EBURNE, Jonathan P. *Surrealism and the Crime*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2008.

El objeto surrealista Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno; Generalitat Valenciana, 1997. (Catálogo de exposición).

El patio de mi casa es particular. Nuria Carrasco. Málaga: CAC, 2005. (Catálogo de exposición).

El Surrealismo y sus imágenes, Madrid: Fundación cultural Maphre, 2002.

ELLUL, Jacques. *The Meaning of the City*. Gran Rapids (MI): William B Eerdmans Publishing Co, 1970.

En casa. Madrid: La casa encendida, 2011. (Catálogo de exposición).

En cualquier lugar, en ningún lugar. Lleida, Vigo: Centre d'art la Panera, MARCO, 2009. (Catálogo de exposición).

En suspensión. Castelló: EACC, 2012. (Catálogo de exposición).

Entornos próximos 08. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2010. (Catálogo de exposición).

Espacio interior. Inner Space. Madrid: Comunidad de Madrid, 2006.

Eva Lootz. Derivas. Porto: Galería Quadrado Azul, 2001. (Catálogo de exposición).

Eva Lootz. La lengua de los pájaros. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. (Catálogo de exposición).

Fantastic Art, Dada and Surrealism. Nueva York: MOMA, 1936. (Catálogo de exposición).

Fantastic Cities and Other Paintings by Vera Stravinsky. Boston: David R. Godine, 1979. (Catálogo de exposición).

Fantasy Architecture: 1500-2036. London: Hayward Gallery; Royal Institute of British Architects, 2004. (Catálogo de exposición).

FAWCETT, Chris. "Soluble city. The Surrealist Perception of Paris" en *Architectural Design* (London), 2-3 (1978).

FERNANDEZ ARENAS, José (co.). *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos, 1988.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, D.L. 2010.

FINKELSTEIN, Haim. *The Screen in Surrealist Art and Thought*. Burlington: Ashgate, 2007.

FOGO, Joan Carles, *La generación del 27 y los paraísos perdidos*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2011.

FOSTER, Hal.:

-*Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

- *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT, 2000.

- *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. "Has the Proletariat No Use for a Glider?" *Architectural Design* (London), 2-3 (1978).

Francesca Goodman. Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Zurich : SCALO, 1998. (Catálogo de exposición).

FRANCO ALIAGA, Tomás. *Viajar a través de la cartografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.

FREUD, Sigmund:

-*An Outline of Psychoanalysis*. New York: Norton, 1949.

- *La interpretación de los sueños*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1923.

-*Obras completas*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1997.

G. CORTES, José Miguel. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Iaac, 2006.

Gallo. Interior de una revista. 1928. Madrid, Granada: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2008. (Catálogo de exposición).

GARCÍA LORCA, Federico:

-*Epistolario*, Madrid: Alianza, 1983.

- *Poeta en Nueva York*. Granada: Comares/Huerta de S. Vicente, 2001.

Gender and Architecture. Chichester, Nueva York, Weinheim, Brisbane, Singapore, Toronto: John Wiley & Sons, LTD, 1986.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis. *Conocer el Surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978.

Gina Pane. Milan: Charta, 1998.

GONZÁLEZ CASTRO, C. *El espacio como objeto*. Granada: Galería Sandunga, 2010.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Dalí Arquitectura*. Barcelona: Fundació Gala-Salvador Dalí. Fundació Caixa de Catalunya, 1996.

Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art. Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge, Mass. : MIT Press, 1997.

Gordon Matta-Clark. Valencia: IVAM, Generalitat Valenciana, 1993.

Gordon Matta-Clark. Obras y escritos. Barcelona : Polígrafa, 2006.

Gordon Matta-Clark : The Space Between. Tucson (Arizona): Nazraeli Press, 2003.

GOMBRICH, Ernst H. *The Story of Art*. London: Phaidon, 1989.

- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1968.
- GRAS BALAGUER, Menene. “Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad” en *Escenario domésticos*. Gipuzkoa: Diputación Foral, 2001.
- Grupo Surrealista de Chicago. *¿Qué hay de nuevo viejo?* Logroño: Pepitas de calabaza, 2008.
- GUADALUPI, Gianni; MANGUEL, Alberto. *Guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza, 1980.
- GUASH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2006.
- GUERRERO, P. “Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, and God” en *Progressive Architecture* (Nueva York), 9 (1992).
- HAYS, Michael. *The Last Works of John Hedjuk*. Nueva York: Whitney Museum of art, 2002.
- HENNING, Edward B. *The Spirit of Surrealism*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1979.
- HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. *La ciudad compartida. El género de la arquitectura*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1998.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- HOFMAN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península, 1992.

How is it. London: Tate Publishing, 2009. (Catálogo de exposición).

House. Rachel Whiteread. London: Phaidon, 1995.

Ilya Kabakov. Londres: Phaidon, 1988.

Installation Art. Londres: Thames and Hudson, 1994.

INCH, P. “Fantastic Cities.Peter Inch’s Voyage through the Surrealist city in history”
en *Architectural Design* (London), 2-3 (1978).

IVERSEN, Margaret. *Beyond Pleasure. Freud, Lacan, Barthes.* Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2007.

JENCKS, Charles A. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna.* Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

Joan Jonas. Timeless: Transparencias en una habitación oscura. Barcelona: MACBA, 2007. (Catálogo de exposición).

Juan Muñoz. Chicago: The Art Institute, 2001.

Judith Barry: Estudio para espejo y el jardín. Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2003. (Catálogo de exposición).

Juegos y objetos para jugar, Barcelona: CEAC, 1984. (Catálogo de exposición).

KAVAKOV, Ilya:

-*The House of Dreams.* London: Serpentine Gallery, 2005. (Catálogo de exposición).

-*The Window.* Berne : Benteli, 1985.

KELLY, Mike. *The Uncanny*. Los Angeles: Sonsbeek, 1993. (Catálogo de exposición).

KIM, J-A. "The design hotel" en *International Journal of Spatial Design and Research* (Tokio), 10 (2008)

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Köln, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2004.

KOTKIN, Joel. *La ciudad. Una historia global*. Barcelona: Debate, 2006.

KOOLHAAS, Rem:

- *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

- *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.

KWON, Miwon. *One place alter another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge (MA): The Mit Press, 2004.

La arquitectura de la no-ciudad. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2004.

La Casa, Il Corpo, Il Cuore. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.

La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2004. (Catálogo de exposición).

La condición postmoderna. Ideas de ciudad. Sevilla: Universidad; Instituto Universitario Arquitectura y ciencias de la construcción, 2009.

La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados. Madrid: Instituto de Cultura. Fundación Maphre, 2006.

La realidad contaminada. Visiones críticas sobre el presente. Granada, Zaragoza: Universidad, 2003.

LA RIBOT, *La Ribot.* Pantin: Centre national de la danse, 2004.

La visibilidad de las ciudades invisibles. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 2008. (Catálogo de exposición).

LAMBERT, Jean-Clarence. *El reino imaginal. 1. los artistas COBRA.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1993.

Lara Almarcegui. Málaga: CAC, 2007. (Catálogo de exposición).

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones.* San Sebastián: Nerea, 2001.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon.* Barcelona: Polígrafa, 1987.

LLENA, Antoni. “Un instante en el tiempo de la eternidad” en *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984.* Barcelona: MACBA, 2011. (Catálogo de exposición).

LLEO, Blanca. *Sueño de habitar.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998.

Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global. Sevilla: 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006. (Catálogo de exposición).

LÓPEZ RODRIGUEZ, Silvia. *El atlas del Gran Jan.* Granada: Universidad, 2009.

Louise Bourgeois. Londres: Tate Gallery, 2000. (Catálogo de exposición).

Los rascacielos de marfil. Creación e innovación en la sociedad contemporánea. Madrid: Lengua de trapo, 2006.

Lucio Fontana: entre materia y espacio. Barcelona: Fundación La Caixa, 1998.

Lucy Orta. Londres: Phaidon, 2003. (Catálogo de exposición).

Luis Buñuel. El ojo de la libertad. Madrid: Residencia de Estudiantes, Fundación ICO, 2000.

Mabel Palacín. Alicante: Museo de la Universidad, 2004. (Catálogo de exposición).

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

Manhattan, uso mixto. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. (Catálogo de exposición).

Martín Ramírez. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1989. (Catálogo de exposición).

MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Alianza: Madrid, 1986.

MARTÍNEZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del S. XX-2*. Valencia: Universidad Politécnica, 2000.

Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía. Ibiza, Formentera: Fundació "SA NOSTRA", 2002. (Catálogo de exposición).

Matt Mullican. Valencia: IVAM, 1995. (Catálogo de exposición).

Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra. Madrid: MNCARS, 1990. (Catálogo de exposición).

MEYER-HERMANN, Eva. (ed.), *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box.* Málaga: CAC, 2004. (Catálogo de exposición).

MIKAL, Thomas. (ed.), *Surrealism and Architecture.* Nueva York: Routledge, 2005.

Mira Bernabeu. Alicante: Museo de la Universidad, 2000. (Catálogo de exposición).

Mirosław Balka. Revisión 1986-1997. Valencia: IVAM, Centre del Carmen. (Catálogo de exposición).

MITCHELL, William. J. *e-topia.* Cambridge (MA): The MIT Press, 1999.

Modernidad y Posmodernidad. Madrid: Alianza, 1992.

Monocanal. Madrid: MNCARS, 2003. (Catálogo de exposición).

MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo.* Madrid: Cátedra, 2010.

MORRIS, Frances. *Yayoi Kusama,* Madrid: MNCARS, 2011. (Catálogo de exposición).

Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI. Köln: Taschen, 2005.

Museo de Bellas Artes. Caracas: Museo de Bellas Artes y Fundación Banco Mercantil, 1988.

NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Valencia: Ahimsa, 2001.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Girona: Col·legi D'Arquitectes de Catalunya, 2001.

New Surrealism or the Fiction of the Real. Woodstock: the Center for Photography, 1988. (Catálogo de exposición).

No, Global Tour. Santiago Sierra. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2001. (Catálogo de exposición).

Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre ready-made y espectáculo. Madrid: MNCARS, 2010. (Catálogo de exposición).

Oito relatos nórdicos. Santiago de Compostela: CGAC, 2002. (Catálogo de exposición).

ONTAÑÓN, Santiago, MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

Outsider. Arte fuera de serie. Madrid: Eneida, 2008.

Other than Yourself. And Investigation between Inner and Outer Space. Köln: Walther König, 2008.

PAGÉ, Suzanne. *Dan Graham*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

París y los Surrealistas. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2005. (Catálogo de exposición).

PARIS, Jean. *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus: 1967.

PAZ, Marga. *Cristina Iglesias*. Madrid: Ediciones el Viso, 1999. (Catálogo de exposición).

PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Madrid: Montesinos, 2007.

Perejaume, dejar de hacer una exposición. Barcelona: MACBA/Actar, 1999. (Catálogo de exposición).

PÉREZ CORRALES, Miguel. *Caleidoscopio surrealista*. Tenerife: La página, 2011.

PÉREZ JIMÉNEZ, J. C. "Entre la utopía y la paranoia" *Revista de Occidente* (Madrid), 206 (1998).

PEREZ TURRENT, Tomás; DE LA COLINA, José. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.

PERNIOLA, M. *Los situacionistas*. Madrid: Acuarela y Machado, 2007.

PETERS, Arno. *La nueva cartografía*. Barcelona: Vicens-Vives, 1992.

PHILBRICK, Harry. *Pop Surrealism*. Connecticut: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1998. (Catálogo de exposición).

Poéticas del espacio. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

Poesía. *Revista ilustrada de información poética* (Madrid), 43 (1998).

PRIETO, Gregorio. *Dibujos de García Lorca*. Madrid: Afrodisio y Aguado, 1995.

PUELLES ROMERO, Luis. *Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac, 2005.

QUETGLAS, Josep. "Habitar" en *Revista Circo* (Madrid), 15 (1994).

RAMÍREZ, Juan Antonio:

- *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983.
- *Edificios-cuerpo*. Madrid: Siruela, 2003.
- *Edificios y sueños*. Madrid: Nerea, 1991.
- (dir.) *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Soria: Fundación Duques de Soria, 2006.
- *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela, 1998.

Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945). Madrid: Akal, 1999.

Retorn al país de les maravilles. L'art contemporani i la infància. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001.

Robert Rauschenberg. Valencia: IVAM, 2005. (Catálogo de exposición).

Robert Rauschenberg. Combines. Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art ; Göttingen : Steidl, 2005. (Catálogo de exposición).

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*. México: Universidad Autónoma, 1969. (Catálogo de exposición).

ROSSI, Aldo:

- *Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*. Barcelona: GG, 1977.

RUBIO, Olivia María. *La Mirada interior. El Surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994. Madrid: Alianza, 2000.

SADLER, Simon. *The Situationist City*. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

SANCHEZ ARGILES, Mónica. *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2009.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *Dalí Residente*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1992.

SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza, 1981.

SARLO, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas*. Madrid: siglo XXI, 2007.

Scene of the Crime, Cambridge : The MIT Press; UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1997. (Catálogo de exposición).

SCHMIED, Wieland. *Francis Bacon: Commitment and Conflict*. Nueva York: Prestel Publishing, 2006.

SCHÖNE, Dorothea. *Enduring Beauty*. Sascha Weidner. Braunschweig: Appelhans Verlag, 2007. (Catálogo de exposición).

SCHURIAN, Walter. *Arte fantástico*. Köln: Taschen, 2005.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press, 2006.

Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca. Madrid, Granada: Residencia de Estudiantes, Huerta de San Vicente, 1998. (Catálogo de exposición).

SLAVID, Ruth. *Micro: Edificaciones muy pequeñas*. Barcelona: Blume, 2007.

Simposium Mímesis. Realismos modernos, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza: Fundación Caja Madrid, 2005.

SINAGA, Fernando. *La estancia inhóspita*. Valencia: Generalitat Valenciana; IVAM, 2005. (Catálogo de exposición).

SORKIN, Michael. *Exquisite Corpse*. Londres, Nueva York: Verso, 1991.

SOUTIF, Daniel. *El Caso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. (Catálogo de exposición).

Speaker. Berlin: Sternberg Press, 2010.

Spectacular City. Photographing the Future. Rotterdam: Nai Publishers, 2006.

Staging Surrealism. Columbus: The Ohio State University, 1997.

STRAND, Mark. *Hopper*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

Surrealismo S. XXI, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2006.

Susan Hiller: Recall. Gateshead: Baltic; Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004. (Catálogo de exposición).

The Architectural Unconscious. Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2000. (Catálogo de exposición).

The Art of Assemblage. New York : Museum of Modern Art, in collaboration with The Dallas Museum for Contemporary Arts and the San Francisco Museum of Art, 1961. (Catálogo de exposición).

The Critics' Choice. Nueva York: Watson Guptill, 1999.

The Surreal House. Londres: Barbican Art Gallery in association; New Haven: Yale University Press, 2010. (Catálogo de exposición).

TODÓ, Lluís María. *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos, 1997.

Tony Oursler. Pamplona: Rekalde, 1997. (Catálogo de exposición).

Tony Oursler. Mirada pensante. Madrid: Turner, 2008.

Toponímias. Ocho ideas del espacio. Madrid: Fundación La Caixa, D.L. 1994. (Catálogo de exposición).

TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.

ULRICH OBRIST, Hans. *Everstill-Siempre todavía*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Fundación Federico García Lorca, 2010. (Catálogo de exposición).

VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1977.

VESELY, D. "Surrealism, Myth and Modernity" en *Architectural Design* (London), 2-3 (1978).

VIDLER, Anthony:

-*The Architectural Uncanny*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

- "The building in pain" en *AA Files* (Londres), 19 (1990).

VILLAESPESA, Mar. "Granada de Mano" en *Granada de mano. Una exposición de Valeriano López*. Granada: Diputación, 2006. (Catálogo de exposición).

VON STERNBERG, Josef. *The Blue Angel*. Londres: Lorrimer publishing, 1968.

WALDBERG, Patrick. *Dadá-Surrealismo*. México: Fondo de cultura económica. 1999.

WALLACH, Amei. *The Man Who Never Threw Anything Away*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996.

WALLIS, Brian. (ed.). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.

WASSERMAN, S. "Diva-lution: How Did an Opera Term Get Co-opted by Popular Culture?" en *Opera News* (Nueva York), 68 (2003).

WILLIAMS, Gilda. *The Gothic*. London: Whitechapel, 2007.

WEIBEL, Peter. (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*. Graz/Karlsruhe/Cambridge: Neu Galerie am Landesmuseum Joanneum, ZKM Center for Media Art, The Mit Press, 2001.

WERNER HOLZWARATH, Hans. (ed.) *Jeff Koons*, Taschen: Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2009.

WOOD, Ghislaine. *Surreal Things: Surrealism and Design*. London: V&A Publications, 2007. (Catálogo de exposición).

XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

XXVI Bienal de Pontevedra. Pontevedra: Pazo da Cultura de Pontevedra y Facultade de Ciencias Sociais de Pontevedra, 2000. (Catálogo de exposición).

ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon, 1951.

Webs:

CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*.

<http://busateo.es/busateo/Biblioteca/C/C/Calvino,%20Italo%20%20Las%20Ciudades%20Invisibles.pdf> Consultado el 20 de junio de 2011.

DANKOVICH, J. “Make hit Phlegm” en http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-01102010-163255/unrestricted/Dankovich_JE_T_2009_F1.pdf Consultado el 5 de marzo de 2010.

DAWSON, J. “Trevor Young: Non-Places' at Flashpoint” en <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/07/AR2009050704109.html> Consultado el 3 de abril de 2010.

DAYER, C. “Eros: Desire in Architecture” en <http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-01102008-181451/unrestricted/ErosDesireInArchitecture3.pdf> Consultado el 3 de enero 2012.

GONZALEZ REQUENA, J. *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. <http://issuu.com/bloguerrero/docs/bunuel-hitchcock> Consultado el 23 de noviembre de 2012. (Catálogo de exposición).

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/19/cultura/1195480014.html> Consultado el 25 de abril de 2013.

<http://escuelahistoria.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/biblioteca/esociales/CortazarJulio-CasaTomada.pdf>
Consultado el 25 de marzo de 2013.

http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/cartografiascontemporaneas_es.html Consultado el 7 de febrero de 2013.

<http://tartuffesfolly.posterous.com/berrinis-surreal-map-quest> Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://trazosdelamemoria.wordpress.com/2011/11/30/10-manteniendo-la-integridad-de-las-cosas/> Consultado el 30 de julio de 2012.

<http://www.ca2m.org/es/exposiciones-antiguas/2012/lara-almarcegui-madrid-subterraneo> Consultado el 23 de diciembre de 2012.

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7138/La_fantasia_granadina_de_Judith_Barry Consultado el 2 de noviembre de 2011.

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23057/La_Barcelona_de_Francesc_Ruiz
Consultado el 28 de enero de 2012.

<http://www.ivam.es/exposiciones/2865-surreal-versus-surrealismo-en-el-arte-contemporaneo> . Consultado el 5 de junio de 2012. (Catálogo de exposición).

<http://www.mx-df.net/2011/10/el-hiperrealismo-surrealista-de-ron-mueck-en-el-museo-de-san-ildefonso/> Consultado el 7 de febrero de 2013.

http://www.saatchigallery.co.uk/artists/zhivago_duncan.htm?section_name=artists_germany Consultado 20 de enero de 2012.

http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/iversen_review.pdf Consultado el 3 de julio de 2011.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512> Consultado el 10 de marzo de 2012.

JARQUE, F. “Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados” en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html Consultado el 11 de enero de 2013.

LOOCK, U. Catálogo *Gregor Schneider. Punto muerto con depósito*. www.ca2m.org/es/documentos/doc.../362-catalogo-gregor-schneider- , p. 131. Consultado el 10 de diciembre de 2012.

MORIENTE, D. “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES* (Barcelona), 352 (2011) <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm> Consultado el 23 de agosto de 2012.

RIBAL, P. “Carles Congost” en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9535/Carles_Congost Consultado 3 de febrero de 2011.

ROLDÁN, I. “Borges: el yo en el laberinto” en <http://www.nuevarevista.net/articulos/borges-el-yo-en-el-laberinto> Consultado el 1 de marzo de 2012.

SAMANIEGO, F. “Eva Lootz convierte el Palacio de Cristal del Retiro en una jaula de pájaros” en http://elpais.com/diario/2002/06/01/cultura/1022882410_850215.html. Consultado en 4 de enero de 2011.

VIDLER, A. http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_file_s/Vidler.pdf Consultado el 3 de julio de 2011.

VILA MATAS, E. en <http://www.enriquevilamatas.com/textos/reлмаistre1.html> Consultado el 24 de marzo de 2013.