



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

Díaz Caro, Esther
SENSING CITIES . ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA
proyecto, progreso, arquitectura, núm. 14, noviembre, 2016, pp. 28-39
Universidad de Sevilla
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517654528003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA /

SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE

Esther Díaz Caro

RESUMEN La ciudad es el espacio neurálgico del sujeto contemporáneo, sin embargo la forma en que las ciudades se planifican, crecen, o se destruyen parecen estar al margen de las manifestaciones o sensibilidades del individuo; muchos de los lugares por los que transitamos se han convertido en lugares inhóspitos, habiendo perdido la ciudad su carácter simbólico y como consecuencia de la globalización también ha perdido su identidad. Nos preguntamos si puede el arte constituir una sustancia que amalgame estas patologías de nuestras ciudades modernas y abra puertas a expectativas que se acerquen a un entendimiento de la ciudad como escenario humano, donde el espacio público, el espacio natural o el paisaje serán lugares desde los que hacer ciudad. Proponemos la arquitectura, el arte y la vida, como formas de conocimiento que se esconden entre las ideas y el modo en que éstas se expresan y donde encontrar nuevos argumentos para un proyecto de ciudad. Este texto hace un recorrido por los límites difusos entre estos campos desde los años 60 hasta la actualidad, centrándonos en algunos ejemplos que nos sirven para establecer una conversación entre ellos con objeto de su traslación a la ciudad, y así recuperar su uso por los habitantes y, especialmente, el espacio público como lugar donde sus habitantes puedan expresar su creatividad.

PALABRAS CLAVE arte; arquitectura; ciudad; landscape; "expanded field"; espacio público

SUMMARY The city is the vital space for the contemporary individual, however the way in which cities are planned, grow and are destroyed seems to be outside of the manifestations and sensibilities of the citizens: many of the places that we pass through have become inhospitable, as the city has lost its symbolic character and, as a consequence of globalisation, has also lost its identity. We wonder if art can be the thing that amalgamates these diseases of our modern cities and opens doors to expectations that approach an understanding of the city as human stage, where public spaces, natural spaces and the landscape will be places from which to make a city.

We propose architecture, art and life as forms of awareness that are hidden between ideas and the way that they are expressed, and where we can find new arguments for a city project. This text explores the diffuse limits of these fields, from the sixties until the present day, focussing on some examples that will help us establish a conversation between them with the aim of translating them to the city, and thus recovering their use for its inhabitants and, especially, of public space as a place where the inhabitants can express their creativity.

KEY WORDS art; architecture; city; landscape; expanded field; public space

Persona de contacto / Corresponding author: edc.artarq@gmail.com. Arquitecta, Universidad de Sevilla

1. The Crown Fountain, 2004, Jaume Plensa.



1

Cualquier estrategia de pensamiento en torno a la complejidad de la idea de ciudad nos obliga a establecer recorridos diversos, re-trazando propuestas que desde el arte y la arquitectura se han hecho en las últimas décadas. Nos detendremos en algunas de ellas que situándose en los límites imprecisos de ambas nos resultan más evocadoras para ser trasladadas al proyecto de la ciudad contemporánea. Al margen de cuestiones burocráticas, legislativas o estrictamente vinculadas al planeamiento, nos preguntamos por qué las ciudades no son consideradas como posibles lienzos donde desarrollar las expresiones artísticas contemporáneas, y en cambio, éstas suelen quedar relegadas a piezas escultóricas ajenas a los entornos urbanos en los que se insertan, resultando elementos residuales o casuales. Las ocasiones en las que la ciudad se presta a intervenciones que conlleven reflexiones o conceptos vinculados a transferencias artísticas son escasas.

Toda ciudad nace despersonalizada y, sólo a partir del inicio de la actividad de sus habitantes en el tejido urbano podemos verificar su pulso y su latencia como organismo. Al igual que los edificios alcanzan justificación en función de la habitabilidad y confortabilidad que pueden llegar a conseguir, las ciudades se muestran como extensiones del habitar y necesitan ser consideradas como

escenarios urbanos de la vida colectiva, aptos para ser llenados de experiencias individuales y comunitarias. El origen de la confortabilidad y amabilidad de esas ciudades se encuentra en la correcta articulación de ciertos factores entre los cuales es necesario atender de manera destacada a la componente artística ya que nos ofrece un denominador común de la sociedad que alberga.

Las actuaciones artísticas permitirían un acercamiento de la ciudad a sus habitantes, poniendo en valor la recuperación de los espacios públicos desde sensibilidades no estrictamente originadas desde la “disciplina” arquitectónica, eludiendo el carácter de elemento-decoración que se les otorga en la actualidad (figura 1).

La obra de Jaume Plensa, The Crown Fountain, nos sirve para visualizar este acercamiento entre los límites difusos entre el arte y la arquitectura y apostar por ellos a la hora de proyectar la ciudad futura. En los orígenes de esta obra, el autor se cuestiona: “¿Qué es una fuente? ¿cómo puede ser de relevante para la gente que la observa?”. Estas preguntas están presentes en la obra de Jaume Plensa. Centrada en la experiencia humana, no sólo desde lo sensorial, también en su relación temporal con la historia, del pasado con el presente, y del presente hacia el futuro, el artista decide mantener en la memoria colectiva la fuente histórica que siempre hubo en este

1. Plensa, Jaume en la memoria de la obra publicada en la página web oficial del artista <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>.

2. Portada del libro *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*.

3. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.

emplazamiento: un lugar de encuentro donde obtener el agua, principal sustancia de la vida. ¿Por qué no mantener y dotar de una nueva experiencia a esta característica esencial del lugar?.

Localizada en el Millennium Park de Chicago, cerca de la bulliciosa Michigan Avenue, por un lado rodeada de rascacielos pero también rodeada de árboles que aportan cierta serenidad, dos pantallas de vidrio de 50 pies de altura unidas por una piscina de granito negro de apenas $\frac{1}{8}$ de pulgada de profundidad establecerán un nuevo diálogo con la ciudad. Las dos torres serán los principales elementos que establecen una dualidad, un compromiso de diálogo constante pero cambiante con los ciudadanos, a través de 1.000 conversaciones entre residentes de Chicago. El artista sólo permite que veamos sus rostros, transformándolos en gárgolas al expulsar el agua desde sus labios, jugando con la evocadora idea de que somos creadores de la vida. Plensa también permite que el observador pase a formar parte de la obra, pudiendo caminar por la piscina de granito. El sonido del agua y el caminar de las personas, son también elementos constitutivos de la instalación. El artista pone su énfasis en la comunicación, la conversación y la interacción, entendiendo que éstos deben ser los principales protagonistas en el espacio público.

Tal vez, con la misma curiosidad, deberíamos preguntarnos ¿qué es el espacio público?, ese lugar tan aclamado en las ciudades hoy día desde la administración de las mismas, pero mayormente puesto al servicio del capital, con escaso valor desde un punto de vista urbano y nulo para una apropiación por parte de los ciudadanos. Tal como nos dice Antonio Miranda en el prólogo del libro de Manuel Delgado *El espacio público como ideología*²: “Como ya es sabido, con edificaciones de “bulto redondo” –como los chalets aislados o los bloques aislados– el espacio civil de encuentro y sinergia, el espacio verdaderamente común y político, el espacio público de calidad queda excluido definitivamente. Y toda arquitectura que no construye ciudad es falsa arquitectura o arquitectura sin

verdad, es decir, de muy baja calidad. (...) Sólo así el espacio público se hace verdadero en un espaciotiempo continuo y panhumano: universal modernidad de la verdad³. Proponemos una búsqueda en los bordes imprecisos del arte y la arquitectura y trasladar el fruto de esa conversación a los espacios urbanos a los que comúnmente hemos denominado espacios públicos, dotándolos así de urbanidad⁴, de un sentido urbano que hoy en día se ha perdido en la sociedad del consumo y del capital.

RETRACING THE “EXPANDED FIELD”

La arquitectura ha sido el campo en el que han tenido lugar los mayores debates interdisciplinares, involucrando a las artes visuales con un desarrollo que ha abarcado las tres últimas décadas (figura 2).

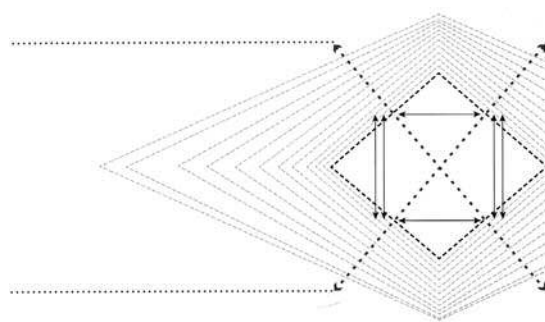
En 1979 Rosalind Krauss escribió el ensayo “*Sculpture in the expanded Field*” publicado por primera vez en la revista *October* 8⁵, donde la historiadora se posicionaba en contra de la irregular ceguera de las prácticas artísticas, mediante un diagrama en el que establecía oposiciones estructurales entre escultura, arquitectura, y “landscape art”. Krauss ha sido testigo cercano de la transformación de las prácticas artísticas adheridas a la especificidad del arte moderno, hacia las artes de la llamada múltiple posmodernidad. La historiadora trató de dejar claro lo que estas prácticas eran y lo que no, así como aquello en lo que se podrían convertir si se combinaban rigurosamente los parámetros sustanciales de sus respectivos campos o disciplinas y se extendieran como vectores sus lógicas operativas. El debate o reflexión planteado sigue abierto, y dado el interés suscitado en la profundización de este ensayo, en abril de 2007, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton en colaboración con el Departamento de Arte y Arqueología celebró un simposio sobre el ensayo original de Rosalind Krauss, reconociendo su influencia en las décadas posteriores a su publicación, y su todavía posible proyección hacia el futuro. El simposio se convierte en una plataforma desde la que reflexionar sobre las posibilidades de interacción entre las distintas

2. Delgado, Manuel, en *El espacio público como ideología*, Madrid: Ed. Catarata, 2ª ed., 2015.

3. *Ibid.*, pp. 12, 13.

4. “Urbanidad: cortesanía, comedimiento, atención y buen modo”. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

5. Krauss, Rosalind: “Sculpture in the Expanded Field”, En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1979.



Retracing the Expanded Field

Encounters between Art and Architecture



2 3

formas de expresión artística desde la posmodernidad hasta nuestros días⁶.

*"Expansión, proximidad, convergencia, entendimiento o pliegue, serán algunos de los conceptos para re-dibujar los límites entre las artes visuales y la arquitectura contemporánea en el cambio de siglo. Si el arte moderno supuso el modelo manifiesto de la "síntesis de las artes", su descendencia postmoderna promovió el semblante de la fusión plural"*⁷.

Estos conceptos, utilizados para describir las obras de estos años, pueden ser válidos tanto para describir expresiones artísticas como obras arquitectónicas. Pero si pudiéramos igualmente utilizarlos para describir nuestros entornos urbanos, ello implicaría un enriquecimiento de los mismos donde poder desarrollar la creatividad de los individuos, no sólo de artistas y arquitectos con sus obras o proyectos, sino también a través de los propios habitantes de las ciudades, convirtiéndose en actores y configuradores de éstas a través de sus experiencias, al igual que en el trabajo de Plensa, *The Crown Fountain*, anteriormente citado.

Las obras de artistas como Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Morris o Mary Miss, exploran las interconexiones entre arquitectura, escultura, *landscape art* y fotografía de manera compleja e impredecible, aún sin ser la arquitectura el principal sujeto de estas obras.

Nos centramos en dos de estos trabajos: *Partially Buried Woodshed*, de Smithson, 1970 (figura 3), y *Splitting*, 1974, de Matta-Clark. Teniendo la arquitectura como inicio, ambas atacan físicamente los edificios y tienen lugar en un proceso espacio-temporal. Artistas y arquitectos se mueven en direcciones paralelas y no opuestas especialmente en lo conceptual, encontrando evidencia en la representación de espacios especulativos.

En las dos obras la arquitectura está muy presente y forma parte de la expresión artística, ambas se sitúan fuera de las galerías de arte o de los museos implicándose con su entorno, haciendo que la obra supere su límite físico. Podríamos referirnos a esta ocupación del entorno y de la superación de sus límites en el sentido que Javier Maderuelo nos propone en *El Espacio Raptado*, publicación de su tesis doctoral, en la que desarrolla a través de un ensayo la interacción de la escultura con la arquitectura, y el desbordamiento y superación de sus propios límites, coincidiendo con la interpretación de Rosalind Krauss en la transcendencia que la escultura de principios de los 60 va a tener en el momento presente. Las reflexiones de Maderuelo de cómo el espacio público de nuestras ciudades se ha vuelto inhóspito siguen plenamente vigentes en la actualidad.⁸

Partially Buried Woodshed fue una obra desarrollada como ejercicio de curso por Robert Smithson junto con

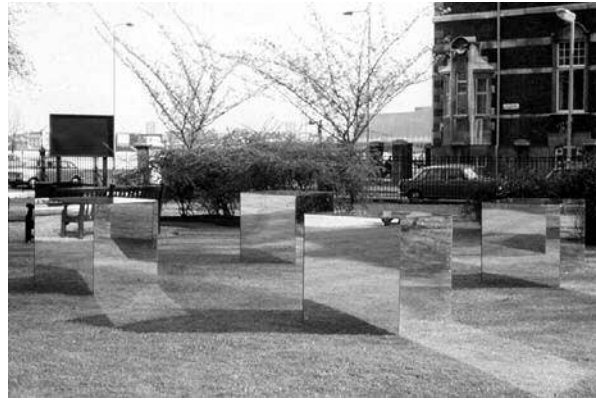
6. AAVV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press, 2014.

7. *Ibid.*, p.VII. (Traducción de la autora).

8. Por ejemplo, acerca de las intervenciones artísticas en dichos espacios, dice Maderuelo: *"En el dominio público, en la calle y en la plaza sólo se han localizado los monumentos conmemorativos. Con la disolución de la lógica del monumento y con el progresivo deterioro del ambiente urbano, el espacio público se ha vuelto inhóspito. Muchos artistas, en los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y su entronización de los museos, intentando acceder con su obra al dominio público: la calle, los parques y los jardines. Otros, al alejarse, de la galería de arte, han buscado en la soledad de los alejados parajes desérticos el lugar en el que localizar sus monumentos, pero ambos han necesitado ligar la obra dialécticamente con el sitio, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y del que toman la motivación y al que pretenden transformar y enriquecer"*. Maderuelo, Javier en *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p.155.



4



5

4. Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975.5. Robert Morris, *Untitled (Mirrored boxes)*, 1965.

los alumnos de la School of Arts of Kent: apiló 20 carretillas de desechos sobre un almacén de leña abandonado hasta que la principal viga de éste quebró. La principal idea de Smithson era demostrar el principio de entropía: interesado en demostrar la acumulación de la historia sobre la expresión artística, creó una que crecería en significación con el paso del tiempo, a la vez que disminuiría su realidad física hasta el momento de su desaparición en 1984. Todo el proceso de la obra desde su ideación hasta su desmontaje está lleno de anécdotas en los que el azar jugó un papel principal en la fisicidad de la obra, y en la que personas ajenas al artista han determinado su final.

Para Smithson, el proceso artístico se inicia con el ataque a un edificio, siendo una arquitectura o un espacio construido el elemento inicial sobre el que trabajar, produciéndose una superación de su propio límite: el rapto del espacio circundante es esencial para que la creación artística tenga lugar, entendiéndose ésta como un proceso extensible en el tiempo, pero efímero. En *Partially Buried Woodshed*, el momento en que la viga rompe es el momento en el que comienza el deterioro de la obra, y por tanto el proceso entrópico que Smithson quiere evidenciar: para el artista, la permanencia y la preciosidad del trabajo artístico es algo intolerable. Además de la radicalidad que este trabajo supone en su momento por sacar la obra de arte fuera del espacio museístico, en este caso situándola en un entorno universitario, es además rompedor por la interacción de ésta con el medio urbano donde se sitúa y las nuevas experiencias que esto provoca en el espectador: la imagen desoladora del almacén en estado ruinoso y semienterrado en un entorno de una escuela universitaria.

Más allá de lo agresivo de la actuación, introduce una realidad diferente en el espectador, en su cotidianidad. Este ejemplo puede ser trasladado a experiencias

urbanas en los espacios públicos de nuestras ciudades en la forma de cómo utilizar de forma creativa construcciones obsoletas y en desuso para que de alguna manera puedan producirse nuevas experiencias temporales, como en este caso, enterrándolas parcialmente, creando un nuevo paisaje, una nueva topografía que sin duda podría dar lugar a espacios para el uso colectivo.

Con una lógica tangente a ésta, las obras de Gordon Matta-Clark sugieren otra posible forma de intervenir en las ciudades, generando nuevos paisajes, también partiendo de un ataque físico a construcciones. En el caso de *Splinting* el trabajo se inicia sobre un edificio que iba a ser demolido, produciendo nuevas interacciones entre lo construido y la ciudad, generando nuevas experiencias en los espectadores. Matta-Clark, conocedor del interés que siempre suscita para el ciudadano cualquier obra que afecte a su entorno cotidiano, concibe sus obras para ser experimentadas, para ser vividas y observadas.

Sería muy atractivo poder introducir en nuestro paisaje urbano estas nuevas experiencias que Matta-Clark nos propone en obras como *Splinting*: quebrar los espacios, desafiar la gravedad, desdibujar los límites entre el exterior y el interior. Serían fenómenos y experiencias enriquecedoras en nuestras ciudades (figura 4).

En el momento en que estas obras se conciben, la arquitectura funcionaba como un modelo para las artes visuales, no por su monumentalidad o su carácter institucional sino como fuente de conocimiento científico y de estrategias compositivas probadas en el espacio y en los ámbitos urbanos, de igual manera, las artes visuales proponían una alternativa para la arquitectura que debilitaba su carácter icónico.

Cada vez hay una mayor indagación en las interacciones que se producen entre el arte y la arquitectura, incrementándose el número de exposiciones y publicaciones

que lo reflejan, con un creciente intercambio aunque todavía en los inicios de ser comprendido. Hay veces en que las prácticas artísticas son un reflejo de los aspectos más icónicos de la arquitectura contemporánea. Otras por contra, es la arquitectura la que toma prestados los efectos más atmosféricos del arte contemporáneo extrapolándolos a un entorno monumental y urbano con resultados muy espectaculares. El peligro es que a veces, buscando la conexión entre los dos casos, el resultado es una simple acumulación de imágenes, como una mera exaltación de los *media*.

Las interacciones entre la escultura y la arquitectura desde los 60 hasta nuestros días, han sido estudiadas en numerosos ensayos como el ya mencionado de Javier Maderuelo. El término de escultura, tal como se había entendido a lo largo de la historia, empezó a oscurecerse con la aparición de las obras surgidas en los 60 y 70, surgiendo tal variedad de categorías que ponían el concepto al borde del colapso: pilas de basura sobre el suelo de las galerías, toneladas de tierra procedentes del desierto, o vallas de madera, la palabra "escultura" empezaba a ser difícil de pronunciar. Así, la escultura como negación empezó a ser posible sólo en los términos de lo que no era⁹. Nos detenemos en dos obras de principios de los 60 de Robert Morris: una instalación exhibida en la Green Gallery en 1964, casi una arquitectura íntegramente, su estatus como escultura se reduce casi a la determinación de ser lo que está en la habitación, que realmente no es habitación. La otra, *Untitled (Mirrored boxes)* de 1965, instalación ubicada en el exterior hecha de cajas de cristal, formas que son distintas del sitio; siendo visualmente una continuidad del paisaje, realmente (en su fisicidad), no son parte del paisaje.

La primera nos sugiere que dicha experiencia podría ser trasladada a la ciudad, elementos que invitan a su paseo, formas simples que crean espacios para ser atravesados o para servir de apoyo, partiendo de la disposición de elementos que con formas relativamente sencillas llaman nuestra atención por el desafío a la gravedad, y

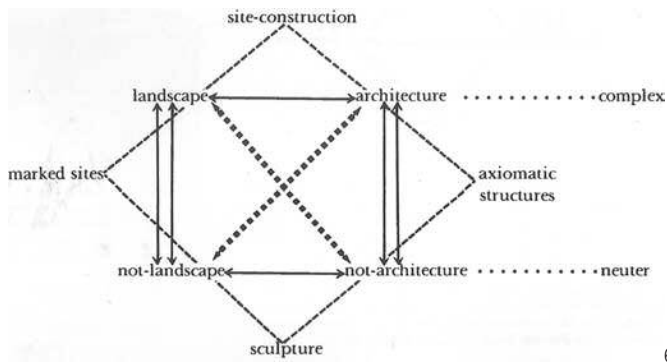
por su simple disposición, creando un bello diálogo entre ellos, desdibujando en el caso de su creación los límites entre escultura, arquitectura y danza moderna, ya que se construyeron para servir de apoyo a bailarines en el desarrollo de una *performance*. El segundo ejemplo nos interesa precisamente por ubicarse fuera del espacio museístico, produciendo desde la extrema simplicidad de sus formas un enriquecimiento del paisaje, y con la utilización de las caras espejadas de los cubos, el rapto del espacio circundante es si cabe más poético y sugerente (figura 5).

Lo que sucedió en la trayectoria de los escultores a partir de los 60 es que empezaron a poner el foco en los límites exteriores a los términos de exclusión, la escultura entra en una condición de su lógica inversa, y se convierte en pura negatividad, una combinación de exclusiones. De igual manera, con la misma lógica y con un simple mecanismo de inversión, las mismas polaridades pueden ser expresadas en positivo: la no-arquitectura es sólo otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, simplemente arquitectura. Incluso si reducimos la escultura al término neutro de no-paisaje y además no-arquitectura, no hay razón para no imaginar un nuevo término, que sería al mismo tiempo ambas cosas, paisaje y arquitectura, lo que en este esquema es llamado "complex".¹⁰

Rosalind Krauss idea un diagrama para explicar las distintas relaciones que van surgiendo en lo que denomina "*the expanded field*", generados al problematizar el conjunto de posiciones que surgen cuando la categoría de escultura es suspendida. Así, al extender el campo, surgen otras categorías que uno puede imaginar: *marked sites*, *site construction*, *axiometric structures*, ninguna de ellas asimilable al concepto de escultura tal y como se había concebido hasta el momento. Ésta pasará a encontrarse en la periferia de una estructura mucho más amplia y compleja, llevándonos a otro diagrama. Quizá lo que más nos puede extrañar es la pretensión de clasificar la complejidad de estas nuevas interacciones entre los distintos campos en un diagrama tan simple, cuando al

9. Tal como nos explica Rosalind Krauss en su ensayo *Sculpture in the Expanded Field*: "la escultura en los 70 había entrado en la categoría de tierra de nadie: era lo que estaba enfrente de un edificio que no era un edificio o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje". (Traducción de la autora). Krauss, Rosalind, op. cit., nota 5, p. 35.

10. Originariamente esto había sido rechazado en el campo del arte: la cultura occidental no había permitido hasta la fecha pensar en lo complejo, muy al contrario que otras culturas- que lo incorporan con facilidad: así, los laberínticos jardines japoneses son al mismo tiempo arquitectura y paisaje, o los campos de rituales o procesionales de antiguas civilizaciones son ejemplos de este término de lo complejo. No quiere decir esto que fueran considerados como una forma de escultura, eran más bien, una forma de ocupar el espacio.



6

6. Diagrama de Rosalind Krauss. Relaciones entre los distintos "fields" establecidas como negación de lo que no son.

7. Robert Morris, *The Observatory*, 1971.

8. Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Mineápolis.

9. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.

10. Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978.



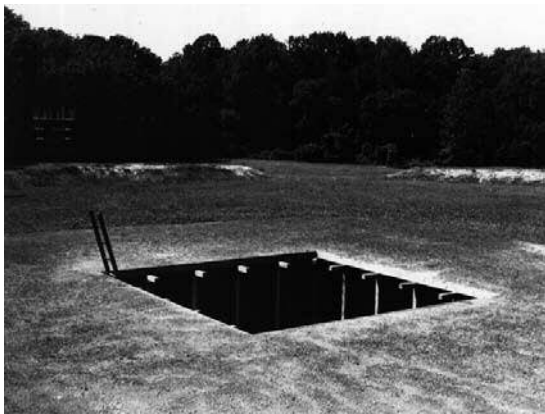
7



9



8



10

mismo tiempo lo que realmente nos propone es la superación de los propios límites. (figura 6)

Krauss denomina a este campo del "complex axis" como "site-construction". Trabajos como *The Observatory*, de Robert Morris, 1970, son primeros ejemplos de ello. Otros artistas como Robert Irwin, con trabajos como la instalación *Slant/Light/Volume*¹¹; Alice Aycock y su instalación *The beginning of a complex*, de 1977; Michael Heizer, pudiendo referir aquí uno de los primeros *earthworks*, *Double negative*, del que el mismo Heizer decía "There is nothing there, yet it is still a sculpture"¹²; o Mary Miss de la

que ilustramos la obra *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978, estaban trabajando con la misma lógica. (figuras 7 a 10)

Una referencia más próxima a nuestra cultura occidental podrían ser los jardines de Bomarzo. Aunque alejada en el tiempo y de difícil catalogación en el diagrama de Rosalind Krauss, nos sirve de ejemplo para ilustrar cómo a lo largo de la historia este desbordamiento de los límites ha estado presente. Denominados originariamente como "Villa de las Maravillas" fueron comúnmente denominados como "Jardín de los Monstruos"¹³. El resultado está próximo a lo surreal, el paisaje y elementos

de difícil categorización crean un entorno que impacta a los sentidos del observador, provocando una sensación de extrañeza aún dentro de la estética manierista propia de la época, como podemos imaginar con la imagen de esa pequeña construcción inclinada, o esas figuras monstruosas semienterradas en la tierra, llenas de simbolismo y una especial sensualidad, en la que los límites entre arquitectura, escultura y naturaleza son difíciles de precisar. La descripción que hace Bruno Zevi de este lugar en *Barroco Illuminismo* es del todo acertada: "A Bomarzo la finzione scenica é travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi é immerso, in "un ingranaggio di sensazioni", dice A. Bruschi, capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo-onirico, assurdo, ludico e edonistico, che offre stati alterni di eccitazione e depressione, gioiosa meraviglia e terrore, inquietudine morbosa e maniacale"¹⁴. Los jardines, olvidados y abandonados durante siglos, han llegado hasta nuestros días, produciéndose una simbiosis total con la naturaleza, siendo en fecha muy reciente, en 1959, cuando Giovanni Bettini adquiere la propiedad devolviendo a este parque su estado original. El poder evocador de este jardín ha inspirado la creación de otras expresiones artísticas contemporáneas, como el film realizado por Salvador Dalí o la ópera de Alberto Ginastera de 1962.

Esta simbiosis entre arte y naturaleza es la que proponemos introducir en la ciudad de hoy, en la que la integración

del espacio natural en el interior de las ciudades es una demanda de los ciudadanos. Trasladar este ejercicio a un entorno urbano sería muy sugerente para crear nuevos paisajes (figuras 11 y 12).

Dando un salto al momento presente podemos referir como ejemplo la obra *The Gates*, de Christo and Jeanne-Claude, una obra efímera, una experiencia para ser vivida por el usuario del Central Park que durante el escaso tiempo que dura la instalación verá alterada la configuración de su espacio cotidiano. Este proyecto es ideado en el año 1979, pero su realización no se ve culminada hasta el año 2005, en el que como es usual en la forma de trabajar de la pareja de artistas, a través de la venta de los collages, planos, o bocetos del proyecto consiguen la financiación para el mismo (figura 13).¹⁵

A través de la repetición de un elemento simple y de la imposición de una nueva traza sobre Central Park, los artistas consiguen transformar el lugar sin alterar su uso, dotando al mismo de una nueva experiencia sensorial tanto en la relación que establecen con el paisaje propio del parque, como con la ciudad, a través de esa interacción provocada en los reflejos así como en la introducción del color azafrán con gran intensidad.

THE CITY AS CANVAS

Aunque pueda resultar paradójico por tener lugar en un espacio interior, vamos a utilizar como referencia la

11. Creada en 1971 para la inauguración del Walker Center, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights 96 x 564 in. Junto a James Turrell, Robert Irwin explora cómo los fenómenos son percibidos por el observador, y alterados por la conciencia, orquestando el acto de la percepción. Aparentemente son simples ejercicios de manipulación del espacio arquitectónico, entrando en el "expanded field" referido por Rosalind Krauss, pero sus consecuencias enriquecen la experiencia sensorial y temporal de los espacios.

12. Extraído de la página web dedicada al artista, http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html. Esta obra consiste en dos cortes lineales realizados en la meseta de Mormon, en el desierto de nevada. Lo que no parece más que un gesto si lo vemos sobre un plano, implica el desplazamiento de 240.000 toneladas de rocas, y la consiguiente reubicación de las mismas. "Double Negative, aunque es una destacada pieza de arte, esencialmente no es más que una gran zanja (e incluso entonces, no es totalmente una zanja, ya que cruza un espacio vacío). "En eso, consiste más en lo que era que en lo hoy es. Construir Double Negative fue un acto de construcción sólo en tanto que algo fue sustraído, y aquello que fue removido constituyó el acto creativo. Por eso la obra de arte es en sí misma un espacio negativo (y cuando se atraviesa el espacio vacío, eso es el espacio double negative, como sugiere el título), esto obliga a la meditación bajo el principio del arte como creación, cuando sin embargo Heizer no ha añadido sino sustraído" (Traducción de la autora). Double Negative pertenece a The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

13. Construidos en el Renacimiento en Italia por orden del Duque Francesco Orsini tras la prematura muerte de su esposa, Julia Farnese y diseñados por el arquitecto Pirro Ligorio y el escultor Simone Mosca, se construyen desde 1552 a 1588, año en que fallece Orsini.

14. Zevi, Bruno en *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995, p. 10. "En Bomarzo el escenario es sobrecogedor, el observador no puede ver por qué está inmerso en una cadena de sentimientos, dice A. Bruschi, capaz de confundir las ideas, de provocar emociones, de participar de lo absurdo, en un mundo bromista y hedonístico, que ofrece un estado alterno de excitación y depresión, de alegría y asombro, alegre maravilla y terror, inquietud morbosa y obsesiva". (Traducción de la autora).

15. Tal como describen los propios artistas en la memoria del proyecto en Volz, Wolfgang, Strauss, Anne, *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Alemania: Ed. Taschen. 2005.



11 12



13 14

11. Torre inclinada en los jardines de Bomarzo, Italia.

12. Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Entre escultura y arquitectura, semienterrado en el bosque, resultando una mayor simbiosis con el paisaje, provoca además por su inclinación una mayor extrañeza, obligando al paseante a pararse en este objeto.

13. Christo and Jeanne-Claude, *the gates* 1979-2005. Pencil, charcoal, pastel, wax crayón, enamel paint, fabric simple, aerial photograph, hand-drawn.

14. Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces exhibition*, 2014.

exposición “*Sensing spaces: Architecture Reimagined*”¹⁶ celebrada en la Royal Academy of Arts, en Londres, en el año 2014, para profundizar en las experiencias que queremos proponer en nuestras ciudades, sirviéndonos al mismo tiempo para ilustrar la vigencia de ese desbordamiento entre los límites entre arte, arquitectura y paisaje. Más allá de los límites físicos donde tiene lugar la exposición, en las imponentes galerías de la Royal Academy of Arts, lo que nos importa es el concepto de la exposición, su resultado, y la posible traslación de los mismos al espacio urbano (figura 14).

Desde una preocupación por lo sensorial y por la experiencia de los habitantes de los espacios arquitectónicos el resultado es de difícil catalogación, devolviéndonos a los términos con los que habíamos iniciado este texto: expansión, proximidad, convergencia, entendimiento,

pliegue y otros muchos que se centran en los sentidos, olvidándose como primera razón de la arquitectura de su utilidad o habitabilidad. Estas cualidades son las que pensamos que pueden trasladarse al espacio urbano con el objeto de hacer de éste lugares más amables para los ciudadanos. Quizá debamos re-trazar la ciudad en estos términos, volviendo a ser soporte para manifestar los deseos de los habitantes y su cultura, entendiendo ésta como una obra de arte colectiva.

La exposición “*Sensing Spaces*” plantea dudas a sus visitantes, no soluciones: es una aproximación a la arquitectura que resalta no sus aspectos funcionales sino los experimentales, desde el punto de vista de lo sensorial. Siete arquitectos son invitados a realizar siete obras, con el reto de despertar y re-calibrar las sensibilidades

“The grid pattern of the city blocks surrounding Central Park was reflected in the rectangular structure of the commanding saffron colored poles while the serpentine design of the walkways and the organic forms of the bare branches of the trees were mirrored in the continuously changing rounded and sensual movements of the free-flowing fabric panels in the wind.

The people of New York continued to use the park as usual. For those who walked through The Gates, the saffron colored fabric was a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park, The Gates seemed like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees and highlighting the shape of the meandering footpaths”.

“El patrón de los bloques alrededor del Central Park era reflejado en la estructura rectangular de los imponentes postes de color azafrán, a la vez que el serpenteante diseño de los caminos, y las formas orgánicas de las desnudas ramas de los árboles eran reflejados en los continuamente cambiantes, curvos y sensuales movimientos del tejido orgánico y libre de los paneles ondeados por el viento.

La gente de New York, continuó usando el parque como acostumbraban. Para aquellos que caminaban a través de las puertas, el tejido de color azafrán era como un techo de oro que creaba cálidas sombras. Visto desde los edificios circundantes de Central Park, The Gates, parecían como un río de oro, apareciendo y desapareciendo a través de las desnudas ramas de los árboles y resaltando la sombra de los senderos sinuosos”. (Traducción de la autora).

16. *Sensing spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.

del espacio que nos rodea, experimentando con los encuentros entre el arte y la arquitectura. Se trata en parte un experimento y en parte una demostración, requiriendo la implicación de los visitantes para el resultado de la exposición. Los visitantes, son invitados a interactuar, a observar, a moverse alrededor y a través, a ocupar, a sentir las instalaciones realizadas. Durante el tiempo que tuvo lugar la exposición, el espacio histórico de las principales galerías de la Royal Academy se transformó radicalmente y la percepción de sus condiciones de espacio, proporción, luz y materia se alteraban en función del grado de percepción y el compromiso de sus visitantes construyendo una experiencia tanto personal como colectiva.

La arquitectura es la forma de arte más presente en nuestra vida cotidiana, construyendo sus escenarios, pero no sería nada sin las personas que lo viven y la perciben. En la introducción del catálogo de la exposición, nos explica su principal objetivo: *"The exhibition creates, above all else, an essential interaction between three factors: the nature and quality of physical spaces, how we perceive them, and their resulting evocative power"*¹⁷. De esta misma manera sería oportuno trasladar esta experiencia a un fragmento urbano, para poder analizar y preguntar a los ciudadanos cómo se sienten en espacios construidos en estas mismas claves.

La instalación de Li Xiaodong que hemos seleccionado para ilustrar este artículo, introduce en las salas de la Royal Academy el silencio del bosque, importando un trozo de naturaleza a la que da la forma arquitectónica de un laberinto. Nos introduce un espejo de la naturaleza hecho de pequeñas ramas de árboles, intentando dirigir el movimiento del espectador, pero consciente de su deseo de desobediencia. Implica en la percepción el sentido del tacto, la vista y el olfato, moviéndose en esos límites imprecisos de definir, en este caso entendemos que como negación de lo que no son, como nos decía Rosalind Krauss, la no-arquitectura, no-escultura, y no-paisaje (naturaleza) dejando que sea el observador el que a través de su experiencia dé sentido a la obra.

Necesitamos indagar sobre estas interacciones y experimentar a través de propuestas concretas sobre la ciudad contemporánea. Estas propuestas no generarán modelos, ni siquiera mecanismos, sino más bien un

ensayo sobre qué ciudad resultaría bajo estas premisas. De esta manera, proyectos como los citados en este artículo *The Crown Fountain* de Jaume Plensa, *The Gates*, de Christo y Jeanne Claude o la instalación de Li Xiaodong, servirían como ejemplos de cómo intervenir en la ciudad contemporánea desde una mayor interacción entre los *"expanded fields"* desdibujando los límites entre ellos, caminando por sus bordes, en los que la percepción de los ciudadanos y el uso de los espacios son los que realmente dan sentido a los mismos.

Teniendo la ciudad como campo de intervención, hay en la actualidad muchos proyectos e iniciativas que podríamos mencionar, aunque a veces los campos teóricos o de proyecto sean más sugerentes que los resultados finales. Volviendo a la artista Mary Miss, cuya obra ya hemos mencionado en este artículo, podemos referir el proyecto *City as Living Laboratory Project*, teniendo Ravenswood, Long Island, New York, como lugar de acción. Es una plataforma donde colaboran artistas, científicos y arquitectos entre otros, dirigiendo cuestiones sociales y económicas desde la sostenibilidad medioambiental, bajo el sugerente y evocador lema *"If only The City Could Speak"*, y con el subtítulo que es toda una declaración del espíritu del proyecto: *Sustainability Made Tangible Through The Arts*. En ella se plantea cómo fomentar los roles de artistas y diseñadores en el diseño de la ciudad, para dar forma y atraer la atención hacia las actuales preocupaciones ambientales de nuestro tiempo. El proyecto propone la reactivación y recuperación del tejido urbano, utilizando la imagen y colores de las chimeneas industriales como hilo conductor en toda el área de intervención.

Sirva Nueva York y el proyecto de reconstrucción de la plaza de Times Square, del estudio Snohetta, como ejemplo para ilustrar una intervención en la que, con una sutil manipulación del soporte tratado como un lienzo, y la disposición de unos bancos, consigue sin embargo un gran cambio al alternar la predominancia del tráfico y el estatus del espacio público como mero lugar residual, dándole la vuelta (figura 15).

Con la reconstrucción, el espacio público será el protagonista, sirviendo de soporte para el desarrollo de eventos demandados por los ciudadanos, y convirtiéndose por tanto en lugar para que éstos desarrollen su

17. *Ibíd.* Palabras del presidente de la Royal Academy of Arts, Christopher Le Brun para el prólogo del catálogo de la exposición. *"La exposición crea, por encima de todo, una interacción esencial entre tres factores, la naturaleza y la cualidad de los espacios físicos, cómo nosotros lo percibimos, y su resultante poder evocativo"*. (Traducción de la autora).



15. -Times Square. Snohetta.

15

creatividad. Tan interesante o más que la reconstrucción final ha sido el proceso de apropiación que ha tenido lugar durante un periodo de tiempo en el que mediante instalaciones efímeras los habitantes se han ido apropiando de este espacio hasta convertirlo en algo irreversible. Con la intervención se propician sobre todo los movimientos de los peatones, pero también se invita a la pausa, a la conversación, mediante la colocación de unos bancos de una escala fuera de lo común, con formas escultóricas algo alejadas de lo convencional, que con su extrañeza, provocan un mayor acercamiento por parte de los usuarios.¹⁸

Tal vez la incorporación de estos bancos, nos permitan categorizar la intervención como uno de los *marked sites* de los que nos hablaba Rosalind Krauss en su diagrama, o podamos encontrar cierta analogía entre estos bancos, considerándolos como huecos en el territorio donde los ciudadanos pueden refugiarse de la velocidad y movimientos desenfrenados de la ciudad, con los vacíos creados por Michel Heizer en su obra *Double Negative*, seguramente no con la misma intensidad. La actuación no tiene la misma intensidad que la que nos propone la obra de Jaume Plensa comentada al inicio de este artículo, pero probablemente el motivo radica en que este espacio ya tiene una gran identidad y cúmulo de experiencias por el propio telón de fondo que le envuelve.

CONCLUSIÓN: SENSING CITIES

Confirmamos en este recorrido por las artes y la arquitectura desde los 60 a la actualidad, no sólo la vigencia del ensayo de Rosalind Krauss, sino las posibilidades de seguir extendiendo o transformando su diagrama, por ejemplo profundizando en la idea de la ciudad como un soporte activo y elemento fundamental en el que pueden interactuar los distintos campos, con el objeto de dotar a la ciudad de un cúmulo de experiencias que nos permita entender los espacios públicos como extensiones

del habitar. Quizá ya no es necesario que la ciudad nos represente, o que nos ofrezca una identidad, ya que cabrían múltiples identidades, tantas como individuos, pero quizá sí deba ofrecernos lugares para comunicarnos, conversar o interactuar, estableciéndose nuevos diálogos con la ciudad, centrado en la experiencia humana no sólo desde lo sensorial, también en su relación con la historia, hacia el pasado y hacia el futuro. Sería ésta una propuesta por tanto de mirada hacia la ciudad, nuestra ciudad paralela es real en tanto que podemos imaginarla, soñarla.

La ciudad y el espacio público podemos decir que (igual que la escultura en los 60) ha entrado en la categoría del *no-man's land*, en parte por efecto de la globalización, en parte porque hemos simplificado al máximo sus experiencias sensoriales en los espacios públicos, pero también porque cada vez más los espacios públicos quedan al servicio del capital. Artistas y arquitectos tienen en la ciudad un campo desde y por el que trabajar para revertir esta situación, entendiendo que el espacio público y la propia ciudad son tanto lienzo como obra resultante.

Para ello, entendemos clave incorporar la propia experiencia de los ciudadanos proponiendo trasladar los "*Sensing spaces*", de los que hemos hablado anteriormente, al espacio público. Éstos se incorporarán a la ciudad como escenarios urbanos donde la experiencia sensorial de los ciudadanos será la que los dotará de significado, siendo complejos en su definición, trabajando en los bordes entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, para poder imaginar ciudades más acordes con la complejidad actual del sujeto contemporáneo.

Éste, cada vez con más fuerza, demanda la integración de la naturaleza como elemento sustancial de lo urbano, pudiendo tomar múltiples formas o expresiones, alejándose de los espacios verdes convencionales a los que nos hemos venido acostumbrando en las últimas décadas, pudiendo situarse igualmente en esos límites difusos y de difícil catalogación, entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, pero también de sus opuestos. De esta manera nuestra visión de la ciudad, nuestro imaginario para una ciudad paralela, sería la *sensing city*, no centrándonos en una ciudad concreta sino proponiendo la misma como soporte interactivo de los *Expanded Fields*. ■

18. Recordándonos también a las instalaciones de Robert Morris anteriormente referidas.

Bibliografía citada:

- AA.VV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. London, England - Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014
- AA.VV.: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.
- Brown, Julia: *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984.
- Delgado, Manuel; Miranda, Antonio: *El espacio público como ideología*. Madrid: Ed. Catarata, 2011.
- Maderuelo, Javier: *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field". En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Spring, 1979.
- <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/blue-wall/>
- <http://doublenegative.tarasen.net/>
- <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>
- Volz, Wolfgang; Strauss, Anne: *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Germany: Ed. Taschen, 2005.
- Zevi, Bruno: *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

Esther Díaz Caro (Sevilla, 1972). E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla. (Graduado + Master) en 1998. Doctorado. E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 1998-2001. Diploma de estudios avanzados (DEA). Universidad de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2002. RIBA Chartered Member, 2014. Proyecto del pabellón expositor efímero promovido por el Colegio de Arquitectos de Sevilla en la plaza de La Encarnación y la Plaza Nueva; primer premio obtenido en el Concurso de Ideas para el diseño del espacio público del Cerro del Alcázar en Baeza, Jaén. Publicación de la Obra de Esther Díaz Caro, Pabellón Efímero en la Plaza de la Encarnación, así como texto del autor en Panorama emergente ibero-americano. IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura. Lima 2004. Publicación de su obra de en Arquitectura Viva 100, Próxima Generación, p. 38. Publicación de su obra pabellón efímero en dos plazas de Sevilla, así como texto del autor. Plasticplace. Invernaderos, junio 2006, pp. 66-75.