



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Artes

Escuela de Teoría e Historia del Arte

**LA EXPERIENCIA DEL PESO Y EL PESO DE LA EXPERIENCIA:**

**El cambio de paradigma en la concepción del tiempo y el espacio en la escultura contemporánea a partir de la obra de Richard Serra.**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte.

**Alumna:** Marcela Ilabaca Zamorano.

**Profesor guía:** Sergio Rojas Contreras.

**Santiago, Chile**

**2010**

Agradecimientos:

Mi especial gratitud al Profesor Sergio Rojas por iluminar el camino de esta investigación,

a mi familia y amigos.

## TABLA DE CONTENIDO

Índice de ilustraciones	vi
Resumen	x
Presentación	11
Introducción	12

## CAPÍTULO I

<b>DISPONIBILIDAD TÉCNICA Y CONSTRUCCIÓN DE MUNDO</b>	<b>17</b>
<b>I.1. La técnica y el espacio</b>	<b>18</b>
I.1.1 Relación hombre y mundo en la modernidad	18
I.1.2 <i>La Bauhaus</i> : Humanización y deshumanización técnica del objeto	20
I.1.3 Disponibilidad técnica del espacio	25
<b>I.2 La fuga de la experiencia</b>	<b>34</b>
I.2.1 Experiencia y subjetividad: La conciencia del límite	34
I.2.2 La experiencia en la época de la velocidad	39
<b>I.3 Indagaciones en el espacio público</b>	<b>45</b>
I.3.1 Habitar humanamente el espacio	45
I.3.2 Entrecruce y coexistencia: El caso de la Plaza de la Ciudadanía	49
I.3.3 Hacer y <i>deshacer</i> el espacio	54

## CAPÍTULO II

<b>LA ESCULTURA Y EL ESPACIO</b>	<b>59</b>
<b>II.1 Concepción histórica del espacio escultórico</b>	<b>60</b>
II.1.1 Escultura y monumento	60
II.1.2 Escultura y modernidad	68
II.1.3 De la escultura a <i>lo escultórico</i> : Aproximaciones al cambio de paradigma	74
<b>II.2 Análisis de escultura pública en Santiago de Chile</b>	<b>89</b>
II.2.1 Santiago: Ciudad, escultura y globalización	89
II.2.2 Nomadismo y desaparición	91
II.2.3 Habitar escultóricamente el espacio	104

## CAPÍTULO III

<b>RICHARD SERRA: LA ESCULTURA COMO ACONTECIMIENTO</b>	<b>120</b>
<b>III.1 Contexto histórico</b>	<b>121</b>
III.1.1 Minimalismo: La emergencia del objeto	121
III.1.2 La escultura en el <i>campo expandido</i> : Descentramiento y desmaterialización del cuerpo escultórico	129

<b>III.2 La experiencia del peso y el peso de la experiencia</b>	<b>137</b>
III.2.1 El <i>estar siendo</i> y el espesor de la experiencia	137
III.2.2 La interrupción de las tramas habituales del espacio	150
III.2.3 La restauración del tiempo del “imposible retorno”	164
<b>III.3 Material complementario</b>	<b>172</b>
III.3.1 <i>Lista de verbos</i> (1967 - 68) de Richard Serra	172
III.3.2 Texto <i>Peso</i> (1988) de Richard Serra	173
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>176</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>184</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1.	Butaca de madera curvada con respaldo flexible. Josef Albers, 1928.	22
Fig. 2.	Butaca de madera curvada con respaldo flexible. Josef Albers, 1928, desmontada.	22
Fig. 3.	Taburete de tubos de acero (o mesita). Marcel Breuer, 1925.	24
Fig. 4.	Fotografía postal de <i>Caminito</i> , barrio turístico de Buenos Aires, Argentina.	31
Fig. 5.	Imagen del proyecto Plaza de la Ciudadanía, Santiago de Chile.	52
Fig. 6.	Acceso oriente túnel San Cristóbal, Santiago de Chile.	55
Fig. 7.	Trazado túnel San Cristóbal, Santiago de Chile.	55
Fig. 8.	Estatua ecuestre de <i>Marco Aurelio</i> . Roma, bronce, siglo II, d.C.	61
Fig. 9 y 10.	Escultura de <i>Gattamelata</i> . Donatello, bronce, 1443, e Iglesia de San Antonio de Padua. Plaza del Santo, Padua, Italia.	62
Fig. 11.	Maqueta para <i>Las puertas del infierno</i> . Auguste Rodin, 1880-1917.	65
Fig. 12.	<i>Balzac</i> . Auguste Rodin, bronce, 1987.	65
Fig. 13.	<i>Los Burgueses de Calais</i> . Auguste Rodin, bronce, 1895.	67
Fig. 14.	<i>Mujer caminando</i> . Alexander Archipenko, bronce, 1912.	71
Fig. 15.	<i>Gallo</i> . Constantin Brancusi, madera, 1924.	71
Fig. 16.	<i>Desarrollo de una botella en el espacio</i> . Umberto Boccioni, 1912-1913, bronce, 38,1 x 60,3 x 32,7 cm. Milán, Cívica Gallerla de Arte Moderna.	73
Fig. 17.	<i>Construcción en el espacio</i> . Naum Gabo, 1953.	73
Fig. 18.	Piazza della Signoria, Florencia, Italia.	76
Fig. 19 y 20.	Conjunto escultórico en la Piazza della Signoría, Florencia, Italia.	77
Fig. 21.	<i>David</i> . Miguel Ángel Buonarroti, 1504, mármol. Altura, 434 cm. Galería de la Academia, Florencia.	78
Fig. 22.	<i>David</i> . Gianlorenzo Bernini, 1623-24, mármol. Altura, 170 cm. Galería Burguesa, Roma.	78
Fig. 23.	<i>Beltz</i> . Serra, Richard, 1966-67.	87
Fig. 24.	<i>Floor Burger</i> . Oldenburg, Claes, 1962.	87

Fig. 25.	<i>Instalación de luces fluorescentes.</i> Dan Flavin, 1974. Colonia, Kunsthalle.	88
Fig. 26.	<i>Monumento ecuestre al general Manuel Baquedano.</i> Virginio Arias. Emplazado en la inicialmente llamada Plaza Italia, posterior Plaza Baquedano, Santiago, Chile. Fotografía tomada hacia 1928.	92
Fig. 27 y 28.	<i>Monumento al General Baquedano.</i> Virginio Arias. Plaza Baquedano, Santiago, Chile. Fotografías recientes.	95
Fig. 29.	<i>Giro,</i> Iván Daiber. Américo Vespucio con Avenida El Salto. Santiago, Chile.	96
Fig. 30.	Maqueta del proyecto de la Plaza Gómez Rojas diseñado por el Arquitecto Cristian Boza.	99
Fig. 31.	<i>Islas rodeadas.</i> Christo & Jeanne-Claude. 1980-1983. Tela, 603.850 m2. Biscaye Bay, Greater, Miami.	101
Fig. 32.	Escultura del Papa <i>Juan Pablo II</i> , en proceso.	102
Fig. 33 y 34.	Escultura de <i>Diego Portales.</i> Calle Ejército, Santiago de Chile.	103
Fig. 35 y 36.	Escultura de <i>atleta</i> , frontis del Estadio Nacional, Santiago de Chile.	105
Fig. 37.	<i>El puente.</i> Osvaldo Peña. Estación metro Baquedano, Santiago de Chile.	106
Fig. 38.	<i>Oda elemental al fierro.</i> Francisco Gacitúa, 1896. Parque Forestal, Santiago de Chile.	108
Fig. 39.	<i>Sin título</i> , detalle. Osvaldo Peña, 1988. Parque Forestal, Santiago de Chile.	108
Fig. 40.	<i>Sin título.</i> Osvaldo Peña, 1988. Parque Forestal, Santiago de Chile.	109
Fig. 41 y 42.	<i>Monumento a Rubén Darío.</i> Raúl Vargas, 1946. Parque Forestal, Santiago de Chile.	111
Fig. 43 y 44.	<i>¿El sitio de las cosas?.</i> Pablo Rivera, 1997. Estación metro Bustamante, Santiago de Chile.	113
Fig. 45.	Mapa de la circunvalación Américo Vespucio intersecada por la Av. Presidente Kennedy. Santiago de Chile.	115
Fig. 46.	<i>Monumento al Gral. Schneider.</i> Carlos Ortúzar, prismas descentrados en la intersección Kennedy-Vespucio, Santiago de Chile.	115
Fig. 47 y 48.	<i>Monumento al Gral. Schneider.</i> Carlos Ortúzar. Av. Kennedy con Américo Vespucio, Santiago de Chile.	116
Fig. 49 y 50.	<i>Sin título.</i> Federico Asler. Escultura de hormigón emplazada temporalmente en la Plaza de la Ciudadanía. 2009. Santiago de Chile.	118

Fig. 51.	<i>Sin título.</i> Federico Asler, escultura de hormigón emplazada temporalmente en la Plaza de la Ciudadanía. 2009. Santiago de Chile.	119
Fig. 52.	<i>Sin título.</i> Donald Judd, 1965. Hierro galvanizado, 23 x 101,5 x 79 cm. cada bloque; 23 cm. entre cada bloque. Colección Gordon Locksley.	123
Fig. 53.	<i>Sin título.</i> Donald Judd, 1965. Hierro galvanizado y aluminio pintado, 0,48 x 3,58 x 0,76 m. Collection Philip Johnson, Connecticut.	123
Fig. 54.	<i>Die</i> , Tony Smith, 1960. The Museum of Modern Art, Nueva York.	124
Fig. 55 y 56.	<i>Figura acostada en dos partes.</i> Moore, Henry, 1969 -70. Frontis Antigua Pinacoteca de München.	127
Fig. 57.	Diagrama del <i>campo expandido</i> propuesto por Rosalind Krauss.	130
Fig. 58.	<i>Doble negativo.</i> Michael Heizer, 1969. Desierto de Mohave, Nevada, Estados Unidos.	132
Fig. 59.	<i>Malecón espiral.</i> Robert Smithson, 1969-1970. Roca negra, cristal de sal, tierra. Rozelle Point, Great Salt Lake, Utah.	133
Fig. 60.	Richard Serra y Robert Smithson, 1970.	134
Fig. 61.	<i>Costa envuelta.</i> Christo & Jean Claude, Sidney, 1969.	135
Fig. 62.	<i>Valla que se extiende.</i> Christo & Jean Claude, California, 1976.	136
Fig. 63.	<i>The Umbrellas Japan-USA.</i> Christo & Jean Claude, 1984 -1991.	136
Fig. 64.	<i>Prop.</i> Richard Serra, 1968, Museum of American Art, New York.	143
Fig. 65.	<i>Trip Hammer.</i> Richard Serra, 1988. Dos placas de acero, 2,7 m. x 134,6 cm. x 5,1 cm.	143
Fig. 66.	<i>1-1-1-1.</i> Richard Serra, 1969. (Instalada nuevamente en Mercados Trajanos, Roma, 1999).	144
Fig. 67.	<i>Lead.</i> Richard Serra, 1969.	144
Fig. 68.	<i>One ton prop, (House of cards), (Catillo de naipes).</i> Richard Serra, 1969.	146
Fig. 69.	Montaje <i>One ton prop.</i>	146
Fig. 70.	<i>Bloques de acero apilados.</i> Richard Serra, 1969, acero, 6,10 x 2,44 x 3,05 m. Galería Leo Castelli, Nueva York.	147
Fig. 71.	<i>El pájaro en el espacio.</i> Constantin Brancusi, 1930, bronce, 135 cm. altura. Peggy Guggenheim Museum, Venezia.	148

Fig. 72.	<i>Intersection</i> . Richard Serra, 1992. Acero patinable, cuatro secciones cónicas, cada una de 3,6 x 12,92 m. Instalada en Theaterplatz, Basilea.	148
Fig. 73.	Instalación de <i>To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Invented</i> . ( <i>Cercar la plancha base hexagrama, ángulos derechos invertidos</i> ), 1970.	151
Fig. 74.	<i>To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Invented</i> . ( <i>Cercar la plancha base hexagrama, ángulos derechos invertidos</i> ). Richard Serra, 1970-72. Acero. Calle 183 con Webster Avenue, Bronx, Nueva York. Destruída.	151
Fig. 75 y 76.	<i>Tilted arc</i> . Richard Serra. Emplazada en la Federal Plaza de Nueva York, 1981-89. Acero patinable, sección cilíndrica anclada e inclinada desde el suelo. 3,66 x 36,58 m, espesor de la plancha: 6,5 cm. Destruída por el gobierno de Estados Unidos en 1989.	154
Fig. 77.	<i>Tilted arc</i> . Richard Serra. Federal Plaza de Nueva York, 1981-89.	155
Fig. 78 y 79.	<i>La materia del tiempo</i> . Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.	159
Fig. 80.	<i>La materia del tiempo</i> . Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.	160
Fig. 81 y 82.	<i>La materia del tiempo</i> . Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.	161
Fig. 83.	<i>La materia del tiempo</i> . Richard Serra. Vista gráfica de la planta de la instalación.	162
Fig. 84 y 85.	<i>La materia del tiempo</i> . Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.	163
Fig. 86.	Instalación de obra <i>Promenade</i> , Richard Serra, 2008. Grand Palais, París.	166
Fig. 87 y 88.	<i>Promenade</i> , Richard Serra, 2008. Grand Palais, París.	167
Fig. 89.	<i>Double torqued ellipse II (Doble torsión elíptica II)</i> . Richard Serra, 1998. Acero patinable, espesor de la plancha: 5 cm. Colección particular.	169
Fig. 90.	<i>Salpicadura</i> . Richard Serra, 1968. Plomo 0,46 x 7,93 cm. Actualmente inexistente.	170

## RESUMEN

---

Labrado sobre el creciente despliegue de la técnica y de la ciencia, el espacio-tiempo que habitamos hoy se somete y administra, de manera desmesurada, al servicio del desarrollo político y económico, lo cual, sumado a una proliferante evolución tecnológica, trastorna nuestra percepción de la realidad relegando la experiencia a una condición cero. El presente estudio pretende dar forma a la hipótesis de que la escultura de Richard Serra interroga esta realidad mediante una obra que se cuele en las propias tramas de la experiencia cotidiana, conformándose como una indagación clave en el cambio de paradigma que va desde la escultura moderna hacia la contemporánea. En vías de despejar su sentido, esta investigación coloca bajo examen el escenario en el que su obra se inscribe y el contexto histórico de su emergencia, incluyendo un análisis a las tramas organizacionales que regulan el espacio público contemporáneo así como a las diversas formas en que la escultura lo interviene y habita.

## PRESENTACIÓN

---

En un mundo en el que siempre se está preparado para lo contingente la sorpresa desaparece, pues la racionalidad impone adelantarse. En un escenario globalizado comunicacionalmente siempre todo es lo ya visto, lo ya conocido, lo “comprendido”, siempre *a priori*, nunca en el acto. Encontrar lo inesperado se torna difícil en un mundo en el que se cuenta con *todo a favor*. Es tal vez por eso, que cuando lo nuevo irrumpe más allá de lo consabido, aumenta el valor del acontecimiento.

Pienso, -pese a que tal vez, por lo mismo, no sea posible de comprender- que ese tipo de extrañeza es la que experimenté al ingresar a una de las salas que forman parte del Museo Guggenheim de Bilbao. *La materia del tiempo*, la instalación que Richard Serra venía proyectando desde el año 2004 para convertirse el año siguiente en parte de la colección permanente del museo había sido inaugurada unos días antes de mi visita. Lo sabido, lo estudiado, lo preformado, no anunciaban relación con aquella *experiencia*. En el momento, no pude comprender exactamente la dimensión de todo aquello, no precisamente en términos geométricos, sino en su dimensión artística v/s su dimensión no-artística. El espacio en el que operaba esta obra era totalmente inexplicable para mí, pues -ahora distingo- era mi propia subjetividad la puesta en juego. Serra ponía en crisis mi propio paradigma de la representación.

La *experiencia* de esta obra ha rondado mi memoria durante estos últimos años, llegando a definir, finalmente, el tema de esta investigación, la cual presento hoy con el deseo de haber podido -a lo menos- aproximarme a la esencia de lo que continúa permaneciendo, en muchos aspectos, en medio de un enigma, puesto que su interpretación y racionalización no equivalen a la experiencia que le es propia, por lo que el deseo que anima estas páginas es más bien prolongar en ellas la inquietante sensación de no saber a qué nos enfrentamos.

## INTRODUCCIÓN

---

La percepción de la escultura fue durante siglos asignada al órgano de la visión, a pesar de su naturaleza espacial, la aprehensión de la escultura se había resuelto mediante una relación óptica con el espectador. La Modernidad pone en marcha la toma de conciencia de que la escultura es un arte ligado al espacio, dando inicio a la progresiva posesión de ésta sobre el entorno circundante. No obstante, la escultura modernista encierra dentro de sí una paradoja: la conquista de su autonomía significó eliminar su relación con el contexto espacial en el que el cuerpo escultórico se inscribe, lo que imprime en ella un coeficiente de negatividad que la conllevará a agotarse dentro de sí misma.

Alrededor de 1960 se produce una transformación radical. La escultura se abre al contexto, haciendo ingresar el tiempo y el espacio al ámbito de la representación, lo cual altera la vivencia del entorno al tiempo que re-define la noción tradicional de escultura. Nuestra hipótesis es que en la gestación de este cambio de paradigma es clave la obra de Richard Serra, por cuanto la operación que realiza instaura una vivencia-experiencia de la obra antes completamente impensada. Operación en el espacio-tiempo que rompe con la representación y que al mismo tiempo viene a remover las jerarquías obra-de-arte espectador, lo que ocurre -pensamos- porque en la obra de Serra el tiempo y el espacio no se encuentran, por decirlo de algún modo, “atrapados” dentro de lo representado, sino que constituyen parte de la *experiencia* del individuo. Por lo tanto, en la medida en que la obra trasciende la representación, el espectador se posiciona como valor fundamental dentro de la obra, es decir, pasa de ser un contemplador distanciado a ser un participante activo en su conformación.

Re-pensar la obra de Serra desde esta perspectiva significó, en sentido estricto, pensar que la escultura había trascendido su propio umbral representacional del espacio para tomar *posesión* y *posición* del territorio mismo en el que el sujeto se desenvuelve, digamos, de su contexto cotidiano.

Esto involucró desviar el objetivo inicial de este estudio, que pretendía auscultar la obra de Serra en un sentido monográfico, (en virtud del cual cada obra vendría a ser interpretada y justificada en base a su obra precedente, y así... dentro de un cierre de tipo tautológico) puesto que dadas sus implicancias, ésta reclamaba ser investigada de acuerdo al campo *relacional* que ella misma propicia. Siendo así, la investigación se planteó como objetivo principal interrogar el espesor significativo de la escultura de Richard Serra dentro de nuestro escenario espacial habitual y emergente, tanto social como artístico.

Así, pues, para dar curso a esta investigación fue necesario examinar el territorio o campo de acción hacia el cual la obra de Serra se desplazaba, de manera de establecer un horizonte de estudio y comparación, de lo que se obtendría un segundo rendimiento: establecer una visión panorámica del espacio que habitamos hoy y de la función que cumple cierto tipo de escultura dentro de este escenario.

La metodología utilizada en estos primeros pasos fue la siguiente:

1. Se reconocieron, en base a los estudios de Humberto Giannini, Sergio Rojas, Martin Heidegger y Marc Augé, ente otros, las características que identifican el espacio que habita el sujeto de la modernidad.
2. Se interrogaron algunas problemáticas puntuales que subyacen a la variable técnica que se imprime en la conformación de los espacios actuales.
3. Mediante los análisis de Martin Heidegger, Herbert Read y la tesis de Rosalind Krauss, se examinó el proceso de problematización al espesor significativo del espacio que la escultura, en vías de su modernización, ha desarrollado, inaugurado por la condición histórica que la llevo a su agotamiento y proseguida por su apertura hacia el contexto.

4. Se llevó a cabo un estudio fenomenológico de un conjunto de esculturas de emplazamiento público, selección que se basó en las problemáticas espaciales anteriormente abordadas.

Los primeros pasos de este proceso hicieron posible enmarcar la obra de Serra en un escenario que se nos presentó como cambiante y complejo, por cuanto transparentó un coeficiente de *disponibilidad técnica* que claramente se mostró como uno de los aspectos que su obra venía a poner en cuestión. En el análisis de la escultura con respecto al espacio pudimos distinguir un trazado cronológico que animado por el sentido propio de la modernidad progresa -irreversiblemente- hacia el agotamiento de la misma representación, estableciendo las condiciones que permitieron la emergencia de la escultura de Serra. En este contexto, se hace importante mencionar la remisión de esa investigación al ensayo *El arte y el Espacio* realizado en 1969 por Martin Heidegger.

En la medida en que la Modernidad y su sentido progresivo lo han sometido al cálculo y a la especulación económica, el espacio se presenta como algo ya solucionado y, en este sentido, como un artefacto posible de ser medido, no así, pues, *experimentado*. La *espacialización del espacio* devino entonces el nudo de la cuestión, puesto que en la medida en que éste se hace *disponible*, presentándose instrumentalmente como algo ya solucionado, *a priori* al sujeto, resolvimos que la relación entre el hombre y el espacio sólo se da en aquel distanciamiento. La administración de mundo producida por la modernidad capitalista tiende a estandarizar los espacios, legitimándose bajo la idea del progreso. El tramado técnico conforma y configura el espacio de manera estratégica, regulando y controlando las rutinas humanas en vías de asegurar el orden público y normalizar los comportamientos. Queda definido, entonces, un mundo en el que las cosas se presentan como preestablecidas, que impone trayectorias y códigos de percepción. Siendo así, la percepción del espacio se realiza mediante categorías que homogeneizan su aprehensión poniendo en crisis la subjetividad e impidiendo la conformación natural de la *experiencia*. En este sentido concluimos que el espacio que habitamos es un *espacio político*.

Estableciendo este escenario de fondo se pudo inferir que Serra volcaba la obra hacia los lugares cotidianos del espectador, a partir de una reflexión crítica en torno a los códigos heredados de percepción de realidad, por lo que su pensamiento escultórico se reflexiona, en este sentido, desde una autoconciencia representacional de mundo que explora la relación con el tiempo y el espacio que habitamos. Serra va a ir en contra de la contención de la obra dentro de límites como la base o su propia composición material, compuesta por forma, volumen y contorno, yendo más bien en busca de abrir el campo escultórico hacia donde éste se pueda resolver en proximidad al espectador. Para esto, va a incorporar la totalidad del espacio existente al campo de la obra, explorando la superposición de espacio artístico, institucional y público. En esta línea pudimos observar que la obra de Serra se inscribía en el espacio en función de restablecer su experiencia fenomenológica, bajo la idea de que éste se construye en todo acto humano. La escultura de Serra es así, construcción del espacio o más bien, el espacio mismo en su construirse...

A través de estos análisis se fue cristalizando, cada vez con mayor fuerza, la idea de que el tiempo ingresaba de manera evidente en la conformación de esta obra escultórica. La incorporación del factor del tiempo y así del sujeto (s) y de experiencia (s) en la aprehensión de la escultura abrió, para nosotros, otra puerta de ingreso para aproximarnos a la obra. Aquí, se hizo necesario indagar en la fenomenología de la percepción y de la experiencia del tiempo del sujeto contemporáneo, como manera de establecer el punto hacia el cual la obra de Serra se vuelve a interrogar. Virilio, Mc Luhan y Buci-Gluksmann nos entregan las señas de época para poder establecer dichos alcances.

En la última parte de este trabajo se desarrolla, en profundidad, el análisis de la obra de Richard Serra, basándonos en los exámenes anteriores. En virtud de ellos, el capítulo dedicado a su trabajo no intenta describir su obra en sentido cronológico, sino desplegarse en vista de los asuntos tratados anteriormente.

El orden en los que se presentan los capítulos y subcapítulos no responden, exactamente, al índice temporal que esta investigación ha seguido, sino que han sido ordenados en virtud de una mejor comprensión para el lector. Por su parte, las obras escultóricas sometidas a análisis no responden, en sentido alguno, a la intención de establecer una línea definida de épocas, lenguajes o estilos, por el contrario, su heterogeneidad responde exclusivamente a la pertinencia que tienen con los temas y los problemas abordados. Asimismo, la selección de obras de Richard Serra son las que hemos considerado más significativas para dar cuenta de los asuntos planteados.

## **CAPITULO I**

### **DISPONIBILIDAD TÉCNICA Y CONSTRUCCIÓN DE MUNDO**

## I.1 La técnica y el espacio.

### I.1.1 Relación hombre y mundo en la Modernidad.

*“La mera presencia de las cosas nos recuerda lo que se necesita hacer, y dónde y cómo. Nuestro mundo está plagado de señales de oportunidades, obligaciones y advertencias.”*

Rudolf Arnheim, *El quiebre y la estructura*, p.30.

A partir del siglo XX se comienza a hacer visible una nueva realidad para el hombre, resultado del sentido progresivo de la modernidad. Esta nueva realidad –prósperamente labrada bajo el imperar del pensamiento instrumental y cimentada por el creciente desarrollo de la técnica y la ciencia- deviene en la planificación y sistematización de mundo, lo cual consiste en que tanto los sistemas tecnológicos y de vida, como gran parte de las actividades del individuo en general -incluso aquellas tareas de la vida diaria y ordinaria- han llegado a ser organizadas, programadas y controladas. En vías de obtener el mayor rendimiento del tiempo, del espacio y de la existencia en general, la racionalidad moderna resuelve avanzar ante las posibles necesidades que se puedan presentar. Nuestro vínculo con el mundo se advierte, de este modo, como instrumental, donde incluso las relaciones interpersonales adquieren dicha dimensión.

Así, pues, la relación hombre-mundo es afectada por una especie de opacidad producida por la interferencia técnica sobre las cosas. Esta es una cuestión, a saber, progresiva en la historia de la evolución humana en el sentido que desde que el hombre adquiere conciencia sobre los recursos disponibles ha ido instrumentalizando paulatinamente el mundo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El despliegue de la técnica ha conllevado a que todo lugar verdaderamente natural haya definitivamente *desaparecido* -precisamente- en vías de la búsqueda del hombre por diferenciarse de determinada condición. De este modo, viene cierto,

El principio de disponibilidad técnica que aquí anunciamos atraviesa todas las esferas de la realidad, intensificándose -especialmente- en la época actual. Disponibilidad que pone el mundo accesible y al alcance lo que interfiere y obstruye -veremos- la propia conformación de experiencia de sujeto. En tal caso, ensayamos la hipótesis de que la variable técnica entraña una contradicción: Si por un lado busca dar solución a las necesidades humanas del individuo, al mismo tiempo registra una condición de disponibilidad que desemboca en una relación inhumana. Es decir, en cuanto la razón técnica todo lo ha podido prever, ésta nace anticipada al sujeto de la experiencia, permaneciendo la relación hombre-mundo en un vínculo meramente instrumental.

Para iniciar un itinerario en esta dirección recurriremos a la variable técnica que subyace, por ejemplo, en nuestra relación con los objetos, pues éstos, al surgir anticipados a la propia necesidad participan de un *a priori* que destituye toda posible relación hombre-mundo conformada en la experiencia. En términos de percepción -indica Arnheim- los objetos poseen ciertas propiedades físicas que nos advierten de una necesidad, posiblemente -señala- *“la composición y la distribución de las superficies constituyen aquello que los objetos permiten”* <sup>2</sup>, o sea, la forma y la materia de la que están compuestos incitan -inercialmente- a ser usados. En esta línea, el programa desarrollado por Walter Gropius en La Bauhaus posee un carácter paradigmático.

---

que tal desarrollo, es el producto de la propia concepción de lo humano, desde la cual “el hombre”, no hace sino buscar aquello que lo singularice respecto del medio existente, es decir, respecto de su medio natural. La ruptura de la unión primordial entre el hombre y el medio que lo rodea se habría consolidado bajo advenimiento de la concepción humanista, en virtud de la cual el hombre se distingue sobre las otras cosas manteniendo con ellas una relación de conocimiento. Esta relación de conocimiento implica la construcción de un proyecto de hombre que -en palabras de Heidegger- se ha olvidado del ser, en el sentido de que el “conocer” se entiende aquí como una “acción” que *“se mide en su verdad por la efectividad, por el grado en que dispone al ser como campo de acción para los propósitos del hombre como sujeto.”* (Rojas, Sergio, *Modernidad y destierro, una introducción al pensamiento de Heidegger*, P. 67.)

<sup>2</sup> Gibson. James J. citado por Arnheim, Rudolf. *El quiebre y la estructura*. Andrés Bello. Barcelona. 2000. P.28.

Lo que nos interesa destacar particularmente es cómo la razón cultural e histórica sobre la que se funda dicho plan llega a ser principalmente tecnocrática, registrando, dentro de su discurso, la noción de disponibilidad, de la cual el diseño va constituir la expresión más ejemplar, puesto que desarrolla, de acuerdo a un racionalista uso de la forma, una muy acabada predisposición al uso. En virtud de ello Giulio Argan se pregunta: *“esa racionalidad, esa certeza formal, ¿es un sistema en el cual se ordena y compone la vida práctica con sus infinitos problemas, o bien un método que define los problemas que la vida misma, al desarrollarse, ocasiona?”*<sup>3</sup>

La interrogante plantea el sentido dicotómico que subyace a la creación del objeto de diseño en el contexto de la escuela de La Bauhaus. Si por una parte, la necesidad de reconstrucción social que promovió su desarrollo buscaba establecer un acercamiento entre el sujeto y el mundo en vías de modernización, será la propia racionalidad técnica del plan la que termina por ocultar el carácter afable del proyecto. Dicho de otro modo, la noción de disponibilidad que queda inscrita en el objeto, su remisión al uso ocasionada por su exhaustiva precisión formal, es la que conlleva a que la relación con el sujeto se resuelva -finalmente- de modo meramente instrumental (e inhumano, tal vez).

### **I.1.2. La Bauhaus: Humanización y deshumanización técnica del objeto.**

De acuerdo con la premisa de que los principios de la razón permiten obtener una clara y fiel comprensión de la real naturaleza de las cosas, el programa de La Bauhaus se sostiene sobre la convicción de que los efectos prácticos son los únicos criterios válidos para juzgar la realidad. Bajo estas rígidas orientaciones racionalistas Gropius *“desea crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que*

---

<sup>3</sup> Argan, Giulius. *Walter Gropius y La Bauhaus*. G. Gili S.A. Barcelona. 1983. P. 10.

*constructivamente forme la realidad*"<sup>4</sup>. Siendo así, el programa de La Bauhaus busca poner el arte al nivel de lo cotidiano, de la vida ordinaria, donde despojado de toda noción contemplativa logre cumplir una función operativa, específica y beneficiosa dentro de la sociedad. Se trata fundamentalmente de que el arte debe estar al servicio de, interviniendo como un actor social que da solución a las dificultades habituales de la existencia. Así, pues, La Bauhaus proclama nivelar el arte a una escala humana.

En virtud de que el arte pueda servir para organizar lo cotidiano el programa considera una estetización de lo funcional, instalando así la fusión entre lo bello y lo útil. El arte útil, es, pues, algo que sucede en sincronía al espacio y tiempo reales, es decir, no es, por decirlo de algún modo, algo que desciende a lo concreto como algo externo al mundo, sino algo que ocurre en el mundo. De acuerdo con esta lógica, tanto el objeto de diseño como la arquitectura, cobrarán validez sólo en la medida en que puedan ejercer su función, por lo que la experiencia estética se homologa -únicamente- en la medida en que se hace posible la correspondencia con el uso que se le da al objeto dentro de la vida cotidiana. Si el objeto se concreta en su uso, entonces éste existe sólo cuando es usado, aparece y desaparece de acuerdo a los actos del individuo. Un ejemplo paradigmático, dice Argan, es la silla plegable o desmontable (fig.1 y 2), la cual no tiene lugar sino cuando es utilizada. La versatilidad con la que sufre modificaciones su aspecto equivale a las cambiantes necesidades del usuario. De este modo, la experiencia estética no es algo excepcional sino que por el contrario, ocurre en sincronía con las actividades frecuentes del ser humano.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* P.34.

<sup>5</sup> Lo mismo debe ocurrir con los espacios arquitectónicos, los cuales no son conformados desde formas *a priori* de observación de la naturaleza, sino de acuerdo a las actividades específicas que ahí se van a desarrollar. En tal caso, el espacio arquitectónico "sucede" en la medida en que cumple su función, que es definida por los actos humanos y en el que, por cierto, los objetos son administrados como piezas que encajan de forma natural y necesaria.

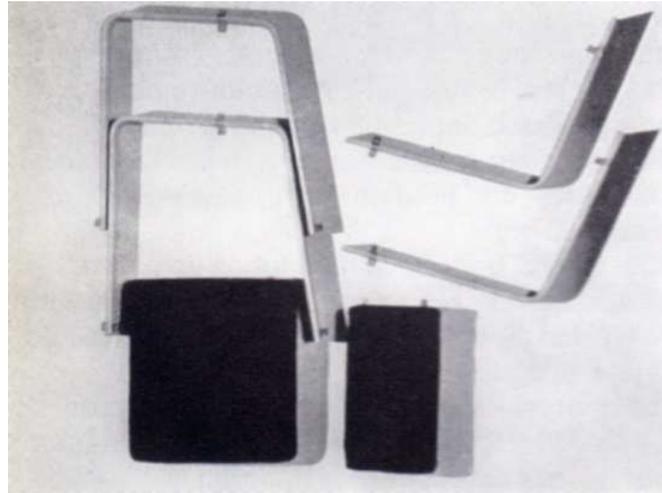


Fig. 1. Izquierda: Butaca de madera curvada con respaldo flexible. Josef Albers, 1928. Fig. 2. Derecha: La misma butaca, desmontada.

El hecho de situar al arte como algo que opera en lo concreto y contingente involucra, a lo menos, un asunto de interés que nos permite volver a nuestro problema. Se trata de que, con la intención de querer homologar la práctica artística con la experiencia ordinaria, los asuntos relativos a la estética deben asegurar la máxima exactitud. En esta vía, Gropius determina un plan de producción industrial a partir del cual las necesidades se deben identificar, organizar y estandarizar, y los procesos de fabricación ordenar y planificar, con el objetivo de asegurar la máxima utilidad y masificación. Será necesario, en tal caso, que las estrategias de diseño respondan clara y efectivamente a las necesidades. De acuerdo con esto, la premisa social se cumple en la medida en que el pensamiento actúa como un método de conocimiento y control de la experiencia, pues bajo su razón se catalogan y homogenizan las necesidades, se despersonaliza la producción, se masifica y condiciona el gusto. Por lo tanto, se podría decir que la necesidad de lo humano se lleva a cabo a través de una estrategia inhumana, a saber, técnica, instrumental.

En términos concretos, el pensamiento técnico produce una estrategia donde materia y forma estarán determinadas según el servicio que prestará el objeto, de manera que sea posible enfatizar visualmente su condición de disponibilidad. Esto, definido como *valor de forma* consiste en que la materialidad y la forma del objeto responderán específicamente a la utilidad práctica que le es encomendada, o sea, que su estructura se conforma de acuerdo con su funcionalidad. Así, pues, la forma es definida por las necesidades de uso y a la vez el uso del objeto queda impuesto por su forma. El producto técnico, de este modo, queda determinado por la máxima precisión y limpieza visual lo que va a implicar una preeminencia de la abstracción, la cual responde igualmente a la intención de prescindir de todo rastro anecdótico que pudiera propiciar algún tipo de interpretación. Por ejemplo, a propósito de los muebles de metal, Marcel Breuer, arquitecto y diseñador industrial de La Bauhaus, declara: *“esos muebles carecen de estilo, pues, fuera de su finalidad, y de la constitución que a ella conviene, no deben expresar forma deliberada alguna. La nueva habitación no debe constituir un autorretrato de su arquitecto, ni tampoco, en principio, una versión individual del alma de sus usuarios”*<sup>6</sup>. La abstracción surge entonces, como la resistencia a producir cualquier tipo de sensaciones, emociones e interpretaciones individuales, como estrategia de masificación, de *desaparición* de las diferencias. Observemos por ejemplo el caso de un taburete de tubos de acero realizado por Marcel Breuer hacia 1927 (Fig. 3). Confeccionada con tubos de acero niquelado y madera la estructura permite la normalización de las piezas y su reproducción en serie por cuanto la economía formal tal como la utilización de materiales industriales permite la estandarización y posibilita la reproducción mecánica.

---

<sup>6</sup> Breuer, Marcel. *Das neue Frankfurt*. Enero, 1928. Citado por Arnheim, Rudolf. *El quiebre y la estructura*. Andrés Bello, Barcelona. 2000.

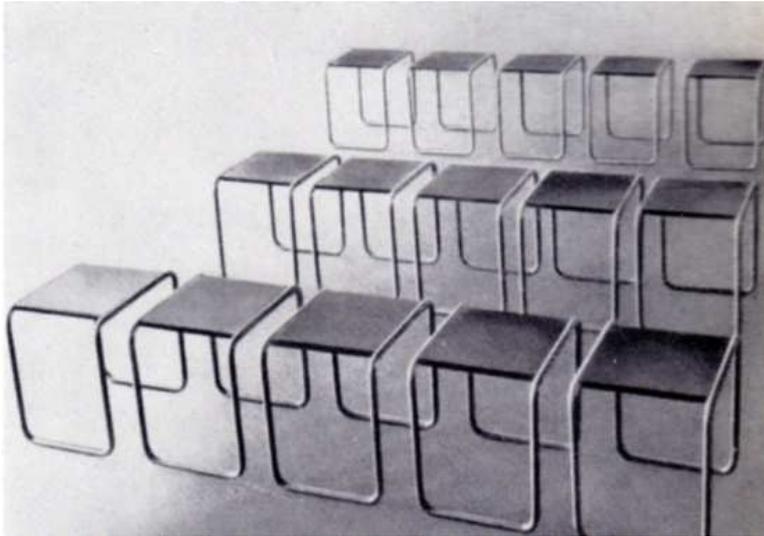


Fig. 3. Taburete de tubos de acero (o mesita). Marcel Breuer, 1925. Tubo de acero niquelado y madera. Proyectado para el edificio de La Bauhaus en Dessau, en 1927. La casa "standard mobil", Berlín, lo produjo en cuatro tamaños.

Esto constituye una estrategia para hacer asequible el objeto vía su disponibilidad, el carácter abstracto de la forma, el diseño elemental, desde su completa claridad visual y precisa conformación material es puesto a la mano, en completa proximidad y alcance del usuario. En tal caso, sostenemos que la pretensión de humanización del arte cumplida por medio de una racionalidad técnica que estandariza y aúna los criterios de percepción, termina por negarse a sí misma puesto que anula toda forma de subjetividad incipiente.

Hasta aquí, este examen ha sido sólo un ejemplo en vías de identificar que la disponibilidad de mundo impulsada por el proceso de instrumentalización ha hecho devenir la relación mundo-sujeto como fundamentalmente técnica. A mayor nivel de disponibilidad, mayor será el grado de mecanización del sujeto en relación al objeto, automatismo que hace ingresar al dispositivo técnico en el ámbito de lo acostumbrado, lo que Heidegger denomina el *ser de confianza*<sup>7</sup>, dimensión que le asegura al hombre su mundo y su rutina, estabilizando una realidad que a la vez consagra un -igual para todos- horizonte de sentido.

---

<sup>7</sup> Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. En su: *Arte y poesía*. Brevarios. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1958. P.61.

### I.1.3. Disponibilidad técnica del espacio.

El despliegue de la técnica, como asunto que irrumpe en todas las estructuras de la realidad contemporánea, trae consigo que las categorías de espacio y tiempo sean portadoras de un imperativo carácter de *disponibilidad*. El asunto que nos proponemos exponer ahora -en la medida en que asentimos a lo anterior- es que en las expresiones de los lugares contemporáneos, la relación del hombre y el espacio se resuelve bajo dicho principio.

Emergiendo al cobijo de la sociedad capitalista, la organización del espacio contemporáneo ha sido proyectada técnicamente para su uso satisfactorio y efectivo. Así, el espacio nace, para el sujeto, en una dimensión de disponibilidad. Sin pretender reprobar tal realidad, lo que aquí se propone es más bien revisarla.

Habitamos un mundo espacializado, esto es, en primer término, un lugar demarcado, definido físicamente. Siendo así, el primer eslabón de dominio se produce al hacer disponible el territorio al marcarlo y señalarlo geográficamente. El tramado técnico que conforma y configura el espacio, que le da dimensiones y orientaciones define el mundo del sujeto. *“El mundo que parece cercar el hombre y en medio del cual éste necesita orientarse”*<sup>8</sup> le hace pertenecer a un sitio y ser un individuo localizado. A esta forma de territorio y a su individuo territorializado se le define como el lugar antropológico, ahí donde, según Marc Augé los grupos fundan su *“cultura localizada en el tiempo y en el espacio”*<sup>9</sup>. Los hombres organizan el espacio y desde su *habitar* lo transforman en *lugares*, por lo tanto, el lugar antropológico, tal como considera un carácter espacial-geométrico, también instauro otro simbólico. Esto significa que a partir de formas espaciales simples se pueden construir las diversas estructuras del espacio social.

---

<sup>8</sup> Rojas, Sergio. *Modernidad y Destierro, una introducción al pensamiento de Heidegger*. En su: *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia*. Ediciones Departamento de Teoría, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. 20005. P.80.

<sup>9</sup> Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona. 2008. P. 41.

Geoméricamente hablando, Augé señala que el lugar antropológico está constituido por la línea, la intersección de las líneas y el punto de intersección, los cuales conforman los ejes y caminos desde donde se despliegan los itinerarios a realizar por los hombres, quienes se cruzan y se encuentran, conviven y se relacionan, conformando el *habitar*. Por su parte, el espacio simbólico representa el resultado del *habitar*, lo que hace del *lugar* un elemento caracterizador y diferenciador de una cultura. O sea, la identidad del lugar es definida principalmente en virtud de las características propias del espacio que le da su origen, las cuáles determinan también la identidad de sus habitantes y le otorgan su arraigo. Así, el espacio se desdobra en el sujeto, de tal modo que en su lugar particular el hombre puede reconocerse, esto es, identificarse, caracterizarse, diferenciarse.

El espacio puesto al servicio del desarrollo político y económico, al que la razón ha estado plenamente sujeta, es una cuestión, sin duda, de carácter imperativo, histórico y progresivo. Es desde esto último, desde donde nos interesa interrogar el vínculo entre el hombre de la contemporaneidad y el espacio, ya que en la medida en que éste se vuelve cada vez más disponible, presentándose instrumentalmente como algo ya solucionado, *a priori*, que precede al sujeto, queda desplazada la posibilidad de una relación con éste fundada en la experiencia. Es decir, en la medida en que el espacio planificado toma ventaja por sobre la naturaleza del hombre -en virtud de una explotación de efectividad propiciada por la técnica- la relación entre el hombre y el espacio se da sólo en aquel distanciamiento.

Según lo describen los estudios, la vida se desarrolla cada vez más en espacios urbanos. A corto plazo las metrópolis congregarán al 70% de la población mundial. En vista de esta realidad emergente, el año 2009 se realizó en Berlín un seminario internacional destinado a analizar propuestas vinculadas con el mejoramiento de la vida en las urbes.

Apuntando como finalidad a la implementación -en cualquier lugar del planeta-de sistemas operativos que hayan dado resultados de funcionamiento sustentable, vemos cómo se llevan a cabo acciones para reorganizar y mejorar el sistema de vida en las ciudades, *“por ejemplo, un transporte eficiente en Bogotá -que funciona como un metro en superficie, con paraderos cerrados- puede operar igualmente en Dublín o Seúl...independiente de las diferencias culturales”*<sup>10</sup>. Se puede observar, entonces, que el pensamiento racional se traduce en acción, es decir, opera para hacer que los sistemas -tanto de vida como tecnológicos- sean cada vez más eficientes y mejores. De modo que, siguiendo la lógica del rendimiento y la utilidad, el espacio es dimensionado, calculado y manipulado para llevar a cabo los sistemas de vida. Un ejemplo concreto de esto es que, principalmente, en sitios urbanos, ya han sido definidas las rutas a seguir, las distancias han sido calculadas en relación con los tiempos de demora del traslado y las vías, la señalética de las calles, los signos del tránsito y el recorrido del transporte público están implementados de acuerdo con el estudio de los principales desplazamientos humanos. Todos estos dispositivos configuran y definen, de antemano, nuestro modo de movernos y desplazarnos determinando en gran medida nuestros itinerarios y comportamientos.

A juzgar por esto, podemos deducir que el espacio que habitamos hoy, especialmente el espacio urbano, se ve afectado por la figura de la efectividad, lo que implica asegurar resultados óptimos tanto en el rendimiento del espacio en sí mismo como en el rendimiento económico que brinda su utilización. Esto ocurre, por ejemplo, en muchos casos relativos a construcciones de espacios habitacionales, los cuales son definidos de acuerdo a esta lógica del máximo provecho<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Díaz Soto, Mireya. *El sueño de la ciudad inteligente*. *Revista VD*. (Nº 683): S.p. Agosto de 2009.

<sup>11</sup> El criterio utilizado por algunas inmobiliarias actuales es semejante a la lógica implementada por la arquitectura racionalista, que a inicios del siglo XX considera sistemas de producción por montaje o ensamble de piezas prefabricadas que permiten edificar apartamentos estándar.

Esto desencadena que cierto tipo de edificaciones y, por ende, de lugares, se presenten como iguales en cualquier parte del mundo, debido a que sus principios de construcción son determinados por convenciones fundamentalmente técnicas, atendiendo así a un funcionamiento operativo global. Siguiendo estos principios, estos espacios se presentan como esencialmente irreferenciales, en el sentido de que semejantes unos de otros no poseen un espesor que los signifique y distinga. Aquí, sería importante poner bajo observación dos factores determinantes sobre dicha afección relacionados con el concepto de prototipo y con la escala.

El aumento en la escala a condiciones desmesuradas es posiblemente uno de los asuntos distintivos de los espacios de la contemporaneidad. Nos referimos aquí, a los centros urbanos como los megamercados y centros comerciales, que presentan el fenómeno espacial de dos tipos de expansión. La primera, corresponde al aumento de la escala de estas estructuras en sí mismas, con la segunda aludimos a la propagación -a nivel local y global- de este tipo de espacios. Representan un caso ejemplar de dicho aumento expansivo los megamercados, debido a que en un corto plazo, han ampliado significativamente las dimensiones de sus recintos, como también han extendido geográficamente sus puntos de ubicación. Es importante señalar a este respecto que la selección de los puntos de ubicación responde a una forma de pensamiento estratégico, en función del cual estos espacios deben encontrarse accesibles a sus destinatarios, a decir por lo que se puede observar, preferentemente deben estar insertos dentro de los recorridos habituales de los hombres. La distribución espacial al interior de cada uno de estos recintos constituye también parte de esta lógica, es decir, la manera a partir de la cual se estructuran los espacios define, o a lo menos, sugiere, un trayecto a seguir por parte del usuario, quien mediante un recorrido estructurado de forma causal se encontrará con un gran y variado despliegue de artículos que le son “necesarios”.

El modo en que se distribuyen las distintas secciones sigue también esta estructura de causalidad, como también la forma en que se disponen los productos al interior de éstas. La administración estratégica del espacio se refleja también, en la multiplicación de la escala, que al superar las dimensiones acostumbradas, tiende a generar desorientación y dispersión, además de hacer posible acoger concurrencias masivas de público, lo que si bien, se encuentra implementado para inducir al consumo, además afecta la percepción y aprehensión del espacio en general. El gigantismo espacial de los grandes centros urbanos produce efectos de desterritorialización, asimismo, la espacialidad se ve afectada, por el carácter efímero que posee este tipo de recintos. Esto, podría mencionarse como un fenómeno del espacio y los lugares, propia de nuestro tiempo, caracterizada por el hecho de que constantemente somos testigos de la *desaparición* instantánea de construcciones que ya formaban parte de nuestro entorno, para ser suplantadas, en un corto tiempo, por nuevas edificaciones. La rápida asimilación de tales hechos, es también, para nosotros, asunto de interés y de examen. Las formas prototipo utilizadas para las construcciones habitacionales o comerciales permiten o facilitan que se presente el fenómeno anteriormente mencionado, puesto que, indistintamente del entorno, éstas edificaciones se elevan bajo prescripciones estandarizadas que permiten un rápido desarrollo técnico y, por lo tanto, su veloz proliferación. Tal homogeneidad se presenta también a nivel global, en las formas prototípicas de los medios y vías de transporte como trenes y autopistas, de estaciones de metro y aeropuertos, en las formas estandarizadas de los centros comerciales y cadenas hoteleras, en fin, en aquellas construcciones que independiente a su localización, tienden a poseer la misma naturaleza espacial. Así, pues, la administración del espacio generada por la modernidad capitalista o sociedad posmoderna, tiende a organizar-estandarizar los sistemas de vida legitimándose bajo la idea del progreso.

El concepto de *no-lugar*<sup>12</sup>, es la expresión más cercana con la que es posible relacionar estas descripciones. Se trata -según Augé- de los espacios irreferenciales, uniformes y homogéneos globalmente. Concebidos principalmente como zonas habilitadas para el tránsito efímero, los no-lugares podrían definirse como el espacio de la no pertenencia; indiferenciado y despersonalizado. Como espacios de la similitud y de la concurrencia masiva el individuo se percibe en ellos como especialmente des-localizado, ya que experimenta, al pasar desapercibido individualmente, una sensación de anonimato. Esto ocurre, porque el sujeto no se encuentra relacionado internamente con el sitio, sino que éste último lo precede, es decir, dado que el *no-lugar* es el espacio que nace *disponible*, éste se presenta como una pre-existencia autónoma a la del individuo. Desde esta perspectiva, podríamos pensar, que toda forma de disponibilidad de los lugares, que bajo una promesa, se anticipan a la experiencia, constituye también un *no-lugar*. Así, tanto como el hotel de destino, es también el simulacro de viaje, el dato de lo imperdible, la oferta del lugar exótico, la puesta a disposición de las costumbres locales, el circuito turístico, la ruta planeada y la imagen postal (Fig. 4), la manifestación del *no-lugar*, dado que producto de su carácter rígido y planificado conllevan a una pérdida profunda de la *experiencia*. Se trata entonces de una forma de ofrecimiento del espacio bajo los términos que según Kenneth Frampton corresponden a "*la pura técnica o pura escenografía*"<sup>13</sup>, o sea del espacio implementado y controlado, del cual el usuario dispone y subordina a sus deseos en la medida en que se advierte como un destinatario y consumidor del mismo. Constituyen -tal como lo sugiere Maderuelo- casos ejemplares de este simulacro, las ciudades y los barrios turísticos como también los parques temáticos.

---

<sup>12</sup> La definición corresponde a Marc Augé. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona. 2008.

<sup>13</sup> Frampton Kenneth. *Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En: *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006. P. 42.

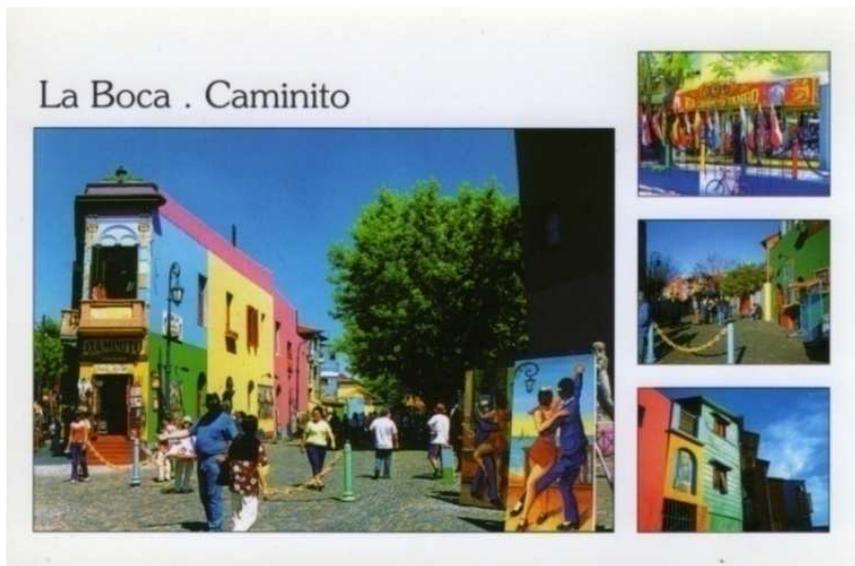


Fig. 4. Fotografía postal de *Caminito*, barrio turístico de Buenos Aires, Argentina.

En las primeras, “*los edificios, las calles y los entornos típicos se han convertido en meras escenografías para la mirada, en artículos de consumo visual.*”<sup>14</sup> Los segundos, que traen la naturaleza de otros ecosistemas a la ciudad y recrean fidedignamente otros lugares del mundo, son también un ejemplo paradigmático del espacio alterado. Yendo más allá podríamos también pensar que la disponibilidad del espacio proporcionada por la técnica nos coloca frente a un concepto de *no-lugar* en el que el espacio deviene virtual. Nos referimos al fenómeno de que por nuestros días podemos ver simultáneamente lo que sucede en un lugar remoto sin necesidad de transportarnos espacialmente. De ello podríamos dar múltiples ejemplos. La conclusión es que sin duda tal fenómeno ha conllevado a una desmaterialización tanto del tiempo como del espacio. El carácter fundamental del *no-lugar*, se podría definir entonces, por un asunto de implicancias entre la falta de espesor signifiante del espacio y la pérdida de territorio del sujeto, en la medida en que éste no ofrecería ninguna relación interna o de *experiencia* entre el hombre y el sitio.

<sup>14</sup> Maderuelo, Javier. *El arte de hacer ciudad*, En su: *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid. 2001. P. 32.

Ello nos sugiere una suerte de sujeto des-localizado, que no se siente pertenecer a un sitio, ya que todos los “lugares” se confunden o van adquiriendo formas similares. No estar localizado caracteriza, entonces, la relación entre el hombre y el *no-lugar*, lo que más bien significa una suerte de no-relación, puesto que la des-localización produce una sensación de pérdida de arraigo en el sentido amplio para el sujeto. Desde esta perspectiva, como lo sugiere Javier Maderuelo, la ciudad misma estaría cercana a convertirse en una especie de *no-lugar* debido al cambio que se ha suscitado en su paisaje al ser invadida por el automóvil y la publicidad y, debido también, a la proliferación de edificios comerciales y multinacionales, elementos que por poseer una imagen posible de reconocer en todas partes del mundo generan similitud y falta de identidad lo que se traduce finalmente en una homologación de todas las experiencias posibles. La pregunta que podríamos hacernos entonces es: ¿Habitamos nosotros los lugares o los *no-lugares*?

Augé señala que lugares y *no-lugares* conviven, se cruzan y se encuentran, aparecen y desaparecen en las formas del habitar del hombre. Éste, se puede encontrar en su lugar de origen viendo por televisión lo que ocurre al otro lado del planeta. Por otra parte, en un lugar lejano, incluso artificial, el autóctono puede encontrar similitudes con su lugar de origen. Al cruzar el umbral de su casa, de su mundo interno e individual, el hombre se encuentra con el mundo social del espacio público, tramado para el uso colectivo y concebido indistintamente para sí mismo como para los otros. El lugar y el *no-lugar* aparecen así intercalados en el mundo del individuo, adquiriendo cercanía y caracteres del uno y del otro dentro de sus configuraciones propias. En algunas ocasiones, el lugar, toma carácter de *no-lugar*, por ejemplo cuando un lugar íntimo, personal, lleno de vivencias particulares y significativas, es transformado, en vista de su potencial atracción turística, educativa o patrimonial, en un sitio para ser visitado, como ocurre con las casas museo.

Otras veces el *no-lugar*, al ingresar al tiempo cotidiano, adquiere el carácter del lugar, como ocurre, por ejemplo, en *La autopista del sur*<sup>15</sup> cuya apariencia va adquiriendo, progresivamente, esta forma. En el cuento de Cortázar la autopista, a medida que va perdiendo su naturaleza de zona transitoria adquiere la forma de un sitio de permanencia y, entonces, de lugar, pues la inmovilidad del tiempo y del espacio, a saber, detenido, suspendido, alterado por las circunstancias, se irá superponiendo al carácter fugaz y momentáneo de esta zona de tránsito. Así, pues, es posible que sea en esta superposición, en esta simultaneidad de espacios, donde los individuos de la contemporaneidad tienen la posibilidad de la relación, ya que el hombre, por naturaleza, más allá de las condiciones que le sean dadas, es capaz de construir mitos, de crear relaciones, de conformar *experiencia* y sentido estableciendo lazos que configuran mundo y lugares.

---

<sup>15</sup> Cortázar, Julio. *La autopista del sur*. En su: *Todos los fuegos el fuego*. Sudamericana. Buenos Aires. Trigésimo Sexta Edición. 1995.

## I.2. La fuga de la experiencia.

*"El mundo es una ilusión, y el arte consiste en presentar la ilusión del mundo."*

Paul Virilio, *Estética de la desaparición*.

### I.2.1. Experiencia y subjetividad: La conciencia del límite.

En vías de desarrollar un itinerario de ingreso al planteamiento escultórico de Richard Serra revisaremos la condición que adquiere la experiencia en la conciencia moderna y contemporánea de mundo, debido a que en su devenir, ésta -como expresión de espacio y tiempo- alcanza un flujo imperceptible e inestable que viene a ser interrogado y redefinido a través de su obra.

Por cuanto la conciencia histórica marcada por un control racional sobre la realidad ha fijado el tiempo en una estructura lineal y secuencial la experiencia moderna de mundo entraña una paradoja: cuan *práctica* que sólo es posible de darse en simultaneidad con el tiempo, el sujeto -situado en un tiempo moderno que está siempre fuera del tiempo- asiste a la experiencia en obliteración de ésta. *"En razón de que es absoluto –señala Lyotard- el presente que presenta es inasible: todavía no es o ya no es presente. Para captar la presentación misma y presentarla, siempre es demasiado temprano o demasiado tarde, tal es la constitución específica del acontecimiento. Que algo suceda, la ocurrencia, significa que el espíritu está desapropiado"* <sup>16</sup>. La experiencia de mundo se produce entonces -para el sujeto moderno- en virtud de aquello que se le escapa, o sea, sobre la

---

<sup>16</sup> Lyotard, Jean Francois. *El tiempo hoy*. En su: *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Manantial. Buenos Aires. 1998. P. 66.

base de que hay algo inaccesible en su vivencia de la realidad, sobre el hecho de que algo queda fuera de su alcance de percepción y comprensión. Dimensión en que la subjetividad revela su *finitud* en virtud de la cual -señala Rojas- la experiencia sería, justamente, "*experiencia del límite, experiencia de lo que se escapa a la experiencia*"<sup>17</sup>.

Sí la experiencia sólo puede tener lugar de acuerdo a la conciencia del límite, a la certidumbre de que el mundo se extiende más allá de nuestro alcance posible, sostenemos que la percepción, como aquello que nos permite asistir a la realidad, es del mismo modo sesgada y parcial. De acuerdo a su condición finita ésta va a comportar dos dimensiones: una relacionada con el alcance sensorial que se produce vía directa con el mundo; se podría decir en el *aquí y ahora*, y otra estandarizada y objetiva vinculada a los *códigos heredados* de la estructura social.

A la luz de los análisis de Rudolf Arnheim podemos señalar que el primer límite se traza porque el mecanismo de percepción occidental es ante todo visual y, por consiguiente, frontal. Percibimos adecuadamente sólo lo que se encuentra al interior y a la altura de nuestro campo de visión el que nos muestra distintos fragmentos de realidad de acuerdo a nuestra orientación en el espacio. "*En el campo visual se presentan porciones distintas a medida que el espectador cambia de posición*"<sup>18</sup>, de tal modo que cuando *todo* lo demás queda afuera, el sujeto puede orientarse, localizarse. Así, pues, perder de vista es lo que hace posible asir el mundo. Ya que se establece por inducción, la percepción visual no se atiene estrictamente a las condiciones físicas que presentan los objetos, por tanto,

---

<sup>17</sup> Rojas, Sergio. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*, La Blanca Montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1999. P.319.

<sup>18</sup> Arnheim, Rudolf. *El poder del centro*. Alianza. Madrid. 1998. P. 26.

si por un lado, ésta sólo capta fracciones de mundo, a la vez interpreta, a su manera, lo que observamos. Por ejemplo, el ojo endereza la curvatura de la tierra, como también la distancia entre una cosa y otra así como el peso de un objeto, pueden diferir en la realidad de lo que percibimos visualmente. En este sentido, la percepción visual es subjetiva y dinámica, lo que pone en relieve lo que ya decíamos: ya que nos encontramos *dentro* de él la percepción nos entrega fracciones de mundo de acuerdo a *nuestra* situación en el espacio. Acudiendo a la realidad desde su límite corporal predominantemente visual, el sujeto comprende el mundo -primariamente- desde una perspectiva individual y privada. Esta percepción *cotidiana* marcada por la *finitud*, es la que -precisamente- viene a ser puesta en presentación por Serra, mediante una obra que interpela a la experiencia fenomenológica del espacio y así a la subjetividad.

Por otra parte, las formas de percepción están ya condicionadas por el ser social, es decir, el sujeto no está nunca "inundado" de percepciones, sino que sólo percibe "*lo que el saber cotidiano le presenta como perceptible y digno de ser percibido*"<sup>19</sup>. O sea, el límite definido por la condición natural de la vista como órgano que gobierna nuestra percepción se aúna a las formas de ver impuestas por los códigos de percepción heredados. En esta línea, sostenemos que el mundo, organizado políticamente, impone a la percepción su frontera, homogeneiza la mirada y el pensar *restando*, progresivamente, *experiencia*. "*Habitamos un espacio politizado*"<sup>20</sup> -apunta Christo- poniendo de manifiesto que el hombre siempre obtiene una visión impuesta -estable, infalible, pero a la vez, sesgada y nunca total o absoluta- del mundo que habita. En este marco, podemos ensayar que el horizonte perceptual se define además por el estrato social y económico del individuo. Por lo tanto, el segundo límite se traza, esta vez, técnico-políticamente.

---

<sup>19</sup> Heller, Agnes. *La percepción cotidiana*. En su: *Sociología de la vida cotidiana*. Península. Barcelona. 1987. P. 331.

<sup>20</sup> Crhisto, citado por Rojas en *Crhisto. La intervención poética de lo pre-dado*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. P.360.

*“Nuestros tipos de percepción –señala Agnes Heller- están ya formados por el ser social, donde hace de guía el saber transmitido preformado por las generaciones precedentes, con el lenguaje en primer plano”* <sup>21</sup>. En este contexto, Marshall Mc Luhan, vuelca la reflexión -nuevamente- al problema de la visión, señalando que la relación parcializada mundo-sujeto radica en que lo visual ha sido el medio de percepción impuesto durante siglos de cultura occidental. *“Euclides y Newton, -señala- fijaron el cuerpo del hombre occidental en un espacio rígido y lo orientaron hacia el horizonte”* <sup>22</sup>, heredándonos una cosmovisión que determina, hasta hoy, nuestra manera de relacionarnos con la realidad. Enfocados a nuestro asunto en estudio hemos cristalizado tres aspectos:

1. El sistema visual destaca la figura borrando el fondo, entregándonos una visión fragmentada de mundo <sup>23</sup>.
2. El tiempo (figura), manipulado como artefacto y transformado en histórico y diacrónico por la racionalidad moderna, desincroniza al sujeto de la experiencia, puesto que, desengranado del fondo de las cosas, avanza sin mirar en derredor.
3. Los sistemas tecnológicos contemporáneos arraigados al dominio de la cultura visual intensifican la brecha entre sujeto y experiencia ya que hacen ingresar una nueva categoría de tiempo.

*“La civilización occidental –apunta Mc Luhan- ha estado hipnotizada por un cuadro del universo como un contenedor limitado donde todas las cosas están dispuestas según un*

---

<sup>21</sup> Ibíd. Heller, Agnes. P. 330.

<sup>22</sup> Mc Luhan, Marshall y B.R Powers. *La aldea global*, Gedisa. España. 1989. P.51.

<sup>23</sup> La visión, señala Mc Luhan, es controlada por el hemisferio izquierdo del cerebro el cual realiza la jerarquización categorial, secuencial y lineal, estructura el lenguaje y el pensamiento analítico. Ha sido crucial el dominio de este hemisferio en la construcción de la cultura occidental, el cual deriva en el predominio del pensamiento efectivo y la cultura de consumo.

*punto de fuga en orden geométrico y lineal*"<sup>24</sup>. (De aquí, que en el arte occidental la lógica de representación haya sido planeada dentro del espacio visual del cuadro y del tiempo congelado). Este sistema (euclidiano), en cuanto establece un orden espacial y visual actúa como un eficiente mecanismo de organización y orientación, cuyo uso exclusivo, no obstante, atrofia el uso de los demás sentidos, ya que hace resaltar -según la tesis de Mc Luhan- la figura por sobre el fondo, lo cual -señala- hace *desaparecer* lo que podríamos definir como el *soporte* (intangibile, sonoro, atmosférico, tridimensional) sobre el cual se conforma el conocimiento y la experiencia de mundo.

Bajo la lógica de la cultura visual el sujeto produce realidad en línea secuencial y causal, comprende y reconoce sólo lo que se le muestra como una estructura tangible, (no existe lo que no se ve) concreta y jerarquizada. A razón de ello el tiempo es tomado como artefacto y sometido de manera aislada a un tratamiento calculador que lo estructura en orden diacrónico y evolutivo. Por cuanto avanza en un orden fijo y objetivo el tiempo pierde su adherencia a la experiencia pues permanece descalzado del sujeto<sup>25</sup>. Paradojalmente entonces, el dominio del sistema visual, en la medida en que impone el conocimiento de las cosas en autonomía del fondo, vendría a causar una *ceguera de conciencia* ya que su uso frecuente y excluyente, -tal cual ejercicio de hipnosis- inhibe otros focos de permeabilidad de mundo.

La experiencia perceptual dominada por el órgano de la visión constituye, según el autor, nuestra base cultural y el tamiz a través del cual miramos la realidad. Como lenguaje que ha modelado nuestra conciencia determina hasta hoy nuestras formas de ver y pensar.

---

<sup>24</sup> Ibid. P. 50.

<sup>25</sup> Mc Luhan propone la estructura tetádrica para poner solución a este desfase y corregir el defecto de no poder ver más allá de nuestras narices. La fórmula permite revelar los efectos positivos y negativos del artefacto.

La época actual, infestada por el dominio retiniano (el tercer punto cristalizado de la tesis de Mc Luhan) -el culto a la imagen ligado a los mecanismos de uso de las nuevas tecnologías y el consumo visual arraigado a los *modus operandi* de la campaña emancipadora del sistema capitalista- ha intensificado lo que podemos definir -hasta aquí- como el efecto de distancia entre el sujeto y su experiencia de mundo. Al ser portadora de una nueva modalidad del tiempo la era actual define una nueva marca del límite perceptual.

### **I.2.2. La experiencia en la época de la velocidad.**

La impronta técnica que se desliza a través de los sistemas de producción de mundo contemporáneo adviene en una progresiva aceleración en los procesos de percepción de espacio y tiempo. Las distancias espaciales y temporales tienden a disolverse vía la desmaterialización causada por la cultura del consumo, las imágenes y la velocidad, conllevándonos a una asimilación instantánea de la realidad. La pérdida de materialidad de espacio y tiempo, que progresivamente ganan en intangibilidad, transparencia y rapidez, constituye el fondo de nuestra reflexión, puesto que en su realización se incrementa la escisión entre hombre y percepción, y así, entre hombre y *experiencia*.

Queremos proponer con esto que la experiencia (ya fragilizada, ya distanciada por el nacimiento de un sujeto que descubre que nunca podría mirarse a los ojos) ya no sólo se presenta cerrada sobre sí misma, anticipada o diferida espacio-temporalmente, sino que ensaya su propia *desaparición*. Es decir, ya no sólo se esconde como posibilidad de realización primordial, como ocasión de expresión primera de espacio y tiempo -en cuanto localizarse, ubicarse, pertenecer-, sino como esperanza de construcción de sujeto y de sentido.

Así, pues, *“lo que se le escapa a la conciencia en cada instante no es la gesta fundadora de los dioses en el inicio de los tiempos, sino la aprehensión instantánea de mundo que ella misma realiza”*<sup>26</sup>.

Respecto a este escenario Paul Virilio sostiene que los mecanismos de aprehensión de mundo actuales se encuentran en relación con la *aceleración* técnica, apuntando que la *velocidad* que modela la actual aprehensión de mundo -adoptada incluso hasta llegar a ser un fin en sí misma- incide en la instantaneidad con que asimilamos hoy la realidad. El exceso de rapidez que impera en todas sus esferas; en los flujos de información, en los medios de transporte y de “comunicación”, *“provocan -señala- la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial y temporal”*<sup>27</sup>, operando, en la medida en que obstruye los momentos de reflexión, como un mecanismo de control mundial.

Siendo así, nuestro análisis recurre a esta reflexión crítica ya que nos proporciona una seña de época a través de la cual inspeccionar cómo se conforma la experiencia del sujeto contemporáneo, permitiéndonos sostener que sí el acostumbramiento al lenguaje visual ha modelado y determinado nuestras formas de ver el mundo, hoy es la velocidad alcanzada por la tecnología la que opera a favor de dicho sometimiento. Incautada por la cultura de la imagen la percepción interpreta la realidad desde su límite visual hegemónico, lo que viene a poner una nueva brecha entre la percepción y la conciencia de mundo, ahora bajo el *poder* de la velocidad<sup>28</sup>. Velocidad que inmersa en todas las esferas comunicacionales viene a hacer *desaparecer* mundo y realidad en el

---

<sup>26</sup> Rojas, Sergio. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca Montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1999. P. 320.

<sup>27</sup> Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988. P. 116.

<sup>28</sup> *“Virilio propone una dromología o economía política de la velocidad: una ciencia que estudiaría las consecuencias de la velocidad, parámetro en función del cual se organizan nuestras sociedades en la nueva forma de organización del mundo.”* Giunta, Andrea, *Paul Virilio, una introducción*. En: *El procedimiento silencio*. Paidós. Argentina. 2005. P. 18.

sentido de que obstruye toda conformación de experiencia, toda conformación de tiempo en la subjetividad.<sup>29</sup>

Si nuestra relación con el mundo se ha resuelto -históricamente- mediante imágenes, vía la interconexión mediática a escala planetaria asistimos a éste a través de la pantalla. Virilio señala que *“el cine, la pantalla del ordenador, las tecnologías de la comunicación, atentan contra los momentos de invención, contra los tiempos intermedios, potenciales lugares de poder”*<sup>30</sup>, convirtiéndose en las nuevas armas de dominio. Bajo el empoderamiento de los mass media las imágenes se imponen como *hechos consumados* ante los cuales no existe la sospecha ni la duda, pues la superficie proyectada acomete fugazmente contra los sentidos automatizando y homogeneizando las percepciones, y así, borrando cualquier rastro, huella o señal de sujeto. Vía las prótesis visuales, la imagen nuevamente goza de supremacía como conformadora de realidad (de verdad, de mundo, de sentido).

La instantaneidad perceptual generada por la velocidad de la prótesis técnica suprime el tiempo de duración entre un suceso y otro, volviendo transparente el proceso de la mutación. Entonces, el espacio y tiempo cotidiano, por naturaleza imperceptible, es preso de una nueva transparencia. Alterando el orden del tiempo, las nuevas tecnologías reemplazan la sucesión por una constante renovación, lo que suscribe la realidad a un ámbito de ilusión y apariencia. Emulando práctica de mundo, los mecanismos de interconexión global preparan al individuo a experimentar satisfacción y sensación de

---

<sup>29</sup> Así es como *La autopista de sur*, de Cortázar, toma forma de lugar (de la experiencia) -precisamente- cuando se pierde la velocidad, cuando el tiempo se detiene y se enfrasca, transformándose en rutina, en eterno retorno, cuando el carácter transitorio del tiempo se inmoviliza y su permanencia se superpone al tránsito veloz.

<sup>30</sup> *Ibíd.*P. 19.

proximidad, al tiempo que en su fondo esconden, subliminalmente, los efectos de deslocalización, de carencia, de falta y aniquilamiento de sentido. Mordaz expresión del devenir de la existencia que prescribe, para muchos, el aniquilamiento de la cultura. En tal caso, la relación representacional de mundo encuentra en nuestra época su quintaescencia, por cuanto, el tiempo efímero que modela su realización, esconde, una y otra vez, este devenir desfasado. Desfasado ya no sólo desde una temporalidad primera y trascendente, sino, desde su propia marca autoimpuesta.

Caracterizada por el desplazamiento veloz, la cultura contemporánea impone otra marca en detrimento de una percepción que se circunscribe visualmente y que se afana - persistentemente- en serlo. Las normas categoriales de construcción de mundo heredadas insisten en mantener un sistema estable y rígido que oblitera otros mecanismos o sistemas de aprehensión, produciendo, subliminalmente, una economía de sentido <sup>31</sup> (del tiempo, del espacio). Acostumbrado a la lógica de lo visible, el sujeto no logra procesar el cúmulo de información que vía las nuevas tecnologías arremete -como lo ha señalado Mc Luhan- ya no sólo visual sino también acústicamente. Desde su límite visual el sujeto **no alcanza** a asimilar conscientemente la estampida *polisensorial*. Se impone así una visión distorsionada de la realidad, relacionada a una pérdida de conciencia <sup>32</sup>, pues ésta es reproducida a una velocidad que el sujeto no alcanza a asimilar. No se trata, por tanto, de que el sujeto produzca experiencia al ritmo simultáneo de la velocidad con que avanza la información, de manera que fuese capaz de asimilar

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, los sistemas de comunicación vía mensajes textuales intensifican la tradición occidental escrita, que es ante todo visual y no oral.

<sup>32</sup> Los efectos de la velocidad técnica -por cuanto generan un lapsus, una laguna mental, un descalce- reiteran, según Virilio, los causados por la picnolesia, enfermedad asociada a estados de ausencia que son imperceptibles para quienes los padecen. Aunque sin ser consciente de ello, el sujeto se des-sitúa y experimenta un tiempo no vivido.

*todo* sincrónicamente, sino que más bien éste actúa *desfasado*, producto de la desproporción entre su naturaleza humana y la desapropiación del tiempo que el dispositivo técnico le ocasiona. Inmerso en la cultura de la vorágine tecnológica, pero situado en una esfera de percepción que es, a saber, ante todo, finita, el sujeto siempre va quedando atrás, *desincronizado, desorientado*.

La experiencia se escapa, hasta -incluso- *desaparecer* ante la urgencia de un mundo que en constante reanudación tiende a desvanecer el espesor de espacio y tiempo. Pérdida de experiencia que viene a ser, en sentido estricto, una pérdida de sujeto, pues la impronta/disponibilidad/velocidad técnica que se desliza en la aprehensión de la realidad desborda la propia capacidad humana de conformación de experiencia. Desde esta línea, podemos sostener que la obra de Serra interpela la emergencia de un sujeto, de una subjetividad en crisis.

La imagen fija de mundo alcanzada por la modernidad -y *“sobre la cual el hombre puede orientarse”*<sup>33</sup>- es desplazada por una imagen contemporánea (definida como imagen-flujo por Buci-Gluksmann) dinámica, fragmentada e inestable, *“del movimiento fluido, en las posiciones ambiguas y en los cambios imperceptibles”*<sup>34</sup> que se constituye a partir de una nueva categoría del tiempo, lo efímero. Si el mundo *es* la imagen y la imagen se encuentra destemporalizada por la velocidad y el movimiento, entonces es el propio tiempo el que entra en crisis.

El tiempo, -ya convertido en artefacto y sometido a los procesos de medición racionales- sufre hoy una aceleración intensa que prescribe su dislocación del trazado cronológico e histórico.

---

<sup>33</sup> Heidegger, Martin, citado por Buci-Gluksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Arena Libros. Madrid. 2006. P. 56.

<sup>34</sup> *Ibíd.* Buci-Gluksmann. P.46.

La cultura globalizada económica y comunicacionalmente, arraigada y habituada al consumo visual, estalla un tiempo efímero, conformando una realidad que adquiere el carácter de un fluido inestable y transitorio. Las metas finales se saltan los procesos impidiendo la *duración*, el tiempo es globalizado (por tanto, deslocalizado) y remitido siempre a un *ahora*. Así, pues, el sujeto nunca es contemporáneo al *tiempo de la experiencia*, por lo que ésta sufre su destierro. Esta inmediatez, en la cual las relaciones con el tiempo son simplemente imperceptibles, inadvertidas -pues cada cosa muere casi al mismo tiempo en que nace- transparenta (en el sentido de llevar a cabo) el deseo de la modernidad: el progreso.

De tal modo, nuestro tiempo no puede ser sino efímero, puesto que la modernidad misma; como lo que siempre busca lo reciente, lo nuevo, lo que nace, tendría a la velocidad, a lo efímero, a lo fugaz, siempre como algo a alcanzar. Desde que lo efímero ingresa en la conciencia del devenir humano -vía la lucidez moderna- desde que el tiempo histórico anuncia lo perecedero e irreversible, la realidad -como estabilidad del tiempo- es condenada a desaparecer. Siendo así, en la época de la velocidad técnica la conciencia de lo efímero encuentra su nicho y realización, pues la realidad, vía la velocidad, deviene, entre cada abrir y cerrar de ojos, como el nacimiento de un nuevo sol.

Bajo estas condiciones, es que la emergencia de la obra de Serra viene a interrogar - desde la puesta en obra de la propia *finitud* humana, desde la apropiación de un tiempo y un espacio subjetivo- la des-territorialización de la experiencia actual.

### I.3. Indagaciones sobre el espacio público.

#### I.3.1 Habitar humanamente el espacio.

*“Habitar humanamente significa hacerse lugar en medio de la anónima gravedad de la materia.”*

Sergio Rojas, *Las obras y sus relatos II*.

La producción de mundo comprende la planificación del espacio. Según lo propone Félix Duque ello consiste en abrir, despejar, vaciar el territorio para conformar el espacio disponible. De acuerdo a esto, no se trata -según Duque- de una pre-existencia autónoma del espacio, sino más bien de que el espacio, en cuanto el hombre lo produce y representa, *es* una construcción técnica. Así, pues, Duque re-define el punto de vista ontológico de Heidegger quien señala: *“el hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio”*<sup>35</sup>. La construcción de mundo implica planificar y crear el espacio<sup>36</sup> creación en la

---

<sup>35</sup> Heidegger Martin citado por Duque, Félix. “El arte (*público*) y el espacio (*político*)”. Akal. España. 2001. P. 101. La crítica que Duque hace a Heidegger en *El arte “(público)” y el espacio “(político)”* refuta que el filósofo no ha considerado el espesor político del espacio.

<sup>36</sup> Habría que distinguir aquí dos formas de creación del espacio. La primera, consiste en aquella que se origina a partir de un punto cero, es decir, a partir de un vacío en cual se le designaría un lugar a cada cosa. Esta forma creacional se establece de acuerdo a un programa pre-establecido, o sea, corresponde a un tipo de ordenamiento espacial definido por un plan previo lo implica en su constitución un ordenamiento basado en principios pre-determinados. Por ejemplo, la ciudad de Brasilia, diseñada por el Arquitecto Oscar Niemeyer y el urbanista Lucio Costa hacia el año 1960, *“se levantó en medio de la nada”* (Montalva, Sebastián. Entrevista a Oscar Niemeyer Revista Sábado, 24 de Abril de 2010) bajo las premisas ideológicas del marxismo, de manera que su planificación y producción se llevo a cabo de acuerdo a las ideas de justicia e igualdad social. De este modo, la organización del espacio y el diseño de la ciudad, consistió en que calles, edificios y recintos habitacionales tuviesen una estructura y distribución uniforme e igualitaria. La segunda forma de creación del espacio corresponde a un tipo de estructuración que se genera *a posteriori* lo ya creado, diríamos, sobre el espacio ya construido. Esta manera de creación surge espontáneamente a partir de las demandas emergentes del mundo en curso, estableciendo un crecimiento desorganizado caracterizado por el caos. Prosiguiendo con nuestro ejemplo observemos cómo se presenta en la actualidad la ciudad de Brasilia. Según Niemeyer, si bien ésta *“fue planeada para 500 mil habitantes, hoy viven allí más de dos millones de personas...es decir, la capital original se ha transformado en base al crecimiento desordenado y los contrastes sociales”*. (Niemeyer Oscar, *Ibid*). Vale hacer las distinciones en cada caso en cuanto ello hace posible dejar establecido las variantes dentro de nuestro campo de estudio.

que se cuelan aires de conquista y cuya evidencia la encontramos en las tramas del espacio público.

Destinado a ser el soporte sobre el cual se desarrolla la vida externa de los hombres y diseñado para llevar a cabo actividades rutinarias y comunitarias, el espacio público ha sido planificado de acuerdo a una lógica funcional a la que obedece una estructura geométrica, la que está conformada, básicamente, por líneas que se entrecruzan y puntos de intersección. Es decir, para hacerse *disponible*, el ordenamiento del espacio público responde -primariamente- a una configuración ordenada y uniforme. Disponibilidad técnica que instauro el *a priori* de un territorio que se impone y disciplina las rutinas y las trayectorias de quienes lo practican, ya que en la medida en que asuntos como el cálculo de distancias y la definición de rutas a seguir ya han sido planificadas, el espacio público determina y controla nuestros desplazamientos. O sea, el deslindar territorial, ya normado, organizado e impuesto, viene a “asegurar” nuestra *rutina*<sup>37</sup> y así, a guiar, controlar y homogeneizar nuestros itinerarios y comportamientos posibles. La calle, constituye la forma básica de dicha organización, la que ha sido definida, por Humberto Giannini, como aquel “*lugar de todos y de nadie*”<sup>38</sup>. Una segunda aproximación para una definición del espacio público será entonces que éste se conforma como un territorio común para todos. Siendo así, sería posible indicar que por naturaleza, el territorio de lo público propicia el desvanecimiento de todo espesor particular, ofreciendo resistencia a señales de subjetividad que conlleven a una experiencia interna con el espacio y así a la conformación de lugares. Por el contrario, su estructura estandarizada se dispone, precisamente, para encubrir quien soy, es ahí donde me presento como un

---

<sup>37</sup> Giannini señala que el término rutina proviene de ruta, medio de circulación. Ver más en *La reflexión cotidiana*. Universitaria. 6ª Edición. Santiago de Chile. 2004.

<sup>38</sup> *Ibid.* P.39.

ser desconocido, incógnito en medio de todos, o como lo ha dicho ya Duque, donde soy *“por una sola y mágica vez público en general”*<sup>39</sup>. De tal manera que el sujeto circula, desprevenido y anónimo, dentro de este entramado espacial técnica y representacionalmente creado que le ha asegurado no sólo cumplir con sus itinerarios o trayectorias físico-temporales, sino que, por lo pronto, también lo hace partícipe de los sistemas que comprenden todo lo público.

Así, pues, bajo la organización geométrica del espacio que establece el flujo elemental de comunicación ciudadana, subyace su administración política, su instancia de orden y de límite. *“A este entramado subyacente, y siempre ya constituido pertenecen desde los hábitos domiciliarios y las normas que regulan la circulación peatonal y vehicular y el Código del Trabajo, y las leyes de Previsión social, hasta las leyes normativas más generales de la convivencia humana, como lo puede ser la Constitución política del Estado....tejido de normas y técnicas de carácter preventivo cada vez más complejo”*<sup>40</sup>. En este contexto, en que la administración del espacio público regula y controla las rutinas humanas en vías de asegurar el orden público y la normalidad de los comportamientos, es donde cabe afirmar que habitamos un espacio *politizado*, es decir, un *“espacio desocupado de lugares, vaciado de densidad afectiva y temporal; donde nada ocurre, o mejor dicho, todo ya ocurrió”*<sup>41</sup>. Ahora bien, no obstante a este aspecto coercitivo y neutral del espacio público, sabemos que el espacio en sí mismo nace en el sujeto, tanto desde su propia naturaleza corpórea como social. De acuerdo a ello, no podemos

---

<sup>39</sup> Ibíd. Duque, Félix. P. 127.

<sup>40</sup> Ibíd. Giannini, Humberto. P. 42.

<sup>41</sup> Rojas, Sergio. *Christo: La intervención poética de lo pre-dado*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. P. 360.

soslayar que en su condición de público el espacio es portador de un coeficiente de fragilidad provocado por el cambiante devenir del individuo, que impulsado desde su propia naturaleza, va a construir relaciones, a tejer sentido, salvaguardando así la posibilidad de quebrantar los hábitos de la rutina para dar ocasión a que ocurra lo *inesperado*. Entonces, el espacio se completa, lo ha señalado así Augé, al citar las palabras de Michel de Certeau: *“el espacio... es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo.”*<sup>42</sup>. Esto significa que el espacio político, en cuanto que reglamentado, si bien “atenta” contra toda posibilidad de experiencia otra y aún además, compuesto por un entramado de leyes que vienen a asegurar el normal desarrollo de las actividades que ahí se realizan, también es foco de posibilidad, *“permanente tentación de romper con las normas, con los itinerarios de una vida programada”*<sup>43</sup>. Ello, leído a la luz de Heidegger, ocurre -ya sabemos- porque *“el hombre no está en el espacio como los están las sillas o los planetas, ni tampoco, como lo señalaba Kant, proyecta espacio en cuanto forma a priori a la sensibilidad...el hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio”*<sup>44</sup>. O sea, si bien el espacio político se construye de acuerdo a consideraciones físicas, *-ordenación, estructuración, armonía de caminos entrecruzados, apertura de vanos y vacíos”*<sup>45</sup> - el hombre no está en el espacio a la manera en que están los demás objetos, sino que habita, crea relaciones. El *dar lugar* se da pues en virtud del *habitar* humano. Podemos señalar así, que ingresar al dominio de lo público comprenderá pasar a formar parte de un *territorio abierto a las relaciones*.

---

<sup>42</sup> Michel de Certeau citado por Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona. 2008. P. 85.

<sup>43</sup> Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Universitaria. 6º Edición. Santiago de Chile. 2004. P.39.

<sup>44</sup> Heidegger Martin citado por Duque, Félix. “El arte (*público*) y el espacio (*político*)”. Akal. España. 2001. P. 101.

<sup>45</sup> *Ibid.*

Habitar humana y relacionamente el espacio es un hecho fomentado, en gran medida, por las condiciones de exterioridad y apertura inherentes al espacio en general. De acuerdo a esto, el espacio público, en su despliegue hacia afuera dará paso a lo abierto, al descubierto, suministrando un coeficiente de vulnerabilidad e inestabilidad a todo lo que existe dentro de su extensión, en la medida en que opera como intemperie, como medio de exposición, contraponiéndose así, a la cerrazón que caracteriza al espacio privado.

Dejamos de manifiesto, hasta aquí, que para adquirir sentido el espacio público requiere del contexto que lo hace posible, de la convergencia y el contacto de los habitantes que lo componen, o sea, para hacerse existir, éste exige un constante estar en relación de los individuos entre sí y de éstos con el sitio. Ya que no es sólo la condición física del territorio la que configura el lugar y así el habitar, sino además, y por sobre todo, la puesta en actividad del tejido social, nos preguntamos: En la práctica, ¿El espacio público es realmente público?, ¿Todo espacio público fomenta la conformación de lugares para un *habitar*?, ¿Cómo se dan lugares y *no-lugares* en el espacio público?, ¿Si habitamos los no-lugares, habitamos el espacio humanamente?. Buscaremos estas respuestas sometiendo a análisis dos espacios públicos pertenecientes a nuestro entorno, reconvertidos recientemente.

### **I.3.2 Entrecruce y coexistencia: El caso de la Plaza de la Ciudadanía.**

La Plaza de la Ciudadanía, en Santiago de Chile, constituye un buen ejemplo a considerar en el plano de este análisis debido a que si bien se trata de un espacio administrado por y para la institución, al mismo tiempo se enfrenta a las variables ocasionadas por su entrecruce con el tejido ciudadano, lo que lo llama a ser un territorio complejo de definir.

Formando parte del barrio cívico de la capital y ubicada en el frontis de la Sede de Gobierno, esta plaza ha sido recientemente rediseñada considerando la participación de los transeúntes. Históricamente, la constitución de este barrio cívico, ha perseguido desde su concepción *“reforzar simbólicamente el poder del estado”*<sup>46</sup> así, la composición arquitectónica se levanta bajo un ordenamiento racional y jerárquico, según el cual La Moneda funciona como el centro que genera y ordena los espacios.

Según el Consejo de Monumentos Nacionales<sup>47</sup> las bases ideológicas que hasta hoy organizan este territorio buscan destacar y enmarcar dentro de una unidad arquitectónica el palacio de gobierno: *“ la creación de espacios vacíos al norte y al sur del palacio de gobierno tienen como objetivo otorgarle la monumentalidad necesaria; la construcción de edificios gubernamentales alrededor de él; y la concepción de una avenida central desde La Moneda hasta el Parque Almagro, donde debía ubicarse una obra de importancia como remate.”*<sup>48</sup>. De este modo, desde el Palacio de La Moneda contemplado como núcleo se despliega el cuadrante conformado hacia el norte por la Plaza de la Constitución, y hacia el sur por la Plaza de la Ciudadanía, la cual adquiere continuidad en el eje Bulnes, conformado por la Avenida del mismo nombre y por los edificios que lo rodean, finalizando en el Parque Almagro.

---

<sup>46</sup> Gurovich, Alberto, citado por la Periodista Claudia Pérez Fuentes. *La marca urbana del poder*. Revista VD. (Nº 628): P. 42. Julio de 2008.

<sup>47</sup> El Consejo de Monumentos Nacionales, CMN, es un organismo técnico del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación cuyo consejo está conformado por representantes públicos y privados y que tiene entre sus funciones autorizar la instalación de monumentos en el espacio público así como también la declaración de monumentos nacionales en las categorías de monumento histórico, zona típica y santuario de la naturaleza, proteger los bienes arqueológicos, controlar las intervenciones en monumentos nacionales, autorizar las prospecciones e investigaciones arqueológicas y evaluar el ámbito patrimonial de los proyectos que se someten al Sistema de Evaluación de Impacto Ambiental.

<sup>48</sup> *Ibíd.* Pérez, Claudia. P.42.

Observamos, que ambas plazas se conforman como dos espacios vacíos que se extienden desde el alcázar hacia el norte y hacia el sur, permitiendo destacar visualmente el edificio, acentuando su carácter monumental y así su *peso* político. La longitud en la que se extienden los cuadrantes otorga el distanciamiento necesario para fijar desde un punto la imagen institucional. Es decir, la imagen del palacio logra imponerse ante el espectador-transeúnte en la medida en que éste cobra distancia y así logra percibir-contemplar su imagen total. Definición visual del poder que, no obstante, desaparece dentro del contexto arquitectónico que lo contiene a medida que el transeúnte se aleja del cuadrante. Considerando que las estructuras que lo circundan corresponden a edificios gubernamentales, vemos que la función simbólica de esta composición consiste en encerrar, encuadrar y enmarcar dicho centro de poder, el que se fija y se dispone dentro de un claro, definido y único territorio.

Por otra parte, los espacios que generan ambas plazas, además de contribuir a un alejamiento efectivo, buscan servir como lugares de participación y encuentro ciudadano. Pese a esto, la Plaza de la Ciudadanía, adyacente a la fachada principal, permaneció por mucho tiempo cercada y, por lo tanto, aislada del contacto ciudadano. De manera que más bien conformaba una barrera física que interrumpía la libre circulación de los transeúntes, quienes sorteando el paso, quedaban segregados a la periferia, sin hacerse pertenecer simbólica ni físicamente a este territorio. No fue sino hasta fines de la década del 2000 bajo el proyecto que se propone redefinir la imagen urbana de Santiago cuando se considera otorgar un nuevo sentido a La Plaza de la Ciudadanía. (Fig. 5) Asistimos así a la reconversión de un espacio inerte, que se encontraba perdido y desaprovechado. La remodelación de la plaza tuvo como objetivo acoger e integrar al ciudadano para hacerlo partícipe del espacio y así definir simbólicamente la alianza entre ciudadanía y estado.



Fig. 5. Imagen del proyecto Plaza de la Ciudadanía, Santiago de Chile.

Dejando libre el acceso para el flujo de los transeúntes y nivelando toda la superficie, se llevo a cabo el diseño de trazados que por medio de la formación de ángulos rectos y oblicuos organizan la circulación, lo cual, si bien permite el traslado de los transeúntes desde un extremo a otro no fomenta mayormente su permanencia y así la experiencia plena del espacio. Sin embargo, creemos que su puesta en marcha es notable por el sólo hecho de que el espacio se ha abierto al entorno aproximándose a la verdadera noción de lo público. Por otro lado, la creación de un Centro Cultural que comprende el subsuelo del terreno refleja una intención por refaccionar a escala humana este espacio público en el sentido de que considera e involucra a la gente llamándola a asistir a un encuentro con su historia, su identidad y su patrimonio.

Se advierte entonces una voluntad por convocar a los ciudadanos a una participación constante dentro de dicho territorio, integración que, por lo pronto, no es solamente simbólica sino real y que permite generar un equilibrio entre la idea de destacar el espacio institucional al tiempo de pregonar la participación ciudadana. No obstante, el haber conservando el Palacio de La Moneda como centro de la composición ha sido motivo de crítica en el sentido de que este acto para algunos consagra la fuerza hegemónica del estado:

*“Como todo conjunto, no hace más que robustecer simbólicamente la fuerza del Estado, históricamente ha existido la necesidad de estructurar hitos que refuercen ese poder. Son espacios que nadie entiende muy bien, pero que buscan exaltar la autoridad. Por ejemplo la Avda. Bulnes encierra el deseo de la administración por proyectarse hacia el infinito, por remarcarse”<sup>49</sup>.*

A pesar de la recuperación del espacio peatonal, se critica que el diseño del espacio no está destinado a ser usado, pues no acoge ni invita a la permanencia de los transeúntes, por lo que despersonaliza el territorio, transformándolo más bien en un *no-lugar*, asunto que como ya hemos señalado es dominante en el diseño de las ciudades actuales. Por nuestra parte, creemos que aquí el tipo de composición espacial constituye más bien una señal de identidad para el lugar, por lo que consideramos que es significativa desde ese punto de vista. El lugar se destaca y se distingue, alejándose de la impersonalidad e irreferencialidad que caracteriza a los *no-lugares*. Respecto a éstos, son diversos los factores que influyen para que lleguen a llevarse a cabo, tales como la falta de normas urbanísticas que fomente la creación de espacios con mayor identidad, como también las imposiciones que resultan del sistema capitalista imperante, cuyos planes priorizan,

---

<sup>49</sup> Gurovich Alberto, citado por la Periodista Claudia Pérez Fuentes. *La marca urbana del poder. Revista VD.* (Nº 628): P. 46. Julio de 2008.

por ejemplo, la proliferación de autopistas e infraestructuras comerciales en desmedro de la creación de lugares de encuentro y convivencia social como parques y plazas. “*Hemos planeado nuestras ciudades para los autos y el tráfico y no para la gente y los lugares*”<sup>50</sup>, señala el urbanista Ethan Kent, haciendo mención a que la modernidad privilegia la creación de espacios que beneficien los intereses económicos sin considerar las necesidades del entorno y así la escala a la que estas intervenciones se realizan. Veamos a continuación un ejemplo a este respecto.

### **I.3.3 Hacer y *deshacer* el espacio.**

Para el hombre, proyectar la creación de nuevos espacios que vayan en mejora de su bienestar parece ser algo natural, y capital, desde luego. De manera que la planificación de éstos contempla al tiempo un construir y un des-construir. Esto significa que en la medida en que el espacio es algo *ya constituido*, ya existente, construir es ahora rehacer, o sea, despejar, descomponer, desmontar lo que ha sido organizado en función de las demandas emergentes de un mundo en curso. Los valores de la modernidad y su espíritu de progreso se ven reflejados en la urbanización de los barrios y en el surgimiento de nuevas estructuras espaciales, somos testigos así de las transformaciones que constantemente surgen en el paisaje urbanístico: el nacimiento de nuevos puentes, la creación de nuevos pasos que conectan un extremo con otro, la apertura de nuevos caminos y túneles, cuyos veloces programas se acogen al *in crescendo* despliegue de la técnica. Hacer y deshacer el espacio pareciera ser entonces algo natural, que el hombre, en virtud de sus necesidades, se va constantemente proponiendo. Al respecto, nos preguntamos: ¿Qué ocurre cuando en el intento por realizar mejoras se invaden los pretéritos territorios? ¿Es esto un despropósito hacia el *habitar*?

---

<sup>50</sup> Kent, Ethan. *Para prevenir aberraciones en el espacio público*. El mercurio. Domingo 27 de septiembre de 2009. E12.

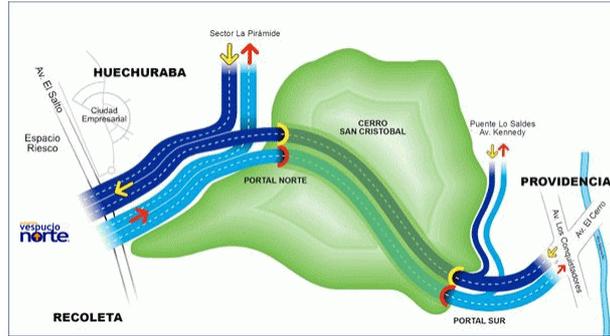


Fig.6. Izquierda: Acceso oriente, túnel San Cristóbal. Fig. 7. Derecha: Trazado túnel San Cristóbal. Santiago de Chile.

En este contexto analizaremos el caso del hace poco inaugurado túnel San Cristóbal, en Santiago de Chile.

La intervención del cerro San Cristóbal se proyectó con el objeto de mejorar la conectividad y disminuir los tiempos de traslado entre las zonas norte y sur de la ciudad. Sin embargo, hemos constatado que este proyecto se llevo a cabo sin considerar ni la estética de su puesta en obra ni el impacto que tal intervención tendría sobre su entorno. Siendo así, nuestro examen adquiere una postura crítica, por cuanto consideramos que este tipo de decisiones, que notablemente inciden en la conformación de la identidad de los espacios de las personas, demuestra una disfuncionalidad entre intereses públicos, políticos y privados.

Como señalábamos, el túnel conecta la zona norte de la ciudad -comuna de Huechuraba-, con la zona oriente -comuna de Providencia-. Puntualmente, se trata de empalmar dos sectores opuestos de la población. Un barrio periférico, de características marginales y altos niveles de pobreza y delincuencia, con un sector privilegiadamente desarrollado. Sin ir más lejos, esto mismo deja entrever que la planificación del espacio contemporáneo regido por los intereses del sistema capitalista contribuye a definir una marcada segregación social. Apuntamos con esto, a que los sistemas de poder están internamente relacionados con el ordenamiento y el diseño de los espacios.

Así, pues -fatalmente- la modernidad en vías del progreso ha creado formas de espacialización que producen una división entre centro y periferia. En el caso particular que analizamos observamos que la comuna de Providencia funciona como un centro constituido por una unidad espacial clara y definida, (orden, equilibrio y armonía conforman el trazado del espacio) mientras que la comuna de Huechuraba carece de una estructura armónica y uniforme diseminándose territorialmente de manera discontinua hacia los bordes. (Por ejemplo, se pueden identificar conjuntos habitacionales seguidos de grandes extensiones de terreno baldío). La desorganización del espacio crece, diríamos, al ir disminuyendo el poder político y económico de quienes los habitan. Así, pues, la segmentación y falta de unidad en su diseño, que margina y segrega a la población, es directamente proporcional al grado de poder.

Pero volvamos a la problemática puntual que hemos presentado, la cual -decíamos- consiste en que el punto oriente en el cual el túnel emerge corresponde a un barrio residencial, lo que nos lleva a cuestionar los criterios tomados en cuenta para ejecutar dicha obra que para dejar operativo un curso de movilidad vial ha violentando el hábitat de una comunidad. El túnel cruza el cerro emergiendo -precisamente- *ad portas* de un conjunto habitacional. El aquí evidente allanamiento del espacio -tanto de la barrera natural que constituye un cerro, como de su entorno inmediato como lo es aquí el barrio residencial- ha conducido a efectos que trascienden lo meramente físico ya que esta invasión al hábitat significó no sólo interrumpir los tránsitos espaciales de las personas (que por ejemplo ahora al salir de sus casas se encuentran con una autopista que interviene sus trayectos y caminos habituales), sino que ha involucrado un tipo de *des-territorialización*, debido a que los habitantes han quedado, por decirlo de algún modo, des-colocados de su sitio, al ser re-movidos y desprovistos de la habitualidad de su *lugar*.

Al respecto, Marshall Berman describe su propia versión en relación a la construcción de una autopista en el corazón del barrio Bronx de Nueva York. *“La autopista –señala- avanzaría como un ariete a través de una docena de barrios sólidos, asentados y densamente poblados...unas 60.000 personas de clases obrera o media baja, en su mayoría judíos, pero con muchos italianos, irlandeses y negros entremezclados, serían expulsados de sus hogares”*<sup>51</sup>. No obstante -define- lo increíble del fenómeno trasciende la angustia de ver aniquilado el hábitat, pues el despliegue de destrucción propio de las maniobras se ve atenuado por la espectacularidad de la ejecución, cuyo carácter increíble y sobrehumano fascina y cautiva a los asombrados habitantes, transformados -ahora- en deslumbrados espectadores. *“Y nos maravillábamos –dice- de ver nuestro bello barrio transformado en ruinas sublimes, espectaculares”*<sup>52</sup>. La medicina del progreso, la pérdida compensada por el espectáculo.

Estos ejemplos, son para nuestro estudio una puesta en evidencia de que el espacio público y con ello el espacio en general, es una construcción compleja que si bien tiene como propio el irse re-articulando constantemente, también es frágil y vulnerable a las pocas deficientes operaciones que se le practican. Así es, pues, que advertimos, que intervenir el espacio público involucra y reclama considerar la problemática de trabajar a partir de las diversas relaciones que este tejido social constituye; como su memoria o su tradición, como la identidad del territorio y su historia, para conjugarlas con las distintas necesidades económicas, ciudadanas e institucionales.

---

<sup>51</sup> Berman, Marshall. *Robert Moses: El mundo de la autopista*. En su: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno Editores, s.a. de c.v. Décima edición. México. 1998. P. 306.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

Hemos dejado inscrito hasta aquí el territorio a interrogar que se centra en este estudio en la disponibilidad técnica del espacio y en la dimensión que éste adquiere técnica y políticamente. Queda por señalar ahora la pregunta que nos interesa responder a continuación: ¿Cuándo el espacio pone resistencia y deja de doblarse a la figura del dominio?, ¿Será posible esto en una condición no utilitaria, no instrumental?

Para responder a esta interrogante, nos proponemos revisar a continuación la forma en que la escultura aborda este territorio en función de reconocer-identificar qué relaciones propone ésta con el espacio.

## CAPÍTULO II

### LA ESCULTURA Y EL ESPACIO

## II.1 Concepción histórica del espacio escultórico.

*“Las notas en torno al arte, al espacio, a la correlación entre ambos siguen siendo preguntas, aunque sean expuestas en forma de afirmaciones. Dichas anotaciones se limitan a las artes plásticas y dentro de ellas a la escultura.”*

Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, 1969.

### II.1.1 Escultura y monumento.

La escultura, en virtud de su tradición conmemorativa, arrastra históricamente una dimensión que la inscribe como un arte del espacio público. Esta característica se ha sostenido sobre la inherente espacialidad que ésta comporta. El monumento acuña una tradición sobre la cual se irá poniendo en curso la historia de la escultura atribuyéndole una función de seña, de marca que señala un acontecimiento en un determinado lugar. La ubicación de la escultura en el espacio público estuvo por largo tiempo asociada al objetivo de dar a conocer alegóricamente la imagen de un personaje o de un episodio histórico para intentar preservarlo en la memoria colectiva. La escala monumental, el detallismo de la estructura formal de la figura o el conjunto y la verosimilitud de lo representado en relación a la realidad, constituyeron parte de un lenguaje visual grandilocuente utilizado para conmover y persuadir a un espectador que (de acuerdo a lo que nos interesa consignar en este estudio) se relaciona con ésta a través de un lenguaje esencialmente simbólico. A este paradigma responde, por ejemplo, la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que en palabras de Rosalind Krauss fue situada en el centro del Campidoglio *“para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede de gobierno de la Roma moderna, renacentista”*<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Krauss Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: La Posmodernidad. Kairós. Barcelona. 1985. P. 63.



Fig. 8. Estatua ecuestre de *Marco Aurelio*, Roma, bronce, siglo II, d.C.

La escultura ecuestre de Gattamelata (Fig. 9) es otro buen ejemplo en torno a esto, pues expresa fehacientemente la razón conmemorativa de su realización así como la relación simbólica respecto al espacio. Revisémosla a continuación.

El monumento, perteneciente al Renacimiento, representa al fallecido soldado italiano Erasmo de Narni, apodado Gattamelata. Fue su hijo, Gian Antonio, quien tras su muerte hacia 1443 le habría encargado a Donatello realizar en homenaje a su padre dicho monumento ecuestre. Se trata de una estatua de bulto redondo, fundida en bronce, de una altura de 3,40 m. aproximadamente que fue emplazada en la Plaza del Santo donde se ubica también la iglesia dedicada a San Antonio de Padua, en la ciudad italiana del mismo nombre.

La situación espacial de la estatua de Gattamelata se atisba al considerar el emplazamiento como una unidad indisoluble, a saber, el pedestal de mármol compuesto



Fig. 9 y 10. Escultura de *Gattamelata*. Donatello, bronce, 1443. Al fondo, Iglesia de San Antonio de Padua. Plaza del Santo, Padua, Italia.

en dos pisos y las figuras de bronce integradas a todo el campo espacial de su lugar de emplazamiento, de manera que si pudiéramos observar desde cierta distancia la totalidad del monumento lograríamos ver que el volumen se inserta en un espacio intermedio entre cielo y tierra. La pose de las figuras realza la comunicación interna entre el soldado y su caballo ya que ambos son parte de un mismo movimiento gestual ascendente que indica la intención de despegarse del suelo. Así se entiende que Gattamelata, quien acaba de fallecer, está lentamente abandonando la tierra para comenzar a ascender al cielo, haciendo del monumento la metáfora del instante en que el personaje pasa desde el cuerpo al alma y del cual el espectador es testigo. Énfasis retórico que caracteriza al monumento antiguo y que se acentúa, aún más, mediante el pedestal de dos pisos. Veamos.

El pedestal sobre el que se sitúa Gattamelata representa una cámara funeraria, por lo que su función de elevar el volumen es también simbólica. De este modo, la monumentalidad de las figuras es realzada por el soporte sobre el cual se instalan. El pedestal-tumba, a modo de elemento referencial, enfatiza e intensifica el contenido de la escena, realza lo conmemorado.

Por otra parte, el subsuelo de la Plaza del Santo conformaba antiguamente un cementerio, de manera que se establece una nueva relación simbólica, esta vez entre lo conmemorado y su lugar de ubicación. Gattamelata conduciendo su caballo guía a los muertos en dirección al cielo. Por lo tanto, la apariencia de tumba del pedestal se justifica por cuanto funciona como elemento simbólico que organiza el emplazamiento adquiriendo -incluso- cierto carácter de prolongación del espacio real.

Ante este examen podemos señalar que bajo la lógica del monumento el territorio queda definido como el espacio físico del que la escultura toma posesión, cobrando un significado simbólico concedido por la inscripción. A modo de memoria objetiva, la presencia y perpetuidad del monumento va a invocar el acontecimiento histórico dentro de una circularidad temporal que *“asegura, ratifica, tranquiliza, al conjurar el ser en el tiempo. Garantiza los orígenes y calma la inquietud que causa la incertidumbre de los comienzos”*<sup>54</sup>.

Presencia, perpetuidad, escala monumental, condiciones que además dotan al monumento de un sentido otro. Puesto que si bien algunos de ellos fueron especialmente destinados a ser hitos que señalaban los límites territoriales -los arcos, por ejemplo, servían de punto de referencia a la entrada o salida de una ciudad- al transcurrir el tiempo algunos monumentos conmemorativos también se convirtieron en símbolos o emblemas que identificaban un lugar, su presencia material se transformó en punto de referencia espacial y de identidad.

---

<sup>54</sup> Choay citado por Achugar, Hugo. *El lugar de la memoria, a propósito de los monumentos*. En: Jelin Elizabeth y Langland Victoria, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. España. Siglo veintiuno de España editores s.a. 2003. P. 193.

Ahora bien, sin duda, este tipo de circunstancias están lejos de una intencionalidad definida con respecto a una participación concreta de la obra en el espacio del espectador, sin embargo, de alguna manera tales referencias dan cuenta de que los monumentos, a través de su carácter permanente y presencia material, pasan inherentemente a formar parte del paisaje urbano, coaccionando con el transeúnte o con el visitante que identifican el territorio a partir de la presencia simbólica de éstos. De esta manera la escultura se hace parte de la experiencia de mundo. Fueron los pedestales, sin embargo, algunos de los factores que históricamente cumplieron la función de separar a la escultura del espacio real y así del transeúnte-espectador, lo que se mantuvo como paradigma para toda la tradición escultórica pre-moderna. O sea, que a pesar de encontrarse justo ahí, en medio del curso urbano-social, el monumento clásico mantuvo una condición “aurática”, lo que es, dentro de estos términos, la distancia tanto física como política respecto al espacio del sujeto.

La realización de monumentos para conmemorar la existencia de personajes y acontecimientos relevantes para la sociedad según fuera la institución dominante, fue antiguamente una práctica constante que permitía que los artistas compitieran en relación a las innovaciones que solían proponer. De manera que éstos, en ciertas ocasiones, lograban establecer nuevas soluciones a los procesos y principios escultóricos. Auguste Rodin se reconoce como el impulsor de la modernidad en este sentido, por cuanto las innovaciones por él realizadas no tan sólo consistieron en nuevas propuestas estilísticas en el tratamiento de la materia, sino que, por sobre todo, instauran un punto de vista desacralizado del monumento clásico, lo cual abrió el camino hacia la modernización la escultura y su concepto. Según Rosalind Krauss, dos obras de Rodin, que fueron originalmente concebidas como monumentos, desarticularían la lógica en la definición clásica del término.



Fig. 11. Izquierda: Maqueta para *Las puertas del infierno*, Auguste Rodin, bronce, 1880-1917. Fig. 12. Derecha: *Balzac*. Auguste Rodin, bronce, 1897. 3 X 1,2 X 1,2 m.

*Las puertas del infierno* (1880-1917) y la estatua de *Balzac* (1897) transformarán los cánones escultóricos tradicionales debido a que, por un lado, su naturaleza itinerante llevó a pérdida la relación interna de éstas con su lugar de emplazamiento y, por otro, ambas se contraponen, en términos de forma, a todos los parámetros establecidos hasta ese instante en cuanto de monumentos. En el marco de nuestro análisis, no obstante, será aun de mayor importancia en esta ruptura el despojamiento de la escultura de la condición de solemnidad investida por el pedestal<sup>55</sup> puesto que constituye un hecho histórico

---

<sup>55</sup> Es lo que se propone revisar Javier Maderuelo en su libro *La pérdida del pedestal* (1994) texto bajo cuyo título el autor promete indagar en este hecho para revisar su impacto en el desarrollo de la escultura moderna. No obstante, creemos, dicho título solo sirve como anclaje desde el cual se despliega un análisis respecto de las variadas transformaciones sufridas por la escultura en su paso hacia la modernidad de manera que el problema específico de la pérdida del pedestal queda finalmente sin ser profundizado dentro del texto, al ser considerado sólo como uno de los factores sintomáticos que condujeron a la escultura a perder su voluntad conmemorativa.

fundamental en lo que significará la posterior emergencia de la escultura contemporánea, al inaugurar el proceso de des-jerarquización del modelo tradicional obra-espectador abriendo paso a la idea de incorporar la experiencia como parte constitutiva de la obra. Así, a nuestro juicio, la primera verdadera aproximación a la desacralización/modernización de la escultura se produce cuando ésta desciende del pedestal y toma *posición* en el mismo suelo del sujeto, como ocurre en el caso de la estatua de *Balzac*. Es otra obra de Auguste Rodin, no obstante, la que pone en marcha esta progresiva toma de *posesión* de la escultura en el espacio del espectador.

Ejecutada anteriormente al *Balzac*, *Los burgueses de Calais*<sup>56</sup> (1884-1886), (Fig.10) va a sugerir un acercamiento al espacio-mundo cotidiano del espectador al ocultar significativamente el peso físico, visual y sobretodo político atribuido al pedestal. Por otra parte, además, en *Los burgueses de Calais* Rodin llevará a cabo el desplazamiento del concepto clásico de belleza incorporando lo que según Read sería la idea primordial de la escultura moderna, la vitalidad interior de la forma. En el conjunto, el tratamiento estilístico de las figuras nada tiene que ver con la idea de heroísmo de la que solían ser portadores los monumentos antiguos como el de Marco Aurelio. Para Rodin, escultor que dotaba a sus figuras de un gran contenido expresivo por medio del estudio directo de un modelo natural, el tema de la escena involucraba definir y expresar el dramatismo del instante. En este sentido, podríamos conjeturar que Rodin pretende producir en el espectador la captación de la *experiencia* del acto de creación, y, de este modo, involucrar el factor tiempo en la conformación de la obra escultórica.

---

<sup>56</sup> Durante el sitio de la ciudad de Calais por los ingleses en 1347 el rey Eduardo III propuso que respetaría la vida de los habitantes siempre y cuando seis de los ciudadanos más destacados, descalzos y con una soga al cuello, le entregaran la llave de la ciudad. Este es el momento histórico que este conjunto escultórico conmemora.



Fig. 13. *Los Burgueses de Calais*. Auguste Rodin, bronce, 1895.

Rodin nos entrega un grupo de personajes tristes y desmoralizados, cargados de un efecto expresionista que logra transmitir elocuentemente aquel momento de incertidumbre. En este aspecto, el monumento pierde aquí su connotación de medio de sublimación y exaltación, pues ya no nos entrega una visión intelectual y socialmente aceptada del o los personajes sino que, tanto por la ausencia de pedestal como por lo humanizado de la representación, éstos se sitúan en un diálogo más cercano al espectador. Asistimos, de este modo, a la desacralización del monumento y a la puesta en marcha la verdadera voluntad pública de la escultura.

El comienzo del desvanecimiento de la lógica del monumento que el gesto de Rodin pone en actividad marca una tendencia hacia la sucesiva incorporación del espectador en el espacio de la obra, al proponer el acercamiento entre espacio artístico y espacio real.

*Los Burgueses de Calais* sin bien aún resguardan mantener el carácter conmemorativo del conjunto han ingresado a la cercanía del observador. La lógica del monumento definida por Krauss, sin embargo, no terminó por ser abolida totalmente de las prácticas escultóricas, por lo que en la actualidad es común encontrarnos con esculturas realizadas y elevadas sobre enormes pedestales y constituidas bajo la iconografía de la estatuaria antigua. También es posible encontrarnos con antiguos monumentos que han quedado insertos como parte del paisaje de la ciudad los cuales, debido a los cambios sociales, han quedado expuestos a la indiferencia por parte de la ciudadanía. Tal anacronía, producto de la progresiva pérdida de sentido y significado original, presenta al monumento emplazado actualmente en la ciudad, en una especie de muerte en vida.

### **II.1.2 Escultura y Modernidad.**

Para obtener una definición correcta de escultura moderna es necesario precisar un concepto de lo moderno, término que según Herbert Read *"ha sido utilizado a lo largo de los siglos para indicar el estilo que rompe con las tradiciones aceptadas e intenta crear unas formas más apropiadas para la inteligencia y la sensibilidad de una nueva época"*<sup>57</sup>. En esta línea podemos iniciar nuestro análisis tomando los puntos de observación hechos por Rosalind Krauss ya que su definición de escultura moderna se fabricaría bajo el siguiente fundamento: el paulatino quebrantamiento a las antiguas normas y principios que estructuraban la lógica interna del monumento, al ser considerado éste, el modo convencional de hacer escultura imperante durante siglos. Por lo tanto, para Krauss, el advenimiento de la escultura moderna estaría íntimamente relacionado con el debilitamiento de los efectos sociales, políticos y religiosos que cargaban a las estatuas

---

<sup>57</sup> Read Herbert. *La escultura moderna*. Destino. Barcelona.1994. P. 11.

de contenidos simbólicos y alegóricos, es decir, con el progresivo abandono de los recursos que le otorgaron a la escultura su carácter conmemorativo. Krauss definiría así, que la modernidad habría conllevado a la escultura a enfrentar su condición negativa, por cuanto su nueva definición se generaría a partir de una operación sustractiva, producto de la renuncia a todas las cualidades atribuidas al monumento, tales como: conmemoración, sentido de exaltación, emplazamiento público y específico y uso del pedestal. Podríamos situar entonces a la escultura moderna como la figura antagónica del monumento, por cuanto su nacimiento se produce producto del rechazo a este antiguo modelo conformando la desarticulación y desintegración del sistema operativo que sostenía su presunta lógica.

Como lo expusimos inicialmente, la historia de la escultura moderna se construirá en la medida en que se instaura como un modelo sin precedentes. Con ello, lo que estamos mencionando es que iniciado el siglo XX la escultura nace -digámoslo así- a partir de un punto cero, es decir, se autonomiza del peso de su tradición. Se trata del surgimiento de un arte nuevo y desembarazado, que no busca precedentes que recuperar ya que no se considera a sí mismo como el producto de su propia historia. Tomando en cuenta que la escultura moderna es producto de un profundo proceso de introspección ésta se volcó hacia un análisis de los valores escultóricos que articulan su propio lenguaje. Para revisarla, volvamos por un momento a Rodin.

Según la tesis de Krauss, una de las causas del quebrantamiento a la lógica del monumento tradicional que da curso a la modernidad proviene del hecho de que *Las puertas del infierno*, *Balzac* e incluso *Los burgueses de Calais* fueron reproducidas para ser instaladas en diversos lugares, perdiendo así toda relación con el sitio. Condición itinerante que Krauss denomina *la pérdida de lugar* y que viene asociada al abandono del pedestal, estructura sin la cual la escultura adquiere su condición transportable.

La *pérdida de lugar* es el problema que según Krauss atraviesa toda la escultura moderna y desde el cual ésta experimenta un carácter nómada y en definitiva su condición negativa. Convergamos entonces que al momento que la escultura pierde el pedestal niega su condición relacional con el sitio que la acoge y comienza a moverse de un lugar a otro en busca de lugar. A partir de aquí, el espacio se concibe como un vacío neutral. O sea, el desplazamiento, la condición transportable de la escultura, se pretende sobre un concepto estándar del espacio. Analizaremos al respecto un par de ejemplos de esculturas estrictamente modernas. *Mujer caminando*, escultura de bronce realizada por Alexander Archipenko en 1919 y *Gallo*, escultura de madera realizada por Brancusi hacia 1924, ambas, tanto como muchas otras, constituyen buenos ejemplos.

Para iniciar nuestro análisis reparemos en que las dos esculturas poseen dimensiones que no superan el metro y medio de altura. La primera alcanza 65,7 cm. y la segunda 91,8 cm. sumada a una base de 29 cm. De manera, que las dos piezas podrían ser fácilmente transportadas, como además, también a causa de su tamaño, son posibles de percibir visualmente en su totalidad. La pérdida de la escala monumental será entonces otra de las variantes que van a incidir en la negación de los parámetros tradicionales y que van a contribuir a que la escultura moderna tenga una función especialmente nómada y gestáltica. Reparemos además en que ambas obras no se insertan sobre un enorme pedestal, sino que éstos han sido sustituidos por pequeñas bases, que en el caso del *Gallo* de Brancusi, incluso se incorpora materialmente al cuerpo de la escultura. Concentrémonos ahora en lo que nos mueve, la relación entre la escultura y el espacio.

Debido a la renuncia a su sentido conmemorativo, la autonomía de la escultura en la modernidad trae consigo el abandono a los modelos iconográficos tradicionales, lo que significó la progresiva pérdida de realismo de la forma escultórica.



Fig. 14. Izquierda: *Mujer caminando*. Alexander Archipenko, bronce, 1912. Fig. 15. Derecha: *Gallo*. Constantin Brancusi, madera, 1924.

Es así como por medio de la referencia a su materialidad o a sus procesos formales la escultura sólo hará alusión a lo que se encuentra contenido dentro de los límites de sí misma, es decir, a lo que debido a su propia constitución interna se manifiesta como una única forma, volumen y contorno. *Gallo*, entonces, no alude sino a la máxima expresión escultórica de la idea de un gallo, la materialidad, color y pulido de su superficie se refieren a una tesis propia del artista, quien manifiesta, mediante la síntesis y pureza formal, su propia concepción de la escultura y el espacio. La estilizada forma se empuja en un sutil movimiento que la eleva hacia el cielo, vemos así que la idea del espacio está aquí representada mediante la direccionalidad de la materia y no a través del espacio circundante ni el contexto.

Por otro lado, en *Mujer caminando*, el espacio se hace parte de la constitución de la forma, a diferencia de *Gallo*, éste no funciona solamente como telón de fondo que permite hacer el contraste, sino que se incorpora como parte de la figura.

Así, los vacíos del centro y la zona superior de la pieza se leen como incluidos dentro de la estructura material, lo que da cuenta que en la modernidad el espacio aún es pensado como materia.

El ahuecamiento de la materia junto con la distribución entre volúmenes cóncavos y convexos expresa en la figura un equilibrio formal entre llenos y vacíos. Sostenemos que en el caso de ambas esculturas nos enfrentamos a una concepción gestáltica del espacio en el sentido de que figura y fondo se complementan en una percepción de la forma total y unitaria. Hasta aquí, es posible determinar que la escultura modernista se encierra dentro de su propio marco representacional transportando siempre el mismo significado independientemente del sitio hacia donde se desplace. A modo de conclusión, señalamos que el lugar de emplazamiento para esta forma de concebir la escultura sólo tiene significaciones físicas, en cuanto el espacio que le da lugar, sólo se encuentra con ésta, en una relación de posición. Es decir, el espacio es limitado a su expresión formal, como puro vacío, fondo o contra forma, permaneciendo aún una visión de la masa como principal agente creacional, ya que el escultor continuó enfrentándose primariamente a lo sólido para sacar a relucir la vitalidad de la forma desde una determinada materialidad.

El mantenimiento de esta concepción tradicional del espacio escultórico lo encontraremos reflejado también en los títulos de algunas obras íntegramente modernas, como *Desarrollo de una botella en el espacio*, Boccioni, 1912, el *Pájaro en el espacio*, de Brancusi, 1919 y *Construcciones en el espacio*, esculturas realizadas por Naum Gabo entre 1937 y 1953. A partir de las similitudes entre estos tres títulos podemos inferir un doble alcance: el primero, es que se puede reconocer una nueva autoconciencia del papel o protagonismo del espacio en la escultura. El segundo es que pese a ello, los títulos van a reflejar que el escultor moderno ha mantenido la concepción de que la masa se antepone al espacio, por cuanto mantiene la noción de que la escultura, en cuanto cuerpo-masa-volumen, comparecen *en*.

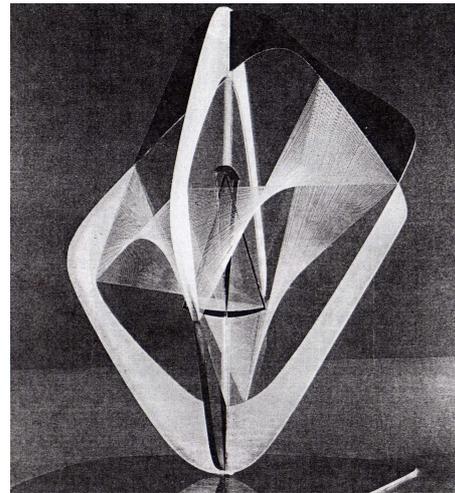
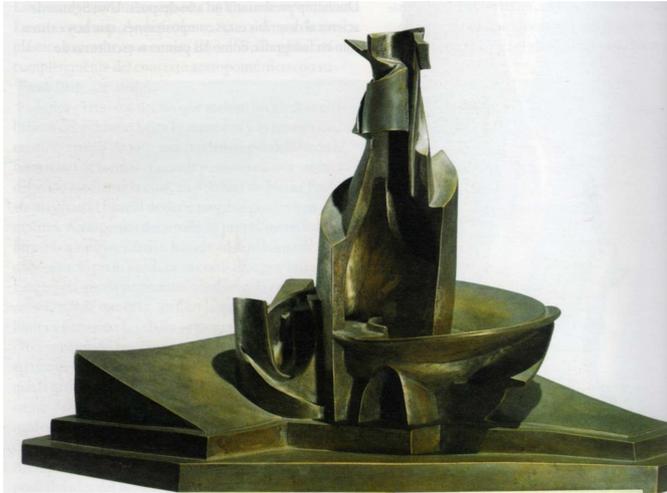


Fig. 16. Izquierda: *Desarrollo de una botella en el espacio*. Umberto Boccioni, 1912-1913, bronce, 38,1 x 60,3 x 32,7 cm. Milán, Cívica Gallerla de Arte Moderna. Fig. 17. Derecha: *Construcción en el espacio*. Naum Gabo, 1953.

El espacio continúa siendo conseguido producto de la lucha, enfrentamiento con la materia. Debemos considerar estos asuntos para luego dimensionar el renovado papel que jugará el espacio a partir de la escultura de Richard Serra.

Por otra parte, el análisis de Read precisa tomar en cuenta que las tres obras mencionadas forman parte de un desarrollo temporal lineal, (debemos observar que las tres fueron concebidas en momentos sucesivos) y, en este sentido, forman parte de un proceso histórico, por lo que representarían, desde este punto de vista, la paulatina síntesis formal y el progresivo abandono de los temas tradicionales de la escultura hasta llegar a la representación del espacio mediante el propio proceso de construcción. A través de ello, los artistas de la modernidad irán generando, tanto en la forma de concebir el espacio de la obra como en los procedimientos técnicos para llevarla a cabo, una nueva autonomía de la escultura, lo cual comprende un itinerario en el que se establece una sistemática cadena de logros, que también podríamos denominar avances y que se traducirán en un creciente debilitamiento o agotamiento de la propia representación.

Es decir, la historia de la escultura moderna se constituiría como la historia del fin de la escultura como género artístico en la medida en que su experimentación con su condición negativa la conllevaría a su expresión más radical.

La modernidad comprende inevitablemente un fin desde que el sujeto es capaz de prever su propia dimensión histórica. La escultura moderna está animada internamente por esta condición, progresiva, lineal, irreversible, explicada claramente por Krauss cuando indica: *“Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, una veta que era rica y nueva y que podía explotarse con provecho durante un tiempo. Pero, era un filón limitado: abierto en la primera parte del siglo, hacia 1950, empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad”*<sup>58</sup>.

### II.1.3. De la escultura a *lo escultórico*: Aproximaciones al cambio de paradigma.

Definir una concepción de escultura, cualquiera sea el momento al que hagamos mención, propiciará considerar la mutua implicancia que ésta establece con su propia condición o naturaleza espacial. Es por esta relación recíproca entre escultura y espacio, que los momentos que conocemos como significativos en su historia, o dicho de otro modo, que los procesos artísticos que han contribuido a su desarrollo, han sido portadores de un constante interés por indagar dicho vínculo.

---

<sup>58</sup> Krauss Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona.1985. P. 65.

Para iniciar una reflexión sobre esta unión, podemos reparar en distintos momentos; como en las transformaciones llevadas a cabo por Donatello al liberar la escultura del volumen arquitectónico, lo que conllevó a la autonomía espacial del cuerpo escultórico, o en el gesto de Miguel Ángel, que amplía las dimensiones de la escultura de *David* (1504) (Fig. 13) en función de adaptar la escala de la escultura al espacio de exhibición. Esta manera de confrontar el espacio desde una determinada escala, si bien constituye un énfasis renacentista, también nos permite vislumbrar una actitud esencialmente escultórica, por cuanto las dimensiones de la figura buscan estar en concordancia con el espacio circundante y, de este modo, entrar en relación con el mundo del espectador. Así, la escultura se aborda como un problema que también involucra su emplazamiento. En torno a esto, el arquitecto Óscar Bustamante indica que el primero en comprender este asunto fue Miguel Ángel, suscribiendo: *“Aparte de la perfección de la figura del David es sobre todo su escala, la dimensión, lo que Miguel Ángel modifica. Con ése gesto escultórico, señala el espacio urbano, lo realza, le da vida”*<sup>59</sup>. Veamos.

La escultura de *David* estaba destinada a ser ubicada en la Piazza della Signoría, frente al Palazzo Vecchio, Sede del Ayuntamiento de la ciudad de Florencia. Pese a que posteriormente se realiza su re-ubicación siendo trasladada al interior de la Galería de la Academia quedando una copia en lugar de la original, la escultura fue inicialmente pensada y concebida por Miguel Ángel para este espacio público, que sin duda, competiría en términos de escala con la escultura. De acuerdo a esto, el artista resuelve erigir una estatua de 4,34 m. de altura que pesar de superar la escala natural no sobrepasa los parámetros estéticos señalados por el entorno arquitectónico que lo contiene.

---

<sup>59</sup> Bustamante, Óscar. *En: Escultura Chilena Contemporánea* publicado por Galería Artespacio. Santiago, Chile. 2004. P. 14.



Fig. 18. Piazza della Signoria, Florencia, Italia.

Es decir, la escultura se integra al entorno en una mutua colaboración al insertarse en una escala física armónica al grupo arquitectónico que define espacialmente la mencionada plaza, además de dialogar material y temáticamente con el resto de las esculturas que ahí se encuentran. Así, Miguel Ángel trasciende con sus obras la voluntad de evocación o conmemoración sacando a la escultura de su cierre autónomo y colocándola en un diálogo interno con el lugar, haciéndola sobresalir en la justa medida en que se permite apreciar, en equilibrio, todo el conjunto escultórico. Incluso, en sus obras interiores -reflexiona Bustamante- como en el caso de la Tumba de Lorenzo de Medicis, la composición traspasa lo evocativo para dar forma a una obra en que las partes componen lo mayor.

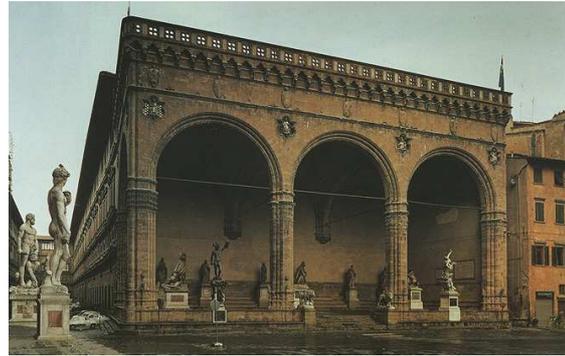


Fig. 19 y 20. Conjunto escultórico en la Piazza della Signoría, Florencia, Italia.

El hecho de considerar el lugar de emplazamiento para la creación de esta obra escultórica constituye, a la luz de nuestro estudio, un gesto significativo en el pensamiento escultórico del Renacimiento. La escultura se convierte en un elemento estratégico para la experiencia espacial del lugar, donde ésta no sólo se da estética sino significativamente. Con esto queremos ensayar la idea de que cuando la obra entra en relación con el espacio que la acoge, y así con el espectador, podríamos estar situados en un terreno escultórico. En torno a esto mismo, podemos reflexionar que en la expresión del rostro del *David* de Miguel Ángel también hay un guiño respecto del espacio, ya que por medio de la mirada la figura *sale* de su lugar y se vuelca *hacia* el espacio en el que encuentra el espectador. La escultura, mediante la direccionalidad de la mirada, está proyectando toda su energía hacia un punto que se encuentra fuera de sus límites materiales, o sea, en el espacio exterior, definiendo al espectador como el centro energético de la obra. Este mismo asunto ha sido analizado por Rudolf Wittkower en relación al David de Bernini: *“El David...apunta con su honda a un Goliat imaginario que debe suponerse situado en el eje central del espacio, allí donde debe colocarse el espectador...así, el centro espiritual de la estatua está fuera de la estatua misma, en algún punto del espacio, en el mismo espacio en que vivimos y en el que nos movemos”*<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Wittkower, Rudolf. *La escultura, procesos y principios*. Alianza Forma. España. 1980. P. 193.

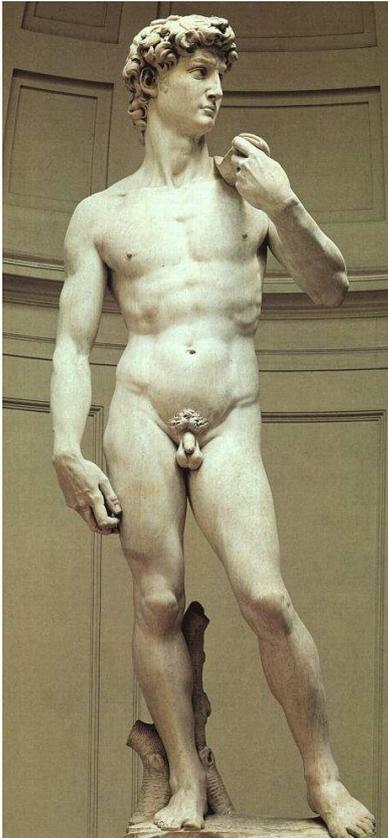


Fig.21. Izquierda: *David*. Miguel Ángel Buonarroti, 1504, mármol. Altura, 434 cm. Galería de la Academia, Florencia. Fig.22. Derecha: *David*. Gianlorenzo Bernini, 1623-24, mármol. Altura, 170 cm. Galería Burguesa, Roma.

Desde estas anotaciones podríamos considerar que la naturaleza de la escultura, cuya esencia le permite atravesar su propio umbral representacional, la sitúa en una condición privilegiada en lo que se refiere a pensar una relación entre sujeto y obra. Sin embargo, en el caso de las obras que aquí mencionamos no debemos pasar por alto que tanto Miguel Ángel como posteriormente Bernini consideraron un sólo punto de vista, y por sobre todo, una determinada posición espacial a adoptar de parte del espectador para la comprensión de las escenas representadas. La exigencia de un punto de vista único, condicionó por siglos la situación espacial del observador, en la medida en que lo obligaba a ubicarse en un determinado punto del espacio para dar lectura a la imagen

escultórica, que concebida para representar e ilustrar una acción de un momento determinado, privilegiaba siempre la visión de uno de sus lados. Así pues, pese a su tridimensionalidad, la escultura tradicional dispone espacialmente al observador, le impone un sitio y así un punto de vista. Ello, pone de manifiesto una concepción centralizada de la obra, en la que ésta ocupa un protagonismo de orden jerárquico condicionando así la experiencia estética, pues al predeterminar la disposición del espectador en el espacio establece una lectura única y objetiva.

Los ejemplos anteriormente abordados nos permiten dejar expuestos algunos principios como: las condiciones de emplazamiento, la escala, la percepción y especialmente el papel del espectador como asuntos que, en la medida en que conciernen al trabajo con y mediante el espacio, se tornan problemas complejos y fundamentales para establecer una definición de escultura. Podríamos pensar en un paso trascendental entonces, que con el advenimiento de la modernidad la escultura ofreciera puntos de vista múltiples, puesto que ello significó invitar al sujeto a realizar un desplazamiento corporal alrededor de la figura, lo cual implicó reconocer en ella diversas zonas de interés. Ello, nos permite visualizar la entrega de un mayor grado de libertad en el acto de percepción para el espectador de parte de la modernidad, lo que al mismo tiempo implica, para éste, un mayor nivel de intervención o participación en la conformación total de la obra. El desarrollo de la modernidad conllevará a la emergencia crítica de la escultura minimalista y al posterior descentramiento del cuerpo escultórico mediante acciones que desplazarán progresivamente el protagonismo total desde la obra hacia el sujeto. Nutrida de este contexto, la obra de Richard Serra aparece como un modelo de renovación incipiente que, de acuerdo a lo que nos proponemos mostrar, redefine los paradigmas tradicionales de la escultura, al colocar bajo examen, entre otras cosas, la jerarquía de la obra en el propio acto de percepción.

Al volver sobre el problema de la inmanencia entre la escultura y el espacio cristalizamos que ésta se traduce en una inherente comunicación espacial entre ésta y el sujeto, en la medida en que, hombre y espacio y así, los *espacios*, son creados a partir de una relación interna que establece el hombre en cuanto habita el mundo. *“La relación de hombre y espacio no es otra cosa que un habitar pensado esencialmente”*<sup>61</sup>, señala Heidegger.

Al pensar sobre este vínculo podríamos señalar que la escultura deviene particularmente social, en la medida en que la obra convive con el complejo habitar del sujeto y, en este sentido, con un espacio que no es solamente físico sino, que en cuanto externo, público y por ende, político. Este carácter de la escultura, encarnada en la tradición del monumento, habría dejado una deuda en cuanto a esta coexistencia, puesto que la condición idealizada de la estatuaria monumental tradicional contrajo a un espectador destinado a observar, desde afuera, una imagen impuesta por el poder institucionalizado. La estatua constituye una presencia que marca simbólicamente ese territorio reafirmando la condición significativa del lugar en la medida en que ratifica un hecho y lograr transmitir un claro y específico mensaje de poder. La estructura fija del monumento, su inmovilidad del sitio de emplazamiento, contribuyó a intensificar esta condición de perpetuidad, como lo hizo también el pedestal. Si bien el monumento público en su condición tradicional comparte el espacio físico que habita el espectador, el pedestal funciona como elemento que distingue el espacio real del espacio

---

<sup>61</sup> Heidegger, Martin. *Bauen- Wohnen- Denken (Construir- Habitar- Pensar)*, 1951. En: Kosme de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990. P. 153.

representacional separando la estatua del mundo del individuo. Así, la figura se distingue sobre el pedestal, se aleja del espacio común y asciende a un espacio "aurático" de solemnidad, de acuerdo a lo cual se infiere que el uso de los pedestales en los monumentos "públicos" circunscribió a la obra en un circuito cerrado, situando a los héroes conmemorados en un espacio lejano, lo que conllevó al homenaje y al culto. He aquí la importancia del abandono al uso del pedestal en los comienzos de la modernidad.

Ahora bien, admitir una filiación entre escultura y espacio, donde es posible pensar también la interacción del sujeto hace surgir, al menos, las siguientes interrogantes:

¿Cómo se establece esta unión?, ¿la escultura es concebida independiente del espacio, intentando insertarse en un espacio *a priori*, pre-dispuesto, pre-existente o es la escultura misma la puesta en obra del espacio? Y, cualquiera fuera la respuesta, ¿cuáles son las implicancias de ello para el espectador?

Algunas de estas preguntas ya han sido abordadas por Martin Heidegger en su obra *Die Kunst und der Raum o El arte y el Espacio*, 1969. Desde ella intentaremos realizar nuestro análisis y responder, por lo menos parcialmente, a estas preguntas.

Antes que todo, Heidegger señala que a pesar de que la técnica y el arte tratan los conceptos de manera diferente la noción de espacio para la escultura, desde la Antigüedad y hasta el fin de la modernidad, estuvo supeditada a la expresión de su carácter físico-técnico, es decir, a una concepción, que de acuerdo al pensamiento griego, concibió la naturaleza del espacio ligada a su constitución geométrica y objetiva, o sea, el espacio es comprendido como un objeto calculable y determinable. Esta noción del espacio considera la línea del horizonte como el límite espacial más lejano. Dado que hasta este límite llegaría nuestro conocimiento y percepción del espacio, éste fue considerado como finito.

El término utilizado por los griegos para definir espacio fue *TOPOS*, que significa también lugar, por lo cual, podemos inferir, que para el mundo griego no existía distinción entre espacio geométrico y *lugar*. Esta actitud proviene de la idea de Aristóteles quién indica que *“el espacio no es, ni puede ser, otra cosa más que el cuerpo mismo interpuesto, y cada cuerpo tiende a su lugar, sin que se puedan suscitar más cuestiones al respecto.”*<sup>62</sup>. Esta visión concibe el espacio -y así el lugar- como un *a priori* físico dentro del cual las cosas se ordenan o se disponen, lo que expresa una idea científica o técnica en la que el espacio es determinado por la experiencia con el límite, por cuanto éste sería siempre el espacio o lugar *a ser ocupado* por alguna cosa. Desde aquí que la escultura, (en cuanto cosa), fue en el mundo clásico una experiencia con el límite, con lo sólido, una expresión de la materia y no del espacio, o que sólo consideraba a éste como su producto. Esta noción, consolidada por el escultor griego, se extenderá, a saber, hasta avanzada la modernidad, e indicará, tal vez, e incluso, el origen semántico del término. La definición literal de escultura se refiere al *“arte de modelar, tallar y esculpir a partir de un material cualquiera”*<sup>63</sup>, en ella, encontramos precisada la existencia de un cuerpo sólido, de una masa pre-dispuesta a ser abierta, desde la cual el escultor dispone del espacio, definiéndolo, conteniéndolo, siempre subordinado a la resistencia impuesta por la materia. Esto ha sido dicho ya en palabras de Félix Duque respecto de las consideraciones heideggerianas sobre el quehacer del escultor tradicional: *“el Bildhauer – escultor- hace caso de la autonomía de la materia, en cuanto que admite y hasta realiza las propiedades inalienables de ésta y su intrínseca ley de formación y configuración (...) intentando persuadirla para que se deje entrar en lo posible en la idea previa.”*<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Aristóteles, Física IV. Citado por Kosme María de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990. P.22.

<sup>63</sup> Diccionario de la RAE.

<sup>64</sup> Duque Félix. *“El arte (público) y el espacio (político)”*. Akal. España. 2001. P. 98.

Así, pues, la escultura se definiría tradicionalmente a partir de su materialidad, lo que determinó la condición situacional del espacio como espacio ocupado, espacio dominado. Esta forma de pensar la escultura como un arte de formas sólidas, y por ende, como un arte de *ocupación del espacio*, sufre una transformación elemental a inicio de los años sesenta, producto del propio agotamiento del principio que hasta ese momento habría sido el dominante, y que había sido cultivado por toda la escultura moderna, el cual correspondía (como ya lo hemos señalado) al principio de materialidad. Herbert Read lo consigna hacia 1964 señalando: *“Desde sus comienzos en la prehistoria, a través de las épocas y hasta hace relativamente poco la escultura fue concebida como un arte de formas sólidas, de masas, y sus virtudes se relacionaban con la ocupación del espacio”*<sup>65</sup>. El abandono a este fundamento implicó el cuestionamiento al propio término escultura, definición tradicional que paulatinamente se había vuelto insuficiente para abarcar esta nueva visión, que se veía desplazada desde la noción de un cuerpo sólido, considerado como volumen y definido como escultura, hacia *“un conjunto de operaciones con el espacio”*<sup>66</sup>, que definirían o marcarían el camino, hacia lo que podemos dejar planteado de antemano como *lo escultórico*. Sería pertinente, desde luego, detenernos en esta distinción, puesto que desde ella se desplegará nuestro examen hacia la obra de Richard Serra.

Se podría decir que la escultura, entendida como género, atiende al espacio en cuanto éste asiste a un encuentro con lo material y, en este sentido, su aprehensión vendría dada desde lo formal, donde el espacio debe hacerse ingresar en la sustancia sólida para quedar limitado y definido por la materia, lo cual corresponde a la definición de espacio

---

<sup>65</sup> Read Herbert. *La escultura moderna*. Destino. Barcelona. 1994. P. 250.

<sup>66</sup> Rojas, Sergio. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*, La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. P. 331.

forjado físico-técnicamente, a señalar por Heidegger. El espectador queda aquí relegado a ser siempre el que observa. Por su parte, en *lo escultórico* el espacio mismo acontecería como escultura. Mientras que la escultura tradicional, entendida desde su materialidad, debía hacer ingresar en ella un espacio (y un observador) que siempre se encontraban afuera, *lo escultórico* sería una forma de operar desde el interior de éste. Es decir, cuando decimos que *el espacio mismo acontece como escultura* estamos sugiriendo la aprehensión, la captura, del propio espacio que habita el sujeto. La escultura nace desde ese espacio, por lo cual el espacio y así la escultura es algo que ocurre, una *experiencia*. Dentro de este marco, el papel del espectador para la puesta en actividad de la *operación escultórica* se torna primordial, en la medida en que éste ya no será el que observa, sino el que recorre, volviéndose parte del rendimiento de la obra empujado desde su propia intermediación al lugar. El sujeto comparece en espacio, consiguiendo una visión sobre las cosas y de sí mismo en medio de las cosas. Dicho de otro modo, en *lo escultórico* se advierte un trabajo con "*lo pre-dado*"<sup>67</sup>, en el sentido de que la obra se pone en movimiento al irrumpir en la habitualidad espacio-temporal del sujeto para que éste, a la vez, se vea incorporado *en* la obra.

Para situarnos en éste terreno será fundamental nuestra sujeción al concepto de *espaciar* reflexionado por Martin Heidegger. El autor define, que el espacio artístico corresponde al espacio de la escultura, y que éste, en cuanto artístico y no científico - conviniendo la obra de arte como des-ocultamiento del ser- nos debe mostrar lo propio del espacio, lo que el espacio es, aquello que le es dado desde su propia naturaleza, desde su razón esencial anterior a toda conformación técnico-política.

---

<sup>67</sup> La definición corresponde a Sergio Rojas quien sugiere que el trabajo con el espacio sería aquí un llamamiento a su *anterioridad*, es decir, a aquello que constituye su momento anterior al tramado técnico-político.

Para encontrar la esencia del espacio Heidegger recurre a su origen lingüístico, determinando entonces que la esencia del espacio estaría en el *espaciar*, lo cual corresponde, según el autor, a *“la creación de lugares libres”*<sup>68</sup>. Según esto, el hombre no está separado del espacio, sino que existe con éste en una mutua implicancia otorgada desde el *habitar*. Así, Heidegger nos señala: *“los espacios, y con ellos el espacio, están encuadrados ya en el permanente encontrarse de los mortales. Los espacios se abren a través de esto, de que se les deje entrar en el habitar del hombre.”*<sup>69</sup>. De este modo, el *espaciar*, contribuye a ceder los espacios que son creados desde el para el *habitar* del hombre. En este sentido, el espacio en cuanto *espaciar* es un asunto que concierne al medio habitual y social del sujeto, anunciado por Félix Duque como un asunto esencialmente político.

Desde la mirada heideggeriana uno de los aspectos que definen a la escultura es buscar la esencia del espacio y no su confrontación, así ésta, como arte del espacio, no estaría supeditada a la expresión de la materia como fin, sino a hacer *suced*er un *espaciar*. Si la materia no se sitúa como finalidad de la escultura entonces indicaremos, citando nuevamente a Heidegger, que: *“un atento examen a lo propio de este arte permite conjeturar que la verdad como des-ocultamiento del ser no necesita necesariamente de su materialización”*<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum*. 1969. En: Kosme de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990. P.55.

<sup>69</sup> Heidegger, Martin. *Bauen- Wohnen- Denken (Construir- Habitar- Pensar.)*, 1951. En: Kosme de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990. P. 151.

<sup>70</sup> *Ibíd.* *Die Kunst und der Raum*, 1969. P.61.

Quedando definido el *espaciar* como la esencia, como lo propio del arte del espacio, y haciendo caso de que éste como verdad no atendería necesariamente a una materialización, dejaremos planteada la siguiente pregunta: ¿Al desplegarse *lo escultórico* desde un *espaciar*, estaríamos asistiendo aquí al fenómeno de *desmaterialización* de la escultura?

*“La ausencia de materialidad -señala Javier Maderuelo- en ciertas obras escultóricas, no es sino la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna, este problema es el de la disolución de los límites de la obra escultórica... la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que perfile un volumen determinado”* <sup>71</sup>. Contribuyendo a este examen Javier Maderuelo señala ejemplos de algunas obras realizadas con luz -sustancia técnicamente inmaterial- o la realización de esculturas blandas o maleables, *“que pierden la forma, al ser realizadas en materiales flácidos.”* <sup>72</sup>. Obras de Dan Flavin o de James Turrel, cuya materialidad es la luz, de Richard Serra como *Cinturones* -caucho vulcanizado y neón, 1966- o la escultura pop *Floor burger* de Oldenburg, 1962, son expuestas por Maderuelo para referirse a la renuncia de la escultura a una determinada materialidad y a una cada vez mayor indefinición de sus límites, lo que es negado en estas obras desde la ausencia de rigidez del material que impide percibir su contorno y por la falta de presencia física de la escultura causada por la carencia de solidez material propia de la luz.

---

<sup>71</sup> Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.1994. pp. 23-24.

<sup>72</sup> *Ibid.*



Fig. 23. Izquierda: *Beltz (cinturones)* Richard Serra, 1966,67. Caucho vulcanizado y neón. 1, 82 x 7, 62 x 0, 51 m. Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Fig. 24. Derecha: *Floor Burger, (Hamburguesa en el suelo)*. Claes Oldenburg, 1962. Lona pintada y gomaespuma. 132,1 x 213,4 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

No obstante, lo propio del problema planteado queda aquí sin resolver, en el sentido de que consideramos que la desmaterialización y la ausencia de límites de la escultura es determinado por la propia imposibilidad del espectador de *percibir* la obra, de un tipo de obra que se des-personifica al no adquirir una determinada presencia y de un espectador que no puede abarcarla desde su infranqueable campo de visión. Así, la desmaterialización habla de la imposibilidad del observador de abarcar la totalidad del espacio, de la propia relación del sujeto con la finitud. Las obras del *Land Art* figurarían aquí como precisamente aquellas que se sostienen sobre esta imposibilidad. Dos ejemplos cabe mencionar al respecto: *The Spiral jetty*, de Robert Smithson, 1970 y *Doble negativo*, de Michael Heizer, 1969. En ambas, se proyecta el espacio mismo como objeto de la obra, y esto es precisamente lo que la vuelve inasible, el sujeto se encuentra en medio de su propio espacio alterado experimentando el hecho de “*percibirse a sí mismo como descentrado*”<sup>73</sup>. Las complejidades específicas de cada una las analizaremos en capítulos posteriores.

<sup>73</sup> Rojas, Sergio. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*, La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. P. 331.

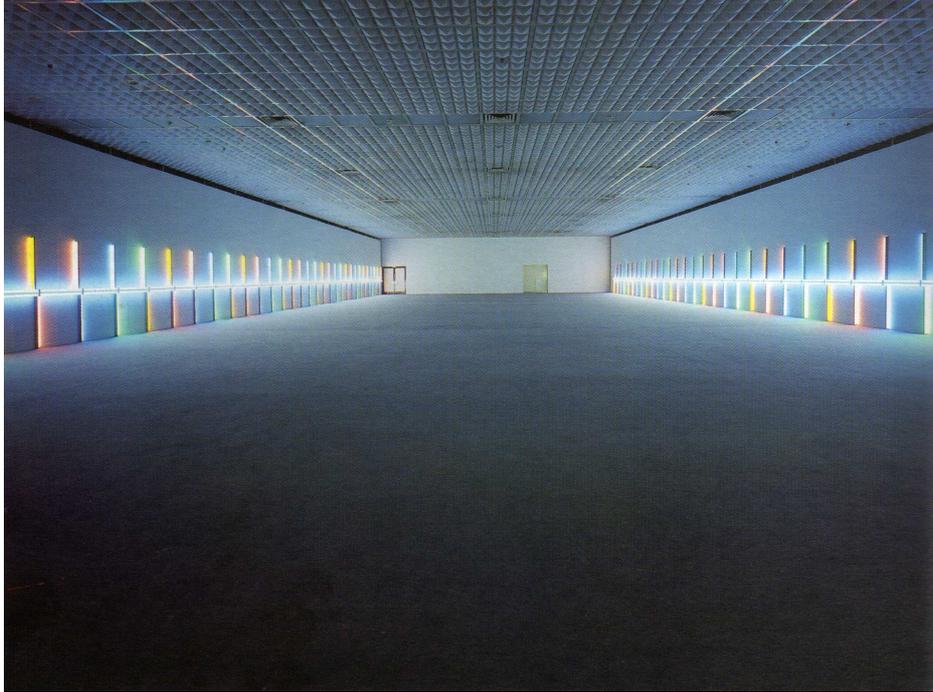


Fig. 25. *Instalación de luces fluorescentes*. Dan Flavin, 1974. Colonia, Kunsthalle.

Hasta aquí, este análisis nos ha permitido dibujar un panorama histórico de la escultura en el cual pudimos reconocer distintos momentos y dimensionar los alcances de sus transformaciones. Nos proponemos realizar ahora un estudio fenomenológico en vías de despejar la interrogante en torno a la realidad de la experiencia escultórica en el territorio que actualmente habitamos.

## II.2. Análisis de escultura pública en Santiago de Chile.

### II.2.1. Santiago: Ciudad, escultura, globalización.

Como hemos podido dejar establecido a través de los análisis anteriormente presentados la ciudad de Santiago de Chile se presenta actualmente como un espacio que se suma al despliegue del proyecto modernizador global, de modo que, dominada por la vorágine que caracteriza a las grandes urbes, la ciudad se dibuja como un escenario complejo, vulnerable y en contante transformación. La falta de regulación en el trazado urbanístico ha cedido paso a la colonización del espacio por una estética globalizada, que homogeniza las formas y condiciona el gusto de un habitante/consumidor complaciente, lo cual condena a Santiago a ser una ciudad cada vez más difícil de identificar y de reconocerse a sí misma en su -diariamente- renovado paisaje. Regida por un sistema de planificación urbana aferrada a intereses económicos, presenciamos continuamente la *lucha* por el espacio. Somos testigos así de la *desaparición* de lugares que se destruyen para ser reemplazados por la emergencia de las grandes alturas de la arquitectura comercial, por la velocidad de las máquinas de transporte, por la aparición de túneles y autopistas que construyen una espacialidad -y así una identidad- fragmentada. El espacio se disputa entre las empresas inmobiliarias, la industria automotriz y las gigantescas imágenes publicitarias que proliferan a favor del sistema económico. Así pues, la ciudad que habitamos hoy se caracteriza, entre otras cosas, por contener elevados índices de congestión visual y acústica, sumados a contrastes estéticos y sociales que disponen por un lado territorios de poder y por otro, territorios/habitantes, sometidos a su dominio. Es decir, la imagen de la ciudad fracturada espacialmente se reproduce en una segregación de la estructura social.

Algunos de los síntomas que podemos apreciar a este respecto son, por ejemplo, los emplazamientos de monumentos conmemorativos en centros cívicos de la ciudad como la

Plaza de la Ciudadanía o la Plaza Italia, cuyas expresiones arquitectónicas y escultóricas buscan ratificar simbólicamente la marca del poder institucional. Se realizan, por otro lado, proyectos urbanísticos basados en el emplazamiento de lujosas esculturas en sectores de valioso intercambio comercial, lo que refleja la imagen del poder económico de aquellos sectores. Observamos, por el contrario, sitios eriazos y descampados en los suburbios, donde el espacio es dejado a la deriva, a la suerte del descuidado transeúnte que lo hará territorio de basura y desperdicio o que en su defecto, se intentan ornamentar pobremente con obras que no han sido proyectadas para éstos. Asistimos, por otra parte, a programas que buscan corregir esta brecha y que intentan expresar una suerte de reconciliación, a través del arte, entre los habitantes anónimos del espacio público y las empresas privadas que se lo apropian, como es el caso de Metroarte. En este caso, no podemos sino pensar en otra especie de impostura de un gusto oficial, de una “politización subterránea”, como ocurre, por ejemplo, con murales de índole histórico-político emplazados en estaciones del metro de Santiago.<sup>74</sup>

Serán éstos algunos de los contextos en los cuales interrogaremos *el lugar que ocupa* la escultura hoy. Buscamos, fundamentalmente, comprender cómo ésta logra *hacer y hacerse lugar* en la apabullante y veloz ciudad que habitamos.

---

<sup>74</sup> “El tamaño físico pareciera ser una voluntad de copamiento, de inundación de la mirada para que ella se consuele con el *aura oficial*”, señala Carlos Ossa al respecto, quien cita además a Accatino quien se refiere al mural de Mario Toral suscribiendo: “*Las sedimentaciones del gusto oficial que prevalecen en ellas retratan la historia y la nacionalidad desde la narrativa estereotipada de un himno americanista del Encuentro y la Conquista que oculta sordas tachaduras históricas.*” (Accatino, Sandra. Revista Cultural N° 19 sobre “Ciudad, arte y política”. Noviembre. 1999. Santiago. P. 49. Citada por Ossa, Carlos. *Conmemoraciones decorativas. En su: Santiago, Tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva. En: Estéticas de la intemperie, lecturas y acción en el espacio público.* Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Colección Escritos de obras/Serie Seminarios. Chile. 2010. P. 43.

En virtud de ello aclaramos que no será el propósito de este estudio llevar a cabo un seguimiento histórico de la escultura emplazada en la ciudad de Santiago, sino más bien las obras escogidas se atienen a la voluntad de realizar un análisis crítico que nos permita develar que relaciones establece ésta en general, con el territorio a la vez diverso y complejo del espacio público. Nuestro análisis, estará dividido en dos focos de interrogación que estudiarán, de acuerdo a los antecedentes ya presentados, la pertinencia de la escultura emplazada en el espacio público: *Nomadismo y desaparición*, postula formas de itinerancia e invisibilidad de la escultura en el territorio urbano, por su parte, en *Habitar escultóricamente el espacio*, ensayaremos identificar relaciones significativas entre escultura y espacio.

### **II.2.2 Nomadismo y desaparición.**

Hemos señalado que la escultura conmemorativa emplazada en el espacio público mantiene una relación con el entorno basada exclusivamente en elementos simbólicos, cuyos significados se encuentran al interior de la estatua misma, decíamos, en un territorio atemporal. Aquí, el espectador se define como un contemplador pasivo y distante. En este sentido, la obra no genera ningún tipo de interferencia concreta con el lugar adquiriendo plena autonomía en relación al mismo. Esta falta de conexión con la realidad de parte de la escultura conmemorativa fue acentuada por el acelerado despliegue de la ciudad contemporánea, que como ya hemos revisado, ha cedido territorio a nuevos elementos en el paisaje: enormes edificios, modernos y eficientes sistemas de transporte, llamativos anuncios publicitarios y grandes autopistas.



Fig. 26. *Monumento ecuestre al general Manuel Baquedano*. Virginio Arias. Santiago de Chile. Fotografía tomada hacia 1928.

De tal modo, que esta nueva planificación del espacio ha dejado sumergido al monumento tradicional que -resistentemente- aun se mantiene, en un agujero de invisibilidad, desde donde, cuando se le descubre, aparece más bien como una ruina viviente, por cuanto el mundo que le daba sentido es ahora inexistente. Múltiples ejemplos grafican este fenómeno, tomaremos uno de ellos. Se trata del *Monumento ecuestre al General Manuel Baquedano* realizado por el escultor chileno Virginio Arias, hacia 1928. Ubicada dentro del perímetro céntrico de la capital en el año 1928, la escultura ocupa además un espacio físico determinado por un entorno arquitectónico que circunscribe a la escultura en un centro que la señala y la destaca. Junto al monumento a los *Héroes de la Concepción* de Rebeca Matte, inaugurado en 1923 en La Alameda, el homenaje a los *Héroes de Iquique* de José Carocca Laflor, inaugurado en 1962 en la Plaza Venezuela del Mercado Central, el *Monumento al Gral. Baquedano* pertenece a

uno de los tres homenajes encargados para conmemorar la Guerra del Pacífico (1879-1883), triunfo militar utilizado extensamente como motivo en las artes representativas chilenas. Como ocurría tradicionalmente, la figura de bronce debía conmemorar a un personaje destacado en un acontecimiento importante. Así, se decide retratar al General Baquedano, conocido por su participación en la guerra contra la Confederación Perú-boliviana. Siguiendo la lógica de la estatua tradicional antigua, el monumento representa al General vestido de militar, montado sobre su caballo y ambos, erigidos sobre un enorme pedestal de piedra, que junto a algunos elementos alegóricos, utiliza el pretérito recurso del pedestal-tumba. Acompañan la escena, las figuras de un centinela y una mujer. Por su parte, la lápida de bronce incluida a los pies de la representación en 1931, muestra la introducción de una innovación en términos de esculturas conmemorativas. Se trata de un homenaje al soldado desconocido, asunto que se comenzó a plantear en Europa después de la Primera Guerra mundial y que considera homenajear a aquellos soldados que perecieron anónimamente, destacando el sentido heroico de sus muertes.

Respecto a este monumento, un asunto de interés para nosotros es, sin duda, las condiciones que propiciaron su emplazamiento. Como punto para su ubicación, que ya sabemos, conmemoraba un importante triunfo histórico, se escoge un destacado centro citadino, la Plaza Italia, que en aquel entonces contaba con la presencia de otra estatua, cuyo bulto se hace remover del sitio en que se encontraba siendo literalmente desplazado hacia un costado, para ubicar, en su reemplazo, el *Monumento a Baquedano*. Se trataba del monumento donado a Chile por la colonia italiana en 1810, y que precisamente le había dado el nombre a la renombrada plaza. Al respecto, nos interesa destacar aquí el carácter nómada que tal hecho delata, acerca de la naturaleza de esta forma de escultura pública, lo que nos ayuda a evidenciar que ellas, en general, no son pensadas a partir de sus relaciones con el espacio o con el sitio en el cual se inscriben, sino que más bien

responden a una lógica interna, conservando un sentido estrictamente simbólico y auto referencial que les permite ser removidas de su sitio para ser ubicadas en cualquier otro. Así, el reemplazo de una escultura *en lugar* de otra habla de que el sitio escogido no presenta una relación interna ni significativa con la escultura en cuestión. Consideramos así que los motivos de su emplazamiento se encausan de manera similar a los que definieron el lugar de la escultura moderna, respondiendo a una cuestión de forma, que en este caso se encontraba -pensamos- anclada a la necesidad de contar con un centro de interés visual privilegiado que permitiera destacar la estatua.

El *Monumento a Baquedano* y -seguramente- la mayoría de los monumentos emplazados en la ciudad sólo marcan formalmente el territorio al no pertenecer semánticamente a éste. Sin embargo, no podemos pensar que el monumento antiguo es portador del mismo tipo de interioridad o cierre característico de la escultura moderna. Por el contrario, su disposición en el espacio público, su temática y su escala permiten exhibir y difundir su contenido, lo que precisamente pretende extender el significado de la obra hacia la ciudadanía. Consideramos, por tanto, que la real *desaparición* de los monumentos clásicos ocurre en la actualidad, cuando éste pierde su lugar de significación dentro de un escenario tramado por el tránsito acelerado, el consumo, la publicidad, los grandes rascacielos. Veamos qué es lo que ocurre con este monumento específico.

En el presente, el *Monumento a Baquedano* permanece en su sitio original, sin embargo, se encuentra, por decirlo de algún modo, borrada del territorio. La presión ejercida sobre la escultura por el peso del espacio circundante, especialmente causada por el tránsito automovilístico, la arquitectura y la publicidad, provoca que ésta sea devorada por el entorno, lo que no sólo significa que el bulto desaparezca visualmente, sino que, por



Fig. 27 y 28. *Monumento al General Baquedano*. Virginio Arias. Plaza Baquedano, Santiago, Chile. Fotografías recientes.

sobre todo, éste ha quedado oculto ante la emergencia de un nuevo mundo en curso, con cuyo sentido ya no se encuentra en correspondencia. La indiferencia y desapego que tal anacronía produce en los ciudadanos, conlleva a que la escultura quede enquistada en un territorio al que no logra pertenecer. El tránsito automovilístico, al que no sólo ésta, sino múltiples monumentos se enfrentan, nos lleva también a cuestionar la permanencia de estas estatuas, que sin querer se transforman en baches en el camino, que los automovilistas deben sortear, sin prestar mayor atención al motivo. Este fenómeno, ha sido revisado ya por Javier Maderuelo en su escrito *La pérdida del pedestal* donde menciona que en estos casos, en los que la escultura queda sumergida al fondo del tráfico automovilístico, la obra pasa a ser *“instrumentalizada como objeto decorativo cuya presencia termina por hacerse invisible, insignificante.”*<sup>75</sup>. Desde esta perspectiva, no sólo el monumento clásico parece perder su lugar dentro de la gran urbe, sino que, también, nuevas y modernas esculturas *desaparecen*, al no encontrar la manera adecuada de incorporarse a este complejo escenario.

---

<sup>75</sup> Maderuelo Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1994. P. 42.



Fig. 29. *Giro*. Iván Daiber, 1999. Américo Vespucio con Avenida El Salto. Santiago de Chile.

Un ejemplo notable corresponde a la escultura *Giro* del artista Iván Daiber. Ejecutada en fierro pintado el año 1999 “*esa escultura fue conformada por una estructura integrada por ruedas y círculos entrelazados que juegan y se potencian con el espacio.*”<sup>76</sup> Veamos cómo este agudo comentario se contrapone a la lectura que se puede hacer de esta escultura en la actualidad.

Inicialmente esta escultura se emplazó en una exhibición en el parque Américo Vespucio para ser posteriormente ubicada en la intersección de la Avenida Américo Vespucio con Avenida El Salto. Observamos que la obra se encuentra inserta, al igual que la anterior, dentro de un circuito automovilístico que la hace difícil de percibir.

---

<sup>76</sup> Urrutia Cecilia. En: *Escultura Chilena Contemporánea*. Publicado por Galería Artespacio. Santiago, Chile. 2004.

Su emplazamiento se da en otro de los tantos terrenos sobrantes generados a consecuencia de los proyectos de desarrollo vial, un territorio que no llega a ser otra cosa que un fragmento residual de terreno estéril. Este tipo de espacios perdidos se caracterizan por ser adornados con diversos tipos de objetos que vienen a tranquilizar la incertidumbre de no saber a quién pertenecen o para que sirven. *“Estos retazos de terreno -señala Assadi- quedaron definitivamente para ser observados -de reojo-, y todo lo que se ha hecho en su interior ha sido por bonito”*<sup>77</sup>.

Tales circunstancias son entonces las que rodean a esta escultura de Daiber, influyendo notablemente en que ésta se vuelva invisible al “supuesto de espectador” que no la ve transitando en su automóvil desprevenido de su presencia. La escultura, al competir con el entorno, desaparece visual y espacialmente del medio, ni siquiera entra en conflicto con el lugar, observándose más bien como un “accidente” en el espacio, que no alcanza a interrumpir la atención del distraído transeúnte. Nos preguntamos al respecto, cuáles son las decisiones que motivan este emplazamiento y nuestra conclusión se orienta a presuponer que éstas son producto de la necesidad de ornamentar dicho terreno baldío, ya que la escultura pasa a tomar el mismo lugar de las flores, palmeras, piedras u otros ornamentos, que tanto aquí como en otros espacios residuales, generalmente se utilizan con un fin decorativo. Además, la posición situacional de la escultura, su horizontalidad, acrecienta la condición geográfica del terreno, que similar a la de un zarzal, atrapa la forma ocultándola en la espesura de la vegetación. La escala, influye considerablemente en esta percepción o, a estas alturas, no percepción. En función de esto nos preguntamos: ¿Cuál es la escala necesaria que debe tener una escultura para ser emplazada en el espacio público?

---

<sup>77</sup> Assadi, Felipe. *Los paisajes de la crisis*. *Revista VD*: P. 82. Santiago, Chile. Noviembre de 2009.

Ciertamente, no nos referimos aquí, solamente, a un asunto de dimensiones, sino a la relación de sentido entre la escultura y su lugar de emplazamiento. La escultura de Iván Daiber más que falta de tamaño carece de una relación con el lugar, pues no nace concebida para este espacio, por lo que no logra conformar una presencia estética ni contextual que le permita entrar en relación con éste. Es decir, la pieza pudo haber tenido un enorme tamaño y ser fácilmente percibida, pero ello no garantiza que la escultura guarde una *escala de sentido* con el lugar. Un ejemplo concreto a considerar en relación al problema de la *escala*, es la problemática generada en torno a la posible ubicación en el espacio público de una escultura del Papa Juan Pablo II, situación acaecida recientemente. Revisémoslo a continuación.

La controversia en torno a la posible ubicación de una escultura que conmemoraría la imagen del Papa Juan Pablo II en la plaza Gómez Rojas, aledaña al Barrio Bellavista de la ciudad de Santiago de Chile, fue motivo para que medios de prensa, arquitectos, urbanistas, escultores y parte de la ciudadanía en general salieran en defensa de la autonomía de este tradicional barrio, argumentando en contra de la colocación de la estatua. Nos interesa al respecto leer en profundidad y desde la perspectiva de este análisis cuáles son las causas que motivaron dicha oposición y develar si estos fundamentos se enmarcan dentro de los principios de *escala* que estamos intentando dejar a la luz en este estudio. A la vez, nos interesa visualizar cual es la incidencia política que se cuela en las decisiones relacionadas con los emplazamientos en el espacio público.

Por iniciativa de una recién construida universidad, se pretendía erigir en el sector ya mencionado una escultura del Papa Juan Pablo II de 13,5 m. de altura, (7,5 m. más 6 m. de pedestal) lo cual equivale, aproximadamente, a la altura de un edificio de 5 pisos.



Fig. 30. Maqueta del proyecto Plaza Gómez Rojas diseñado por el Arquitecto Cristian Boza.

La obra formaba parte del proyecto arquitectónico que propone la remodelación de la plaza ya mencionada y la realización de 350 estacionamientos subterráneos bajo ella. Sin duda, se vislumbra aquí una voluntad por rearmar, mejorar y hacer más útil un espacio público. Vayamos ahora al problema.

El entorno en el que se encuentra la plaza Gómez Rojas se define como un barrio universitario, además de ser conocido como tradicionalmente bohemio. En el lugar se encuentran varias cuadras con sitios como bares y restaurantes, además de teatros, tiendas y recintos de interés turístico, por lo que los detractores del proyecto no conciben la idea de que una escultura de motivo religioso, vaya a marcar este territorio como si fuese principalmente católico, denunciando que al representar sólo a un sector de la sociedad se busca, por decirlo de algún modo, privatizar el espacio público. Otros, mencionan que su colosal tamaño interrumpiría la apreciación del edificio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, hito arquitectónico importante para el sector y para la arquitectura chilena en general. Por lo demás, se hace evidente que la gigantesca escala es impensada para una escultura que se supone intentaría dialogar con el entorno.

Es por eso, que al momento en que se da noticia sobre el proyecto se produce el cuestionamiento inmediato tanto de parte de los entendidos como de otros sectores. El escultor chileno Francisco Gacitúa, es uno de quienes señala: *“Esa escultura no puede hacerse, argumentando: “si se levanta, asesinaría un barrio único, que tiene un sello muy particular”* <sup>78</sup>. Es así como la opinión generalizada, que también compartimos, es que la colosal escultura en vez de venir a significar el lugar relacionándose con éste, quebraría absolutamente la *escala* con el entorno desde el punto de vista físico como también histórico.

Sin embargo, también nos interesa dejar planteado a modo de pregunta si efectivamente dicho lugar, la plaza Gómez Rojas, en este caso, cuenta con una identidad que la pueda definir o si es realmente un espacio valioso que ha sido consagrado específicamente a determinados fines, para tener claro, en definitiva, cuáles son las desventajas reales a propósito de este proyecto. Prosigamos. A partir de su descrédito, el conflicto pasa casi inmediatamente a manos del Consejo de Monumentos Nacionales lo que tampoco di paso a un mayor debate estético que permitiera al menos conocer de parte de sus creadores cuáles fueron los criterios para definir esta escultura. El CMN delibera respecto a la pertinencia de esta obra y finalmente resuelve no emplazar el monumento en dicho espacio. Los argumentos dados se homologan a los nuestros: *“El tamaño de la figura amenaza con romper la armonía histórica y urbanística de la ciudad”* <sup>79</sup>.

En vías de nuestro estudio es también interesante corroborar acerca del carácter politizado del espacio público.

---

<sup>78</sup> *Entrevista a Francisco Gacitúa. El Mercurio*. Santiago, Chile. Domingo 4 de octubre de 2009. P. E13.

<sup>79</sup> *Los planes para la estatua del papa. El Mercurio*. Santiago, Chile. Domingo 15 de noviembre de 2009. S.p.



Fig. 31. *Islas rodeadas*. Christo & Jeanne-Claude, 1980-1983. Tela, 603.850 m<sup>2</sup>. Biscayne Bay, Greater, Miami.

La labor de un organismo encargado de decidir el futuro de un territorio da cuenta de lo que en un momento decíamos: habitamos un espacio tramado políticamente, un espacio administrado y regulado por organismos que definen nuestros parámetros espaciales y nuestras formas de vivirlos y habitarlos. En relación a la estatua en cuestión no podemos dejar de pensar, no sin cierta inocencia, que la creación de esta escultura se pone en marcha sin tomar en cuenta las limitantes administrativas que ello contraería. Casos emblemáticos relativamente recientes, como el de las obras *Tilted Arc* y *Surrounded Islands*<sup>80</sup> de los artistas Richard Serra y Christo respectivamente, han puesto en evidencia cómo los poderes políticos limitan o repercuten en la creación de proyectos en el espacio público.

---

<sup>80</sup> Respecto de la polémica surgida en torno al emplazamiento de *Tilted Arc* emplazada en 1981 en la Federal Plaza de Nueva York y acerca de las labores administrativas ejercidas por Christo para poder llevar a cabo su proyecto *Surrounded Islands*, Maderuelo se refiere en *La pérdida del pedestal*. pp. 56 - 59.



Fig. 32. Escultura del *Papa Juan Pablo II*, en proceso.

A la fecha (dic. 2009), la escultura del Papa sigue en construcción a pesar de que aún no se resuelve su lugar de emplazamiento definitivo, como a un niño huérfano autoridades le ofrecen un posible hogar. Bajo esta revisión, convenimos que la escultura del Papa nace, desde sí, carente de lugar ya que es determinada, desde su concepción, por una escala descomunal que la condena a *desaparecer*. Desaparecer en el sentido de que cualquiera que fuera su lugar de emplazamiento en el medio urbano no sería posible percibir en plenitud su presencia, dado que el espacio público no cuenta mayormente con terrenos despejados que permitan la distancia adecuada para obtener un alejamiento efectivo. Difícilmente el observador podría construir la imagen total de la escultura en su retina si ésta se situara en medio del tránsito urbano, lo que la llevaría a perder su finalidad.



Fig. 33 y 34. Escultura de *Diego Portales*. Calle Ejército, Santiago de Chile.

Descomunal es también su concepción en el sentido de que desborda toda relación humana con el entorno, *des-comunal* entendido como aquello que no se reconoce como *común* al territorio ni a la comunidad.

A modo de conclusión se podría decir que en la práctica, una obra que participa del contexto no lo hace solamente porque acontece exactamente ahí, en medio de las tramas del espacio útil, interviniendo físicamente el territorio del tránsito ciudadano (ya que si así fuera cualquier objeto que interrumpiese la habitualidad del espacio lograría significarlo). En tal caso, la peculiaridad de la obra se encuentra en su capacidad de *situarse*, de *hacerse lugar*, en medio del espacio, se podría decir, cultural, de un contexto. Observemos por ejemplo el caso de la estatua de *Diego Portales* emplazada en la vereda poniente de la calle Ejército en el centro de Santiago. Se trata de una estatua de bronce que se encuentra absolutamente desprovista de pedestal, sólo una pequeña placa la adosa al suelo. El contacto directo entre la estatua y la calle da cuenta de que el personaje quiere ser mostrado como un ciudadano común y cercano, no obstante, el modo en que está representado, su vestimenta, escala y materialidad contrarían dicho objetivo, generando más bien una contradicción visual: la figura no carece de solemnidad por el sólo hecho de ser bajada de su pedestal.

Pese a estar *despedestalizada*, esta escultura parece estar fuera de todo sitio. Observamos así que la *escala*, entendida como escala humana, es estar en relación *interna* con el sentido del entorno y su habitante. Si eso ocurre la escultura no vendría a ocupar un lugar desde una dimensión otra, sino que va a *estar siendo* en el *lugar* en cuanto colabora en su conformación y comprensión.

### **II.2.3 Habitar escultóricamente el espacio.**

En virtud de lo ya señalado, es posible admitir que la relación entre la escultura y el espacio reclama una colaboración mutua con el entorno y sus habitantes, donde la obra proyecte su escala una vez pensada la dimensión armónica, así estética, entre la escultura y su entorno físico, como también en un aspecto que comprenda la armonía entre la escultura y el conjunto de circunstancias -urbanas, políticas, sociales- que la rodean. Esta idea, por cierto, no constituye para nosotros el hecho de reproducir o ilustrar escultóricamente los espacios públicos, como si se tratara de remarcar o destacar su fisonomía o sus funciones, como ocurre, por ejemplo, con ciertas esculturas pertenecientes al ámbito institucional, que se erigen en los frontis de algunos edificios o fábricas. Estas obras no modifican el espacio en términos escultóricos, sino que bajo la intención de evidenciar o constatar las funciones del lugar, se mantienen en una posición pasiva y anónima, percibiéndose como objetos de carácter ornamental. Aquí, la escultura no se hace lugar, no habita el espacio en términos de constituirlo, de contribuir a conformarlo, sino que simplemente está ocupando un espacio disponible de forma simbólica o decorativa. Al respecto, podemos identificar varios casos, como por ejemplo la escultura de Iván Daiber en una Planta de gas en la comuna de Cerrillos, que representa un cilindro de gas abierto en el centro, o la escultura del atleta, ubicada en el frontis del estadio nacional en Santiago de Chile.



Fig. 35 y 36. Escultura de *atleta*, frontis del Estadio Nacional, Santiago de Chile.

Nos encontramos, por otra parte, frente a otros intentos de intervenciones en los que si bien se distingue cierta lógica descriptiva, no obstante sugieren una intención por apropiarse y re-activar la espacialidad de los recintos en los que se sitúan.

Observemos las intervenciones escultóricas llevadas a cabo por el escultor Osvaldo Peña en dos estaciones del metro de Santiago, institución que, a saber, tiene dentro de sus políticas otorgar espacios para la disposición de obras de arte. Las esculturas tituladas *El viaje*, 1998 -ubicada en la estación Manuel Montt y actualmente cambiada de sitio a la estación Universidad Católica- y *El puente*, 1999, emplazada en la estación Baquedano, representan, en ambos casos, la figura de un hombre realizando una trayectoria. Reparemos en la segunda.

La pieza, compuesta en madera, consiste en una viga que se empotra a lo alto de los muros de la estación (por sobre la altura por la que pasa el tren) atravesando la vía de un extremo a otro. Ésta, se encuentra partida en su centro, donde se observa la figura de un cuerpo humano que en actitud de caminar intenta cruzar de una sección a otra del travesaño. Se advierte aquí un trabajo diseñado especialmente para dicho espacio, puesto que la forma y dimensiones de la escultura así lo demuestran. De tal modo, que la anónima existencia del vacío en lo alto de la estación se ve activada por la presencia de la escultural, cuya materialidad hace *aparecer* la espacialidad antes inadvertida, generando una tensión visual mediante la figura que parece mantener el equilibrio al



Fig. 37. *El puente*. Osvaldo Peña. Estación metro Baquedano, Santiago de Chile.

intentar cruzar desde una sección a otra del madero. Sin embargo, la escultura no se *incorpora* espacialmente al contexto, sino que se observa a una distancia que opera una estrategia visual más que espacial. Se podría sostener aquí que la obra consiste más bien en graficar y describir la función del lugar. La idea del trayecto, del paso, de la circulación y la conectividad, expresada a través de la posición de la figura y del título de la obra, es una representación de las actividades que en ese sitio se llevan a cabo. Entonces, ¿cuando la escultura se *incorpora* semánticamente al espacio, es decir, cuando la escultura *habita* el espacio sin tener que reproducirlo representacionalmente y, a la vez, sin tener que retraerse de su contexto?

*“Cuando hice una escultura en Oxford, -dice el escultor Francisco Gacitúa- me dijeron que esta obra debía ser capaz de **resistir** todos los vándalos que se le subieran arriba, además de la nieve y el viento. Pero el concepto de escala urbana es más esencial: debemos respetar absolutamente el entorno. La obra tiene que estar en escala con el lugar”<sup>81</sup>.*

---

<sup>81</sup> *Entrevista a Francisco Gacitúa, El Mercurio*. Domingo 4 de octubre de 2009. P. E13.

De manera que -insistimos- el asunto de la escala no atiende sólo a que la escultura se encuentre ejecutada en una dimensión física adecuada o que ésta haya sido realizada en materiales resistentes a una intemperie de la misma índole, sino más bien, la escala es aquí comprendida como un *estar en relación* con el contexto y sus habitantes. Pensamos así, que uno de los elementos cruciales de los que la escultura pública debe hacerse cargo es de contener cierto coeficiente de resistencia, cuyo significado, veremos, no tiene que ver principalmente con un asunto de materialidad, desde la que se ha de suponer que la escultura se defiende (como si tuviese un escudo) de las amenazas físicas del entorno, sino que más bien ello tiene relación con la capacidad de la obra de “resistir” al medio, esto es, de sobrellevar su estructura política, su naturaleza social siempre cambiante, para así contribuir a conformar el lugar y permanecer no sólo física, sino, significativamente en éste. Observemos a continuación cómo tres esculturas que se encuentran dentro del mismo entorno y que han sido realizadas todas en un material “resistente” como es el bronce y el fierro, desarrollan distintos grados de incorporación al medio. Veamos.

El Parque Forestal, en Santiago de Chile, constituye un espacio de recreación ciudadana en el cual se han emplazado diversas esculturas que salen al encuentro del transeúnte. Entre ellas, hay monumentos de carácter clásico -por ejemplo la *Fuente alemana*, el obelisco en homenaje a los *Escritores de la Independencia*, el *Monumento a la Colonia Francesa*, variados retratos en homenaje a personajes como *Abraham Lincoln* y *Sebastian Bach*, entre otras estatuas de carácter realista- como también es posible distinguir otras esculturas, menos embarazadas de la conmemoración y, por lo mismo, más modernas. Tal es el caso de las obras *Oda elemental al fierro* y *Sin título* de los escultores chilenos contemporáneos Francisco Gacitúa y Osvaldo Peña, respectivamente. Ambas, obtuvieron el primer y segundo lugar del Concurso CAP (Compañía de Acero del Pacífico) de Esculturas al aire libre, en el año 1986, por lo que fueron realizadas



Fig. 38. Izquierda: *Oda elemental al fierro*. Francisco Gacitúa, fierro, 1896. Parque Forestal, Santiago de Chile. Fig. 39. Derecha: *Sin título*, detalle. Osvaldo Peña, fierro, 1988. Parque Forestal, Santiago de Chile.

-evidentemente- con placas de acero. Con sus respectivos emplazamientos en el parque forestal “se inauguro una nueva etapa en el equipamiento escultórico del parque y se introdujo el concepto de escultura al aire libre”<sup>82</sup>, “libre”, además, en el sentido de no-conmemorativa. Formalmente, la primera obra se compone de un volumen espacial abstracto; varias piezas que intentan mantener gravitando en el espacio a una pieza mayor. La segunda, se conforma de una plancha de fierro curvada que muestra de manera frontal, los contornos de diversas figuras humanas. Actualmente, las esculturas conservan su sitio de emplazamiento original, siendo parte del circuito escultórico del parque. De éstas, no nos preocupará analizar en profundidad la temática y composición formal como elementos autónomos y aislados, sino que observar, especialmente en el caso de la escultura *Sin título* de Peña, la evidente intervención de parte de su entorno, que ha funcionalizado la plancha de acero al utilizarla como soporte de escritos y garabatos.

<sup>82</sup> Voionmaa Tanner Liisa Flora, *Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004*. Ocho libros Editores. Santiago. 2004. P.95. En el mismo texto, es posible encontrar antecedentes de las obras recién nombradas como de muchas otras.



Fig. 40. *Sin título*. Osvaldo Peña, fierro, 1988. Parque Forestal, Santiago de Chile.

Nos interesa detenernos a analizar el fenómeno que aquí se cristaliza, cuyo resultado refleja que la obra, al exponerse al espacio público, adquiere, inevitablemente, un alto coeficiente de vulnerabilidad. Al parecer, la intervención del público sobre la obra no se encontraba contemplada como parte original de la creación de Peña, según el mismo lo señala: *“el proceso de oxidación forma parte integral de la obra, pero los grabados de la gente anónima sobre la plancha no pertenecen a la idea original”*<sup>83</sup>. Es decir, por una parte, la exposición del material a las condiciones atmosféricas en busca de generar su oxidación natural indica el propósito de nutrir a la obra de cierto grado de exterioridad, no obstante, por otro lado, la escultura se concibe desde una perspectiva contemplativa donde el transeúnte no está invitado a interactuar, sino que debe participar sólo como observador.

---

<sup>83</sup> Peña, Osvaldo, citado por Voionmaa Tanner Liisa Flora. *Ibíd.* P.95.

Pese a esto, evidenciamos que el hecho de que la obra se inserte en el espacio público la convierte, como en este caso ejemplar, en objeto de apropiación de los que por éste territorio circulan sobrepasando los originales propósitos de su producción. Nos preguntamos al respecto: ¿Es entonces la obra de Peña capaz de *resistir* al medio externo?

Claramente, en la medida en que la obra se instala y apropia del espacio público su *coeficiente de resistencia* se ha puesto a prueba. Pensamos que en este caso en particular, si bien el grado de resistencia trasciende la voluntad creacional del artista, esta señal de vulnerabilidad de la escultura frente al medio se traduce más bien en una posibilidad para re-significarse y re-definirse. Observamos que la escultura ha absorbido el entorno abandonando su autonomía e inalterabilidad al sobrepasar su condición representacional para hacerse parte de lo real. Se podría decir que esta escultura se ha nutrido del contexto que la hace posible, es decir, que ha traspasado su cierre interno y se ha hecho parte del conjunto de circunstancias que la rodean. Pensamos que esto ocurre debido a las inherentes relaciones espaciales que la escultura comporta, conduciéndola a generar distintos grados de proximidad con el espectador. No obstante, nos preguntamos acerca de por qué tal fenómeno ocurre con ésta y no con otras obras que se encuentran en el mismo sector, como por ejemplo, con el *Monumento a Rubén Darío* ubicado a pasos de la escultura anterior.

La armónica pieza, realizada el año 1946 por el escultor chileno Raúl Vargas, representa alegóricamente la imagen del poeta nicaragüense. *“El escultor se inspiró en los versos del poema Cantos de vida y Esperanza de Darío, en el que el poeta se refiere al dios Pan y al agua como metáforas del alma”*<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ibíd.* P.96.



Fig. 41 y 42. *Monumento a Rubén Darío*. Raúl Vargas, bronce, 1946. Parque Forestal, Santiago de Chile.

El desnudo, de 2,5 metros de altura realizado en bronce, sostiene en su mano derecha una flauta y es ubicado sobre una base en el centro de una fuente, representando así la imagen del dios mitológico. Como transeúntes, hemos sido testigos por años que tanto la figura como la fuente que la acoge permanecen inalterables. Ciertamente, se trata de una escultura más antigua y de estilo muy diferente a las dos anteriores. Su forma de emplazamiento, su carácter figurativo y la condición conmemorativa que le da origen posiblemente generan en el espectador el grado de distancia necesario para que éste no llegue a apropiarse de ella, como si ocurre con la obra de Peña. Hasta ahora la escultura permanece inmutable al contexto sin trascender su campo representacional. Sin embargo, vemos que en términos estéticos la escultura convive armónicamente con su entorno, su belleza clásica y sus adecuadas proporciones se acogen a la escala del espacio circundante logrando captar la atención visual del transeúnte. Se trata de una escultura que invita a la contemplación. Pero si la escultura -hemos visto- es un arte del espacio, que lo interpela, o que a lo menos lo alude, entonces, cabe que nos preguntemos:

¿De qué forma la escultura puede llegar a darle otro sentido al espacio en el que se instala?, ¿Cuáles son los principios que se deben articular para generar una actividad de

re-significación de parte de la escultura contemporánea sobre el entorno, sin que sea esto, por supuesto, algo circunstancial?

Según Maderuelo, existen a lo menos cuatro condiciones para que actualmente se pueda acreditar una escultura en el medio urbano: *“primero, realizar obras que mantengan una buena relación de escala con el lugar; segundo, conseguir una forma perceptivamente adecuada para la obra; tercero, establecer un diálogo formal y simbólico con el lugar en el que se ubica, y cuarto, conseguir transmitir algún tipo de significación sin que ésta sea de carácter narrativo o descriptivo”*<sup>85</sup>. Ciertamente, no deseamos determinar una fórmula al respecto, sino responder nuestras preguntas a partir de la diversidad y especificidad de factores que se ponen en juego en la conformación de los espacios y los lugares.

La escultura de Pablo Rivera *¿El Sitio de las Cosas?*, ubicada en 1997 en una estación del metro de Santiago de Chile correspondiente a la estación Parque Bustamante, consideramos que puede acercarnos a una noción de escultura pensada internamente desde el lugar. Independiente de las motivaciones representativas que originan esta obra, que según la descripción de *METROARTE*<sup>86</sup> expresa la unidad entre empresarios y trabajadores, nosotros repararemos en cómo este conjunto aborda formal y conceptualmente el espacio de exhibición dada su estructura cambiante, que conformada por tres volúmenes iguales permiten la posibilidad de múltiples ubicaciones espaciales. Nos interesa entonces revisar cómo a partir de estos principios de *ubicación* el conjunto escultórico interviene el espacio, estableciéndose una relación entre éste, la obra

---

<sup>85</sup> Maderuelo, Javier. *La escultura urbana de Andreu Alfaro*. En: *Andreu Alfaro: Espacio Público*. Alicante: Fundación Caja del Mediterráneo. España. 1996. P. 13.

<sup>86</sup> METROARTE corresponde a un organismo cultural perteneciente al Metro de Santiago que promueve la instalación de obras de arte dentro de las dependencias del mismo. Ver más en <http://www.metrosantiago.cl/cultura/metroarte>.



Fig. 43 y 44. ¿El sitio de las cosas?. Pablo Rivera, 1997. Estación metro Bustamante, Santiago de Chile.

y el transeúnte. Podemos observar, por una parte, que el conjunto se suscribe a las dimensiones físicas específicas de dicho espacio transformándolo perceptualmente a partir de la mutación de posiciones que el conjunto puede ir adoptando. Sin embargo, este trabajo *con* el espacio significa más bien un ejercicio de des-funcionalización del mismo. Es decir, dado que en el común de estas instalaciones de metro utiliza este residuo de espacio para que los transeúntes observen, a la manera de un mirador, hacia el interior de los andenes, la propuesta de Rivera opera a modo de *transgresión* hacia esta naturaleza funcional acostumbrada. Mediante la escultura *situada* como obstáculo espacial que impide el curso normal de los transeúntes y mediante formas que son polarizadamente neutrales (en un rápido pasar no es posible identificar algún tipo de alusión a algo otro que no sea su contundente presencia material, se podría decir que se trata de volúmenes irreferenciales) la escultura se plantea como objeto que mediante sus distintas formas de *ubicación* viene a transformar/trastornar el espacio. Así, la alteración de este territorio mediante su intervención física consiste en interrogarse acerca del *lugar* que constituyen las cosas, y sobre el domicilio que las esculturas, en cuanto cosas, son capaces de crear según su *emplazamiento*<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> El término *emplazamiento* entendido como el comportamiento situacional de las cosas, su ubicación y posición respecto del espacio.

Que el *emplazamiento* define los lugares es entonces lo que interroga esta intervención trabajando a partir de la trama socio-política de la que se hace parte.

Este tipo de recurso en el cual se trabaja a partir del lugar de emplazamiento fue utilizado por Carlos Ortúzar para concebir el *Monumento al Gral. Schneider*, monumento que se erige en memoria del General en Jefe del Ejército de Chile Don René Schneider, quien el 22 de octubre de 1970 sufre un atentado político que buscaba impedir la ratificación de Salvador Allende como Presidente de la República. El atentado ocurre en la intersección de las calles Martín de Zamora con Américo Vesputio, por lo que el monumento fue ubicado en la intersección de la Avenida Presidente Kennedy con Américo Vesputio, ambas consideradas principales arterias de conectividad urbana. La primera, porque empalma el trazado proveniente de la plaza de la constitución con el camino Estoril, es decir, conecta el sector oriente y poniente de la ciudad. La segunda, porque constituye la circunvalación que delimita un adentro y un afuera de ésta, definida a partir de un centro específico correspondiente a la Plaza de Armas. Dicho centro, simboliza entonces el poder hegemónico, mientras que la circunvalación simboliza el margen entre el adentro y el afuera. La importancia de la intersección de ambas arterias reside entonces en que ella distingue el tránsito hacia ambos sentidos, hacia el centro de la ciudad y hacia la periferia. Ortúzar, va a utilizar esta planificación del espacio urbano como referente simbólico que organizará el emplazamiento de la escultura. Para ello, representa la intersección por medio del empalme de una biga cuadrada de acero inoxidable de 30 metros de altura, con una circunferencia sobre la cual ésta biga, partida en su centro, se levanta. Claramente, nos encontramos aquí frente a una nueva forma de concebir el monumento, debido a que éste se resuelve anti-figurativamente, considerando las condiciones de su lugar de emplazamiento.

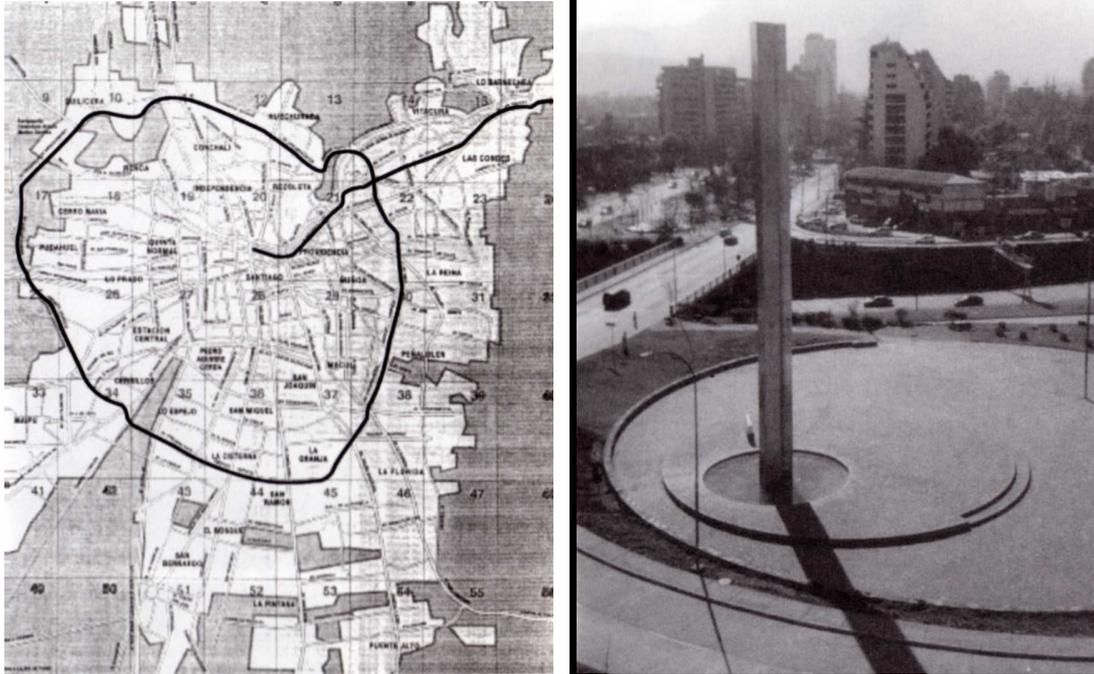


Fig. 45. Izquierda: Mapa de la circunvalación Américo Vespucio intersecada por la Av. Presidente Kennedy. Santiago de Chile. Fig. 46. Derecha: *Monumento al Gral. Schneider*. Carlos Ortúzar, 1970. Prismas descentrados en la intersección Kennedy-Vespucio, Santiago de Chile.

La circunferencia sugiere la forma de la rotonda, mientras que la doble proyección vertical de acero actúa como una especie de *“alfiler cartográfico”*<sup>88</sup> que tensiona el cuadrante. El escultor, inscribe la circunferencia que lleva la vertical dentro de otra circunferencia mayor. Asimismo, ésta última, se inserta dentro de otra circunferencia aún mayor. La inscripción de una circunferencia dentro de otra se realiza a partir de un notorio descentramiento. Haciendo referencia a la razón política de la muerte de Schneider, Ortúzar trabaja en base a la administración política del espacio. La operación del desplazamiento, *“el descalce, señala entonces el quiebre institucional que significó el asesinato de Schneider...el quiebre de la centralidad está indicando hacia el primer centro de la ciudad, como si el eje original se señalara dislocado, mientras la gran circunferencia*

<sup>88</sup> Maulen David. *Discursividades artísticas, crítica a una articulación esquizoprocótica como un lugar del arte*. Catálogo III Bial de arte joven, Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. 2001. P. 101.



Fig. 47 y 48. *Monumento al Gral. Schneider*. Carlos Ortúzar, 1970. Av. Kennedy con Américo Vespucio, Santiago de Chile.

*que lo contiene horizontalmente, se dirige hacia fuera del perímetro de la circunvalación, hacia el noreste”<sup>89</sup>*. Por nuestra parte, también hacemos lectura de que esta operación, que traslada el cuerpo de la obra del centro al margen, participa del sentido histórico de la escultura contemporánea, el cual coloca bajo examen la jerarquía de la obra en relación al espectador y, en consecuencia, propone el progresivo descentramiento del cuerpo escultórico. La percepción y aprehensión de este monumento por parte del espectador se fabrica a partir de una analogía formal que obtiene un rendimiento simbólico, pero además concreto, puesto que el espacio de la escultura marcado por la circunferencia es concebido como un paso peatonal.

---

<sup>89</sup> Brugnoli, Francisco. *Ortúzar III, Arte y Ciudad: el Monumento al Gral. Schneider, un descalce*, rev. *APECH*, n° 2, pp.11-12, 1986. Citado por Maulen David. Catálogo III Biental de arte joven, Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. 2001, P. 101.

Es así como la obra se extiende e incorpora al hábitat del sujeto, lo que nos permite vislumbrar que la escultura en Chile, ya en los años 70, se sumaba a la tendencia histórica de buscar generar una mayor proximidad espacio-temporal con el espectador. Sin embargo, en la práctica, este territorio es muy poco frecuentado por el transeúnte, por lo que la obra pierde la posibilidad de contacto directo con el público. La escultura y su emplazamiento se mantienen en una especie de isla alrededor de la cual se ocasiona el tránsito automovilístico. Por lo tanto, nos preguntamos: ¿A pesar de que esta obra se plantea de antemano desde una voluntad contextual, ésta trasciende efectivamente hacia el contexto?, ¿esta obra, obedece al sentido social que define a lo público?

Podemos decir que el valor significativo del *Monumento a Schneider* radica en que el escultor elabora una nueva forma histórica de concebir el monumento público en Chile, asociándolo al lugar de emplazamiento. Además, su carácter abstracto, su lenguaje sintético, elimina, por primera vez, toda figuración y ornamentación alegórica tradicional. La forma vertical que se proyecta rígida hacia el cielo activa la percepción del espacio, lo secciona y deslinda, re-estableciendo la inercial anterioridad de un territorio deshabitado.

La escultura de Federico Asler ubicada temporalmente en el año 2009 en la vereda sur de la Plaza de la Ciudadanía es una obra que intenta ponerse en contacto de manera más directa con el tejido urbano. Se trata de una escultura de hormigón de forma abstracta que mide aproximadamente 2 x 3 x 0,70 m. La escultura, fue ubicada en medio del tránsito peatonal con la intención de interrumpir las trayectorias de quienes por ahí circulan. Esto nos lleva a pensar que la obra, en cuanto dispositivo material, se propone como un mecanismo para tensionar la relación inercial que lleva con el espacio el apurado e indiferente transeúnte. Interpelando la actividad física del propio cuerpo del individuo, la escultura busca desalinearlo de su rutina habitual.



Fig. 49 y 50. *Sin título*. Federico Asler. Escultura de hormigón emplazada temporalmente en la Plaza de la Ciudadanía. Santiago de Chile. 2009.

Así, pues, al producirse el *desajuste*, la interrupción al trayecto inercial, la escultura invita a ver y *experimentar* el lugar. Desde su propia estructura, escala y emplazamiento la escultura invita a acercarse, recorrerla y tocarla, (se puede observar en las Fig. 50 y 51 cómo el emplazamiento determina la cercanía de esta escultura con el público a diferencia del monumento que se encuentra en dirección oriente) y al mismo tiempo re-define la *experiencia* normalizada del lugar. Su presencia viene a restituir la *anterioridad* impensada del espacio, de la cual el sujeto es irreflexivo.

Esto ocurre, creemos, independientemente de que el sujeto advierta de manera consciente la presencia del volumen, (de hecho la mayor parte de los transeúntes esquivan el paso automáticamente como si se encontraran con un bache en el camino) puesto que lo propio de la obra (y por eso su estratégico lugar de emplazamiento) es, justamente, situarse en el territorio mismo de lo cotidiano, sumergirse, hasta coincidir y desaparecer, en lo que es inadvertido, para ser parte de lo propio de la *experiencia*. En este sentido, el tiempo finito destinado a su ubicación, recupera también esta trascendencia.



Fig. 51. *Sin título*. Federico Asler. Escultura de hormigón emplazada temporalmente en la Plaza de la Ciudadanía, 2009, Santiago de Chile.

A través de este pequeño itinerario hemos intentado circunscribir un marco referencial sobre el cual presentar la obra de Richard Serra, cuyos principios, en base a este último análisis, hemos dejado desde ya anticipados.

### **CAPÍTULO III**

#### **RICHARD SERRA: LA ESCULTURA COMO ACONTECIMIENTO**

### III.1 Contexto histórico.

#### III.1.1 Minimalismo: La emergencia del objeto.

*"Es de las cosas de lo que se trata, no de los ojos para verlas."*

Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*.

Como un arte dotado de *"un mínimo contenido de arte"*<sup>90</sup> definió en 1965 el filósofo Richard Wollheim, a lo que él mismo denominó como arte minimalista, para referirse al arte surgido en Estados Unidos en 1960, cuyos principios se vertían en una actitud de renuncia a los parámetros seguidos por la modernidad, negando así, toda construcción ilusionista de la obra de arte.

De manera de traducir el cuestionamiento tanto hacia la condición ilusionista que la escultura había acuñado a lo largo de su tradición -cuyo discurso, según Robert Morris, se había fundado en las reglas pictóricas de representación, traicionando así *"sus parámetros reales, sus parámetros específicos"*<sup>91</sup>-, como a los efectos de ilusionismo óptico de la pintura tradicional que consideraban habían sido seguidos incluso por la pintura abstracta, los minimalistas buscaban mostrar la escultura como un *objeto específico*. Se trataba de *"inventar formas que supieran renunciar a las imágenes y de una manera perfectamente clara que constituyeran un obstáculo a todo proceso de creencia frente al objeto"*<sup>92</sup>. De este modo, buscaban crear una obra que no se encontrara en lugar de otra cosa, un cuerpo sin alma, sin contenido, un objeto que no representara, a saber, un objeto tautológico.

---

<sup>90</sup> Didi-Huberman Georges. *El objeto más simple de ver*. En su: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. Buenos Aires. 1997. P. 27.

<sup>91</sup> Morris Robert, *"Notes on Sculpture"*, art.cit.P.84. Citado por Didi-Huberman. Ibid. P. 28.

<sup>92</sup> Ibid. P. 34.

Por lo tanto, cuando por ejemplo, Donald Judd realiza sus cubos y paralelepípedos incisivamente denominados *Sin título*, en 1965, 1974 y 1985, lo que estaba intentando hacer era mostrar objetos en tres dimensiones, objetos literales, irreferenciales, que no provinieran de ningún tipo de experiencia interna del artista, sino que fueran entidades autónomas y resistentes a toda proyección subjetiva, un arte de superficie. Así, pues, el minimalismo proyecta sobre la *exterioridad* de la escultura la fuente de sentido, lo cual pone fin a la importancia que el modernismo le había propiciado a su dimensión autónoma e interna. Al interior de esta crítica a la idealidad del arte moderno, especialmente al carácter transportable de la escultura, surge la importancia de que la obra se elabore a partir de un *sitio específico* <sup>93</sup>.

Lo que nos interesa destacar al respecto, es que bajo esta radical postura crítica subyace una paradoja interna que viene a ser de gran importancia en el momento de inscribir una concepción nueva del espacio de la escultura, lo cual se dibuja como un antecedente importante para el posterior desarrollo de la escultura de Richard Serra. Por una parte, decíamos, el minimalismo busca instaurar una obra tautológica, pero por otra, ensaya la idea de objeto *relacional*. Didi-Huberman lo reflexiona de la siguiente forma:

*“La fuerza del objeto minimalista fue pensada en términos fatalmente intersubjetivos. En síntesis, el objeto se pensó aquí como “específico”, abrupto, fuerte, indomable, y desconcertante, en la medida misma en que, frente a su espectador, se convertía insensiblemente en una especie de sujeto.”* <sup>94</sup>. Ello -señala- por cuanto hasta el objeto más simple de ver es capaz de presentarse como una imagen *“portadora de una latencia*

---

<sup>93</sup> El Minimalismo introduce la idea de que la obra debe ser concebida y destinada, desde sus condiciones estructurales y de emplazamiento, a un *sitio específico*. De este modo, la escultura se vincula internamente con el lugar. Proseguido por el movimiento pos-minimalista, y posteriormente por el *Land Art* el concepto se desarrolla hasta conseguir que la producción de la obra surja plenamente *desde* la propia especificidad del lugar.

<sup>94</sup> *Ibíd.* P. 37.

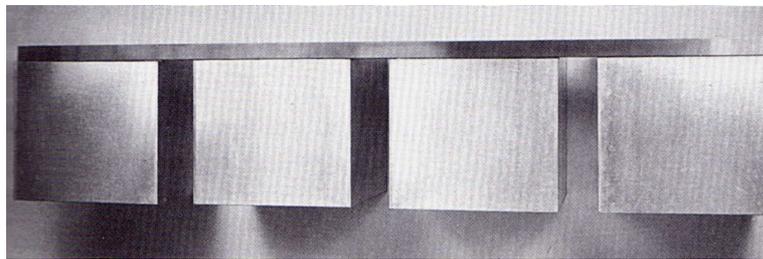
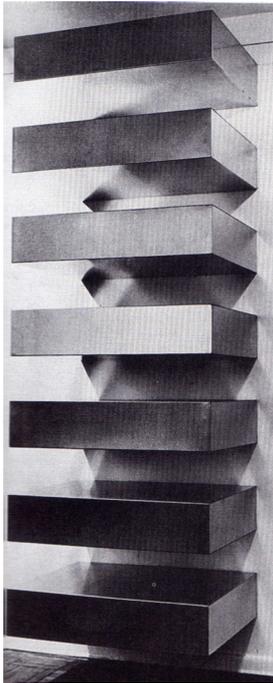


Fig. 52. Izquierda: *Sin título*. Donald Judd, 1965. Hierro galvanizado, 23 x 101,5 x 79 cm. cada bloque; 23 cm. entre cada bloque. Colección Gordon Locksley. Fig. 53. Derecha: *Sin título*. Donald Judd, 1965. Hierro galvanizado y aluminio pintado, 0,48 x 3,58 x 0,76 m. Colección Philip Johnson, Connecticut.

*y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella*"<sup>95</sup>. Al respecto, viene al caso el análisis que Didi-Huberman realiza en torno a la concepción del cubo de Tony Smith. El autor señala que *The black box*, (1961) un cubo pensado originalmente como tautológico, transmuta a *Die*, (1962) un cubo portador de un contenido, debido a que en el marco de su concepción Smith aborda el objeto de acuerdo a una dimensión humana. Mediante una especie de encarnación de sus cualidades específicas *-forma, color, título, emplazamiento-* el cubo adopta una visualidad y una proporción *referencial*. Definido materialmente como un espacio capaz de contener el cuerpo de un hombre, el volumen

<sup>95</sup> *Ibíd.* P. 61. El término *latencia* es usado reiteradamente por Didi-Huberman para referirse a una especie de energía interna que el propio objeto presenta, una suerte de movimiento que *inquieta* -señala- nuestro acto de ver.



Fig.54. *Die*. Tony Smith, 1960. The Museum of Modern Art, Nueva York.

encarnará el sentido de caja mortuoria, de modo que para quien lo observa, el cubo no será sólo negro, sino oscuro, como la muerte. A razón de ello de ello recibirá el nombre de *Die*, (*morir*), lo que enfatiza la referencia a la actividad expirante de un cuerpo <sup>96</sup>. De esta manera el cubo, aun siendo connotado desde la condición de su propia superficie, desde las propiedades intrínsecas a su objetualidad y aun carente de todo antropomorfismo, restituye, desde sus cualidades específicas *referenciales*, la ilusión del sentido.

A partir de este análisis, Didi-Huberman va a sostener que el minimalismo registra una contradicción interna que deja sin efecto toda la pretensión tautológica de su discurso, ya que hasta el objeto más simple -señala- es capaz de comportar una visualidad atrayente, enigmática, contenedora. Se da entonces lugar a la idea de que todo lo que el objeto minimalista propulsaba como posibilidad de objetividad y negatividad sobre la expectativa

---

<sup>96</sup> Desde esta perspectiva, podemos decir que tanto la escultura de Tony Smith como el minimalismo en general exploran - aunque sea subyacente y paradójicamente- una condición antropomórfica, en el sentido de que tanto la dimensión estética del objeto como la operación espacio-perceptual que realiza, se establecen en relación a la corporalidad del espectador.

del observador no podía ser posible, puesto que en algún instante el sujeto siempre sería *alcanzado* por el objeto, inquietándolo, perturbándolo. Así, pues, no era posible hacer verosímil ningún grado de *especificidad*, pues ello iba a depender siempre de una interpelación al espectador y así de una *subjetividad*. La comparecencia del espectador como parte constitutiva de la obra se traduce en que la atención sea trasladada desde *lo mirado* -el objeto- hacia *el que mira* -el sujeto-, haciendo que éste y *su lugar* adquieran importancia. Volviendo sobre lo mismo, Rosalind Krauss señala que puede que los minimalistas no negaran en definitiva que la obra tuviese un significado, sino la fuente de su procedencia. Es decir, si el objeto tautológico buscaba romper la ilusión de portar un posible sentido interno buscando afuera la dimensión significante, ésta, la va a contraer directamente del sujeto y su espacio, lo cual es, precisamente, lo que nos interesa examinar.

Al tratarse de esculturas des-pedestalizadas, situadas en el suelo, sujeto y objeto van a coincidir en el mismo espacio y tiempo, de manera que ambos van -*fatalmente*” dirá Didi-Huberman- a encontrarse. El concepto de obra minimalista se traduce entonces en una especie de reciprocidad interna, en la que sujeto y objeto quedan en un nivel de alcance mutuo. Lo corpóreo, resultará ser el medio de percepción a través del cual el sujeto asiste al objeto, ya que el espectador dará lugar a la escultura en el espacio de su propio cuerpo. Pese a que se resistió a romper su estructura de objeto y se condicionó, como lo señala críticamente Richard Serra, al *“perfecto cubo blanco”*<sup>97</sup> de la galería, la escultura minimalista invitaba a ejercer una *operación en el espacio*, desplazando la

---

<sup>97</sup> Serra Richard, citado por Layuno M<sup>a</sup> Ángeles. SERRA. Nerea. Hondarribia. 2001. P. 16. El ataque de Serra al Minimal sitúa su obra en una tendencia Posminimalista, término que fue formulado por primera vez por el crítico R.Pincus-Witten (*Postminimalism into Maximalism: American Art 1966, 1986*, 1987) para referirse al grupo de artistas que formulaban una crítica al Minimalismo, entre los cuales se encontraban: Sol LeWitt, Walter de Maria, Eva Hesse, Bruce Nauman, Robert Smithson y Richard Serra.

lógica de *representarlo* materialmente y constituirlo como una forma *a priori* e ideal para comenzar a definirlo a través de la experiencia del recorrido. De tal manera, que en cierto modo, el espacio real comienza a ser el territorio en el que acontece la obra, el lugar en el cual los objetos interpelan al espectador y activan su percepción. Desde aquí, la obra escultórica podría comenzar a ser pensada como el *encuentro* entre la materialidad de la obra y su espectador, entre un objeto que emerge hacia la superficie y una subjetividad que acude al despliegue de esta emergencia.

Robert Morris, ya había podido identificar que el objeto minimalista se encontraba tan adherido a la *experiencia* que la obra no podía ser otra cosa que una *relación*. *“La experiencia de la obra -señala- se hace necesariamente en el tiempo. Algunas de esas nuevas obras han ampliado los límites de la escultura al hacer más hincapié **en las condiciones mismas** en las cuales cierta clase de objetos son vistos. El objeto mismo es **cuidadosamente colocado** para no ser más que uno de los términos de la relación”<sup>98</sup>.*

En esta línea podríamos decir que es aquí cuando ingresa el concepto de *descentramiento* como modelo que desplazará la noción centralizada de escultura históricamente heredada, (aquella en la cual la escultura se muestra, desde su lugar hegemónico, como *lo a percibir*, subyugando al observador a adoptar un punto “de vista”, determinado) quedando anunciada, preliminarmente, la idea de re-definir la jerarquía obra-de-arte espectador.

Los precedentes al paulatino decaimiento de la idea que la obra constituye el centro de la percepción provienen -pensamos- de la tentativa minimalista por suprimir las jerarquías

---

<sup>98</sup> Morris Robert, *“Notes on Sculpture”*, art. cit. p. 90. Citado por Didi-Huberman. *Ibíd.* P.38.



Fig. 55 y 56. *Figura acostada en dos partes*. Moore, Henry, 1969 -70. Frontis Antigua Pinacoteca de Munchen.

compositivas dentro de la estructura misma del objeto, para luego traducirse en una operación en la que el propio objeto perderá su centro respecto del espacio. Revisémoslo. Los minimalistas pensaban que para que la obra fuese resistente a los cambios de sentido ésta debía mantenerse como un objeto indisoluble perceptualmente. De tal modo que negaron la forma de composición tradicional que había sido utilizada hasta avanzada la Modernidad, en virtud de la cual la estructura visual de una composición se construye de acuerdo a un sistema concéntrico que supone un orden hegemónico y jerárquico, con una perspectiva central hacia la que confluye la mirada de un observador estático. Este patrón representacional lo observamos, por ejemplo, en la escultura del artista Henri Moore *Figura acostada en dos partes*, (1969-70). La pieza, se compone de dos partes que separadas por una corta distancia se dan a entender como un conjunto. En ella, se aplica el principio compositivo que define y orienta la percepción del observador hacia un centro de gravedad visual. Vemos, que las dos formas se dirigen una hacia la otra en un gesto en el que parecen estar a punto de tocarse, produciéndose un efecto de tensión que concentrará en esa zona la mayor parte de la fuerza visual. La escultura se rige de acuerdo a un eje de simetría que otorga un rendimiento de estabilidad al conjunto donde esta especie de “clímax” está ubicado -además- en la zona media del espacio, lo que vuelca aun más el sentido de la obra hacia su propia condición *interna*.

En lugar de esto, los minimalistas optaron por una composición capaz de borrar las categorías visuales, es decir, procuraron un ordenamiento donde todos los elementos se encontraran, indistintamente, en el mismo grado de importancia. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las obras S/T de Donald Judd que hemos graficado anteriormente. En ellas, no existe un punto de referencia central hacia el cual la mirada del observador sea atraída, ya que la estructura se compone de formas idénticas que se encuentran separadas a distancias homogéneas, lo que permite que la percepción visual se mantenga en estado neutral. La escultura existe como un objeto uniforme capaz de ser percibido como una *totalidad* en el espacio. Siendo así, abolir el ordenamiento jerárquico dentro de la estructura interna del objeto conducirá al desplazamiento de la actividad perceptual hacia una *acción* en la que la propia escultura va a perder protagonismo respecto del espacio en general ya que, en virtud del recorrido, se concederá a la experiencia fenomenológica del sujeto ser parte constitutiva de la misma.

Si bien de acuerdo a nuestro examen la escultura minimalista terminó por anularse a sí misma al afirmar todo aquello a lo que se resistía, el valor de su afán consistió en que por primera vez, luego del periodo de abstracción modernista, ésta se asoma y tantea el espacio exterior, buscando redefinir su vínculo con el espectador. En este sentido, el Minimalismo es portador de un carácter inaugural en lo que será la ruptura del espacio autónomo conquistado por la escultura moderna, poniendo en marcha la posterior emancipación de la categoría hacia un "*campo expandido*"<sup>99</sup> lo que lo constituye en el movimiento que pone fin al arte de la modernidad.

---

<sup>99</sup> Definición dada por Rosalind Krauss para ensayar la idea de *expansión* de la escultura lo cual revisaremos en el capítulo siguiente.

### III.1.2 La escultura en el *campo expandido*: Descentramiento y desmaterialización del cuerpo escultórico.

*“En una infinitud verdadera no existe un centro, éste se halla en todas partes y en ninguna a un tiempo, y no existe dirección, pues el movimiento se produce en todos los sentidos a un tiempo.”*

Arnheim, Rudolf, *El quiebre y la estructura*.

La noción de escultura que se había venido desarrollando a lo largo de la Modernidad marcaba a partir del Minimalismo su punto de tope, dándose inicio a una progresiva disolución de la categoría. Desde 1960 la disciplina de escultura, entendida como estructura pura y autónoma, se había ido desbordando hacia una serie de operaciones en el espacio que la situaban fuera de los límites de su práctica disciplinaria. Esto significó que ya hacia 1969 el propio término escultura se volviera insuficiente para incluir obras que eran cada vez más heterogéneas y diversas.

En este terreno es en el que se inscribe el ensayo *La escultura en el campo expandido*<sup>100</sup> realizado por Rosalind Krauss en el año 1979, el cual reflexiona, precisamente, que la categoría de escultura se venía históricamente inclinando y vaciando hasta disolverse en un campo impreciso, indefinido. Krauss señala que sin ser ni lo uno ni lo otro, la escultura había comenzado a bordear y tensionar progresivamente los límites de la arquitectura y el paisaje, alejándose de su acepción tradicional. Ello, queda expresado en un diagrama que grafica un evidente *descentramiento* del término escultura de un campo de variantes y posibilidades en virtud del cual la categoría se abría y emancipaba. Operaciones de construcción, emplazamiento y señalización, de implicancias tanto topográficas como políticas, formaban parte de esta expansión.

---

<sup>100</sup> Este ensayo fue publicado por primera vez en octubre de 1979 y se reimprime para el libro *La Posmodernidad* editado por Hal Foster en 1985.

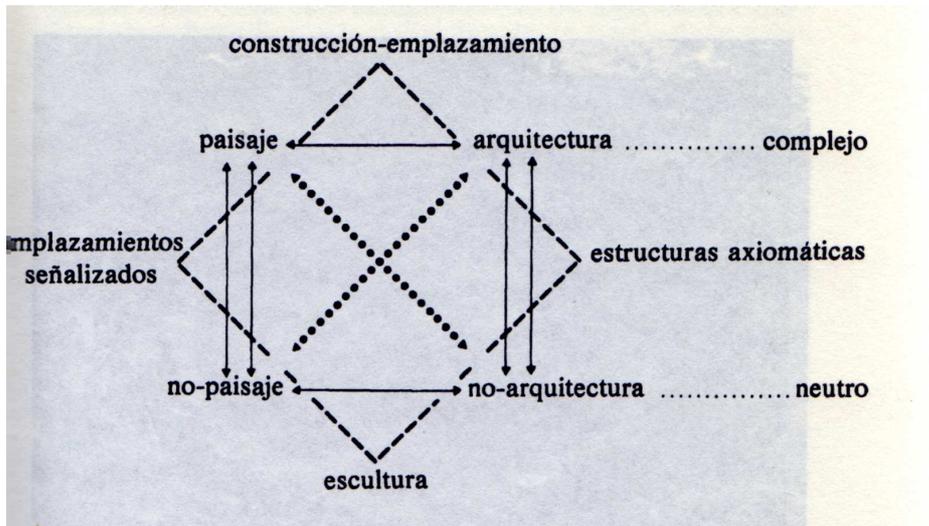


Fig.57. Diagrama del *campo expandido* propuesto por Rosalind Krauss.

Dependiendo de la naturaleza de cada una de estas ejecuciones, ellas se clasifican dentro del diagrama en: *emplazamientos señalizados*, para referirse a cierto tipo de obras que se realizan en la ambivalencia del *paisaje* y el *no-paisaje*, *estructuras axiomáticas*, para señalar aquellas obras que fluctúan entre la *arquitectura* y la *no-arquitectura* y *construcciones de emplazamiento*, para nombrar a aquellas obras que implican y oscilan entre ambos extremos. En relación a ésta estructuras, el término *escultura*, entendido en su acepción tradicional como un objeto materialmente posible de ser percibido como forma pura en un punto central definido y determinado, se encuentra visiblemente distanciado, ya que lo que va a caracterizar a este tipo de intervenciones es la comprensión de la obra como la *totalidad* del espacio en el que el sujeto se orienta y se mueve. En otras palabras, estas ejecuciones abandonan la condición estructural del objeto y ya no se confinan a la inscripción dentro de los espacios de arte instituidos, sino que se expanden para concebir, como parte de la obra, tanto la naturaleza del paisaje como los espacios culturalmente creados, promoviendo el *descentramiento* en su expresión quintaesenciada. Desde esta perspectiva, el *campo expandido* va a desdibujar definitivamente el concepto de obra-de-arte de su modelo histórico y convencional.

El desplazamiento de la escultura hacia un *campo expandido* constituye para Krauss la marca histórica y cultural que pone fin al periodo de modernización. Para dar cuenta de tales hechos la autora cataloga una serie de obras realizadas por variados artistas, -entre los cuales se encuentra Richard Serra, Christo, Robert Smithson, Walter De Maria, Sol LeWitt- entre los años 1969 y 1972, como principalmente posmodernas. Dos esculturas *earthwork*<sup>101</sup>, son algunas de las operaciones que van a adquirir especial impacto dentro del conjunto histórico al que pertenecen: *Doble negativo*, de Michael Heizer, 1969 y *The Spiral jetty*, de Robert Smithson, 1970. Ambas, se identifican con el término *emplazamientos marcados* enfatizando el concepto de *sitio específico*.

*Doble Negativo*, *earthwork* realizado por Michael Heizer en un sector del desierto de Nevada, consistió en la intervención de dos mesetas mediante dos incisiones que se extendieron a lo largo de éstas por doce metros de profundidad y trescientos metros de longitud. Al tratarse de una maniobra en la que el propio paisaje es la materia prima, esta operación proyecta ser el espacio mismo en el cual el sujeto se desplaza, es decir, supone a un espectador situado *al interior de* ella, que circula a través de las hendiduras y que observa, desde donde se ubique, su propia imposibilidad de obtener una percepción total de la ejecución. El espacio abarcado se proyecta indefinida e infinitamente, no existe un punto o centro de referencia más que el propio cuerpo de quien realiza el *recorrido*, por lo que este último adquiere un rendimiento artístico fundamental. Ya que la escala en la que se inscribe la acción abarca la *totalidad* del paisaje, ésta se escapa del campo de visión de cualquier observador, congregando, desde esta proposición anti-

---

<sup>101</sup> Se denomina *earthwork* a un grupo de operaciones realizadas en *sitios específicos* alrededor de los años setenta y que se elaboran en base a excavaciones a gran escala. Estos trabajos pertenecen a una corriente denominada *Land art* que utiliza la naturaleza como medio y soporte de obra.



Fig. 58. *Doble negativo*. Michael Heizer, 1969. Desierto de Mohave, Nevada, Estados Unidos.

representacional, la condición *finita*, parcial, visual y frontal, que nos ha sido otorgada para percibir el mundo. “*Nuestro mundo lo contemplamos oblicuamente* -señala Arnheim- *En lugar de situarnos frente a él como espectadores, estamos dentro de él y de él formamos parte, y por ello lo contemplamos parcialmente y desde una perspectiva privada*” <sup>102</sup>. Así, pues, la obra se inscribe en una escala de percepción donde la propia subjetividad será interpelada, escala es que se va a plantear la noción del espacio escultórico tanto en la obra de Heizer como en otras intervenciones a *sitios específicos* realizadas a fines de los años sesenta e inicio de los setenta. Este tipo de realizaciones definen categóricamente la noción de *descentramiento*, puesto que la abolición definitiva

---

<sup>102</sup> Arnheim Rudolf. *El poder del centro*. Alianza Forma. Madrid.1988.pp. 28-29.



Fig.59. *Malecón espiral*. Robert Smithson, 1969-1970. Roca negra, cristal de sal, tierra. Rozelle Point, Greal Salt Lake, Utah.

del cuerpo material de la escultura que proponen, provoca un equivalente de *desmaterialización* de la misma, donde el acto de percepción fragmentada que se recomienda confiere el ocultamiento de una visión total y unificada. *The Spiral jetty* o *Malecón espiral*, de Robert Smithson, es otra obra que registra ejemplarmente esta condición. Se trata, de la intervención del Gran Lago Salado de Utah, Rozelle Point, mediante una forma espiral realizada con un conglomerado de bloques de basalto y lodo extraídos del mismo lugar, que se extendieron sobre el suelo por cuatro metros y medio de longitud. La horizontalidad de *Spiral jetty* hace que ésta sólo se pueda visualizar totalmente por medio de una vista aérea, de manera que si el espectador estuviera ubicado al interior de la misma, su aprehensión se daría en una escala de percepción



Fig. 60. Richard Serra y Robert Smithson, 1970.

local, en la cual, como hemos revisado, el sujeto se define como el centro desde donde se despliegan todas las cosas <sup>103</sup>. Siendo así, al referirnos a este tipo de ejecuciones no hablamos sólo de un descentramiento en el que se ha perdido un único núcleo de interés dentro de la obra, sino de un acto de transferencia, donde el interés pasa desde la obra al sujeto. Así, pues, las condiciones espaciales de esta maniobra revelan nuestros propios límites perceptuales. En cuanto la obra se remite al lugar de observación del espectador ésta se resuelve en la subjetividad y así entonces, en la *finitud*. Ya que la percepción se encuentra dominada por el órgano de la visión, desde el percibimos adecuadamente sólo lo que se encuentra al interior y a la altura de nuestros ojos. Esta condición haría que un espectador situado al interior de la *espiral* la haga desaparecer del campo de visión. Estas intervenciones, no obstante, sobrepasan y contradicen la premisa de experiencia fenomenológica de la cual se intentan apropiar, puesto que la lejanía de sus ubicaciones las hace simplemente inaccesibles, lo que se traduce en una desmesurada desmaterialización, en función del cual la escultura retrae su presencia a un grado cero de

---

<sup>103</sup> Según Agnes Heller el contacto cotidiano se crea en un espacio antropocéntrico señalando: "*en su centro está siempre el hombre que vive su vida cotidiana.*" (*Sociología de la vida cotidiana*. Península. Barcelona. 1987. P 383.)



Fig. 61. *Costa envuelta*. Christo & Jean Claude, Sidney, 1969.

experiencia, lo que acrecienta el carácter representacional y no experiencial del espacio. Desde este punto de vista, *Malecón espiral* es un ejercicio que anula la experiencia entendida como un acto de aprehensión práctica, por lo que no se trataría de una obra que se adentra en el territorio que Krauss denominó la *experiencia del pasaje* en la escultura contemporánea y que la constituye como “una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo” <sup>104</sup>, ya que su naturaleza inaprehensible la distancia de una relación recíproca con el sujeto. Proyectos desarrollados alrededor de este periodo como *Costa envuelta*, al norte de Sidney, 1969, *Valla que se extiende*, en las colinas californianas, 1976, realizados por Christo y Jean Claude, se suman a la problemática en que la obra se vuelve inasible a una experiencia directa, quedando circunscrita a un ámbito exclusivamente visual.

---

<sup>104</sup> Krauss Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid. 2002. P. 274.

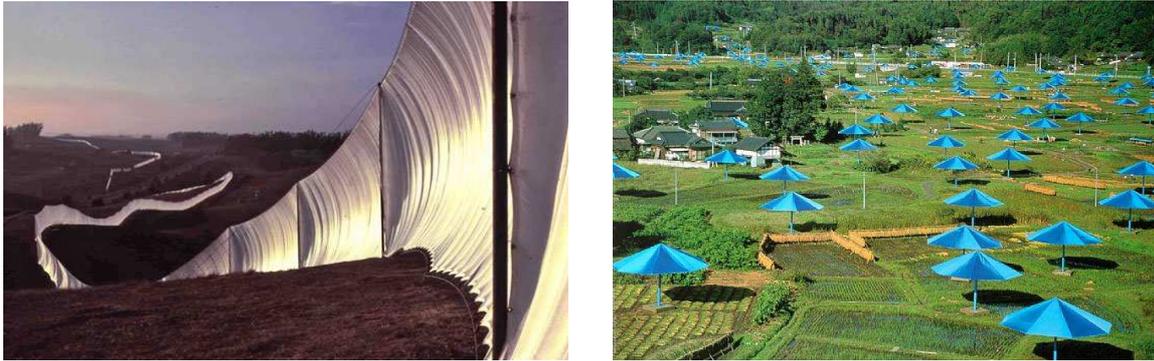


Fig. 62. Izquierda: *Valla que se extiende*. Christo & Jean Claude, California, 1976. Fig. 63. Derecha: *The Umbrellas Japan-USA*. Christo & Jean Claude, 1984-1991.

Ejecutadas en parajes naturales relativamente distanciados del público masivo, estas intervenciones son conocidas principalmente por medio de registros fotográficos. Si bien *The Umbrellas Japan-USA*, intervenciones realizadas por Christo y Jean Claude entre 1984-1991, resuelve de algún modo este conflicto, la intervención fue accesible sólo por dos semanas. Se torna necesario, de este modo, distinguir la forma en que este tipo de obras se distancian en particular unas de otras, dependiendo de sus características y enunciados propios.

Dejamos circunscrito, hasta aquí, el marco referencial en el que Richard Serra desarrollará una obra que problematiza, precisamente, el valor presencial de la escultura y el espesor significativo de la experiencia espacio-temporal del espectador, renovando de este modo los circuitos en los que se enmarca.

### III.2 La experiencia del peso y el peso de la experiencia.

*“Las cosas que realmente conocemos son las que hacemos nosotros mismos, o que descubrimos o experimentamos nosotros mismos.”*

Vico.

#### III.2.1 El *estar siendo* y el espesor de la experiencia.

Emergiendo en el oscilante terreno artístico de fines de los años sesenta, la obra de Richard Serra se sitúa al interior del proceso histórico que pone fin a la escultura moderna y da lugar a nuevas prácticas escultóricas. En virtud de explorar un lenguaje capaz de asumir al sujeto y reflexionar *desde su lugar*, la obra de Serra se situará en un contexto predominantemente social, dibujándose como un trabajo crítico y complejo que cobrará paulatinamente un coeficiente de distancia de los perímetros en los que se origina.

Surgido dentro del mismo marco temporal, *Die Kunst und der Raum (El arte y el espacio)*, 1969, de Martin Heidegger, es una reflexión que nos permite ingresar de manera especial a los asuntos que plantea el trabajo escultórico de este artista. Si bien el estudio heideggeriano escapa, como critica Duque, a consideraciones socio-políticas, es importante indicar que no es el fin de esta investigación teorizar sobre este vínculo, sino utilizar el carácter ontológico de las apreciaciones heideggerianas como una vía de acceso a la conceptualización de la obra de Serra. Específicamente, nos interesa basarnos en su noción del espacio escultórico, el cual no se confina, para Heidegger, a la pura organización geométrica, pues -señala- en cuanto trata el espacio con un objetivo artístico y no científico la escultura opera la sustracción de su condición técnica. Desde la idea de que el espacio existe como aquello que se abre a través del habitar humano, Heidegger va a repensar el hecho de que la escultura debe reunir su significado sólo en la condición material de un cuerpo -como se entendía desde la perspectiva modernista- sosteniendo que es en su *práctica* donde emana verdaderamente su esencia.

*“El espaciar habla y se oculta a la vez en un suceder”*<sup>105</sup> -indica- es decir, es algo que *está siendo* al tiempo en que se lleva a cabo la actividad *relacional* humana. En este sentido, para Heidegger el espacio artístico y así escultórico no se constituye nunca como un *a priori*, sino que es lo que *está siendo* aquí y ahora, un *acontecimiento*. Un acontecimiento, no supone, de acuerdo a esto, algo que pasa de manera extraordinaria y planificada, sino que más bien es aquello que ocurre inadvertidamente, lo que permanece hundido dentro de lo cotidiano. *“Un acontecimiento, una ocurrencia, lo que Martin Heidegger llamaba Ereignis, es algo infinitamente simple”*<sup>106</sup>. Pensar el espacio escultórico como un acontecimiento significa entonces, heideggerianamente, pensar el espacio como una *experiencia*.

A la luz de este marco es posible comenzar a analizar la obra de Richard Serra puesto que, en tanto hace de la percepción de la escultura un desarrollo de tiempo y espacio, podemos pensar esta obra como un acontecimiento, como algo que sucede, que *ocurre* en un permanente *estar siendo*. En otras palabras, la escultura de Serra se trata, fundamentalmente, de hacer coetáneo al individuo de una experiencia que se le fuga en virtud de su propia finitud y que interroga, mediante la dislocación de las formas heredadas de percepción, la herencia cultural en virtud de la cual el sujeto aprehende el mundo. En un mundo globalizado, donde las distancias espaciales y temporales tienden a disolverse vía la desmaterialización causada por la cultura del consumo, las imágenes y la velocidad, donde la asimilación de la realidad tiende a ser mediática e instantánea, la obra de Serra aparece como una manera de recuperar -digámoslo así- la

---

<sup>105</sup> Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum*. 1969. En: Kosme de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990. P.55.

<sup>106</sup> Lyotard Jean-Francois. *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Manantial. Buenos Aires. P. 96.

*experiencia perdida*. Bajo esta postura, el artista enfatiza a través de todo su discurso que el conocimiento de mundo se produce sólo mediante la experiencia y, en consecuencia, si la obra consiste precisamente en producirla también se nutrirá y articulará a partir de ella. Al respecto de su relato titulado *Peso*<sup>107</sup>, Serra señala: *“Las historias personales son subjetivas. Intentan verificar lo que se ha vivido, lo que ha visto, lo que se sabe. En cierto modo, nuestro conocimiento de la historia siempre es autobiográfico. Los orígenes son una fuente importante para todos nosotros, hagamos lo que hagamos...los pensamientos privados garabateados sobre un papel son instrumentos de conocimiento”*<sup>108</sup>.

A razón de ello, la politización del espacio, la organización de la percepción -creada por hábitos instituidos que estabilizan la mirada- y la manipulación técnica del tiempo constituyen sus focos de interrogación crítica, puesto que en la medida en que éstos se llevan a cabo, se incrementa la escisión entre hombre y experiencia.

*“Hay muchos modos de organizar la percepción -señala Serra- y el predominio de un modo u otro cambia continuamente, de siglo en siglo, e incluso de década en década...no hay procedimientos correctos, ni prescripciones cualitativas, ni estrategias aseguradas, al igual que no hay valores absolutos en estética...las instalaciones de arte recientes, o el arte como liberación lúdica o como forma de catarsis instantánea, responden a una cultura de consumo saturada de imágenes. Las imágenes de los medios de comunicación reprocesadas se han convertido en los nuevos objetos encontrados. Las presentaciones imitan los anuncios y técnicas de mercado. La teatralidad de la luz efímera, el humo, los*

---

<sup>107</sup> **PESO** es publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *Richard Serra. Recent Sculpture in Europe 1986-1988*, Galería m, Bochum, 1988. El texto completo se adjunta como material complementario de esta investigación.

<sup>108</sup> Serra, Richard. *Cuestiones, Contradicciones, Soluciones*. En su: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005. P.47.

*espejos y los efectos de sonido, han regresado junto con la iconografía del surrealismo para atraer a los espectadores. No hay nada más barato que el surrealismo barato*<sup>109</sup>.

Así, pues, si por otra parte, en otra de sus dimensiones la obra de Serra viene a atender contra las categorías de la escultura tradicional, también asume una postura crítica frente al arte actual. En esta línea, Virilio viene nuevamente a entregarnos algunas señas. El arte contemporáneo -señala- se apropia de la forma, de la visualidad del mundo de la información, de sus imágenes y de sus estéticas, pero no las reproduce, sino que simplemente las presenta<sup>110</sup>, el bombardeo a los sentidos mediante la imagen y la sonorización es hoy en día lo “presentado” por el arte. Siendo así, el arte actual -mediatizado y efímero, incautado por la lógica de la cultura visual basada en la inmediatez, de los artistas que viven en el presente absoluto como dice Mc Luhan- es un arte condicionado y condicionante de las formas de percepción, un arte de la *desaparición*.

Asumiendo estas condiciones, Serra va a realizar una obra que interroga las dos dimensiones claves a partir de las cuales se organiza la percepción. Trabajando en una primera línea en base al alcance perceptual que ocurre en el presente del individuo Serra va a remitir la obra al problema físico que presenta el propio peso de la escultura. Trabajando en torno a la búsqueda del equilibrio Serra pone de relieve las contradicciones que se ocultan en nuestra percepción de la realidad enfrentando al espectador a la ***experiencia del peso***. En una segunda línea Serra buscará interpelar las formas impuestas por los *códigos heredados* de percepción de mundo, interviniendo y así desestabilizando la visión de los espacios habituales del sujeto, en vías de recuperar, en

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> En este sentido, Virilio ensaya la idea de la muerte del “creador”. “*El artista, -como el periodista- está demás en el enfrentamiento entre el actor y el que mira.*” (Paul Virilio. *El procedimiento silencio*. Paidós. Buenos Aires. 2005. P.56)

la captación del espacio, en el transcurrir del tiempo, en esa “*percepción de la duración*”<sup>111</sup> de la que habla Virilio, *el peso de la experiencia*. Para ingresar de lleno a examinar estos asuntos comenzaremos analizando la obra *La materia del tiempo*, instalación inaugurada el año 2005 en el Museo Guggenheim de Bilbao que tiene el carácter de exposición permanente.

Las 8 piezas de acero realizadas a gran escala que componen la instalación se sostienen y mantienen erguidas gracias al equilibrio de su propio peso. Es decir, la elevación de las estructuras no se basó en los mecanismos tradicionales de fijación que por ejemplo utilizaban los escultores modernos, que ensamblaban la escultura a una base para mantenerla en equilibrio. Tampoco, para sostener las pesadas hojas de acero, Serra acudió al tipo de solución técnica con que por ejemplo Donatello y Miguel Ángel resolvieron estabilizar el peso físico de la figura de *David*<sup>112</sup>, sino que el artista resuelve contrarrestar el gran tonelaje del material por medio de una estrategia absolutamente física. Operaciones de cálculo de masa, peso y volumen, permitieron definir los puntos de apoyo de las piezas y poder mantener estable su posición en el espacio. Si bien la sinuosidad de las formas que dan cuerpo a las piezas hace el trabajo de alivianar visualmente el peso del material, es el contrapeso de las masas y la presión que ejercen

---

<sup>111</sup> Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988. P. 46.

<sup>112</sup> Frente a la dificultad para lograr la estabilidad de una figura humana vertical, la tradición clásica desarrolló una solución que consistía en ubicar un elemento de contrapeso en la parte inferior de la escultura. En obras como el *Discóbolo* de Mirón -mármol, 455 a.C-, o el *David* de Miguel Ángel -mármol, 1504 d.C- los artistas introdujeron un trozo de mármol en la zona inferior de la pierna de la figura para contrarrestar el peso del material. En el caso del *David* realizado por Donatello en 1430 d.C- la figura, recurriendo al relato bíblico, se sostiene sobre una enorme cabeza de Goliat. Esta solución permitió a Donatello fijar y estabilizar la fuerza del peso de la escultura, que pese a estar realizada, al igual que la de Miguel Ángel, en *contraposto*, no era capaz de equilibrarse por sí misma. *Contraposto*: Posición clásica utilizada para ejecutar la figura humana de pie en la cual se ejecuta una composición por oposición o contrapuesta, la que permite producir el efecto de equilibrio y armonía en toda figura.

las placas sobre sus puntos de apoyo los factores que permiten dar estabilidad a las 8 piezas de acero de *La materia del tiempo* y los principios fundamentales que conforman la base del lenguaje escultórico de Richard Serra.

La contradicción perceptual entre el peso físico del material y la levedad de la forma que Serra reflexiona proviene, según el mismo, del examen a sus propias experiencias. A raíz de explicar esto surge su texto **Peso** donde a razón de haber presenciado la botadura de un barco Serra señala: *“Había una total falta de lógica entre el desplazamiento de un tonelaje tan enorme y la rapidez y habilidad con que se llevaba cabo la labor. En cuanto el andamiaje fue desmantelado el barco se movió rampa abajo hacia el mar...liberado de sus puntales, los troncos rodando, el barco abandona su cuna con un movimiento cada vez mayor. En un momento de intensísima ansiedad, el petrolero en ruta, vibrando, balanceándose, se inclinó hacia delante y se precipitó al mar, medio sumergido, para inmediatamente emerger y elevarse para encontrar su equilibrio...el barco, momentos antes un peso enorme e inerte, se transformaba en una estructura libre y flotante, a merced de las aguas.”*<sup>113</sup>

Este tipo de interrogantes en torno a cómo se llega a equilibrar físicamente el peso lo conducen a realizar un trabajo a pulso con las leyes físicas de la gravedad, lo cual si bien es abordado por Serra en *La materia del tiempo* se trata de una investigación precedida por sus obras *Props*, realizadas entre los años 1968-69. Los *Props*, consisten en una serie de piezas de plomo conformadas por elementos como: planchas cuadrangulares, cilindros realizados con láminas de plomo enrolladas, dinteles y pilares, que Serra utilizará para componer piezas que el mismo separó en cuatro categorías.

---

<sup>113</sup> Richard Serra. PESO.



Fig. 64. Izquierda: *Prop*. Richard Serra, 1968, Museum of American Art, New York. Fig.65. Derecha: *Trip Hammer*. Richard Serra, 1988. Dos placas de acero (2,7 cm. x 134,6 cm. x 5,1 cm.) Tate. Presentada por The Douglas S. Cramer Foundation.

Las denominó *Props* de pared, de esquina, auto portantes y de pilares y dinteles, dependiendo de sus formas y, especialmente, de sus estrategias de apoyo. Tanto los *Props* de pared como los de de esquina son piezas que se conforman a partir de la unión de dos elementos, que contrapuestos y apoyados contra un muro o contra una esquina entre dos muros, buscan equilibrarse a través de la oposición de sus fuerzas gravitatorias. Analicemos en torno a ello la obra *Prop* realizada por Serra en 1968. La pieza, es conformada por una plancha de plomo de 60 x 60 cm. y un listón que se apoya entre ella y el suelo. El cuadrado de plomo, permanece sostenido sobre el muro solamente por medio de las fuerzas y presiones contrapuestas. Este procedimiento es continuado por Serra en los años ochenta, como es posible consignar al revisar la pieza *Trip Hammer*, realizada en 1988. En ella, el artista experimenta con la posibilidad de sostener dos placas de acero en posición perpendicular formando una especie de T.

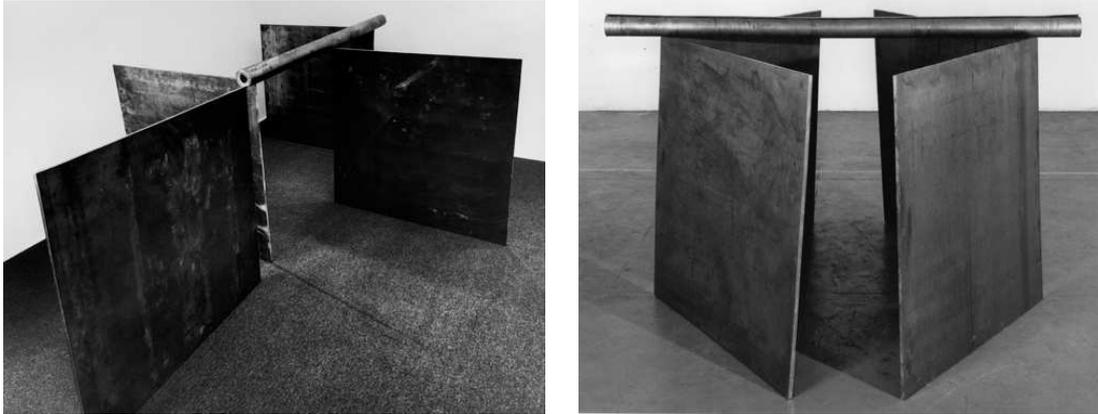


Fig. 66. Izquierda: *1-1-1-1*. Richard Serra, 1969. Instalada nuevamente en Mercados Trajanos, Roma, 1999. Fig. 67. Derecha: *Lead*. Richard Serra, 1969.

Mientras una se mantiene vertical y apoyada al suelo, la otra busca la horizontal apoyándose entre el costado superior de la primera, y dos de sus puntas en dos muros que se intersecan. La anulación del peso de las pesadas hojas de acero es producida por la manera en que éstas se disponen, por su ubicación y puntos de apoyo específicos. Así, la pieza se equilibra en el espacio pareciendo ignorar cualquier dificultad, pero al mismo tiempo mantiene la tensión física de un posible derrumbe. El potencial colapso de la estructura define a la categoría de *tiempo* como una variante fundamental que definirá la naturaleza de la obra de Serra, así como la incorporación de la arquitectura como parte integral de su escultura. Por otra parte, las piezas denominadas auto-portantes realizadas a fines de la década del sesenta se basan en principios constructivos que buscan independizar la escultura de cualquier tipo de apoyo externo. Equilibrándose mediante la presión entre las partes, la escultura logra sostenerse por sí misma en el espacio. Es el caso de la pieza *1-1-1-1* realizada por Serra hacia 1969. Conformada por 4 planchas de 346,5 x 255 x 125 cm. dispuestas verticalmente, la escultura es sostenida solamente por la presión que un cilindro de plomo ejerce sobre sus bordes superiores. La misma operación la realiza disponiendo las partes de manera diferente, creando la pieza *Lead*, en el mismo año.

El juego con las posiciones para crear piezas diferentes anuncia la importancia dada a Serra a los factores de emplazamiento y comportamiento situacional de la escultura en el espacio.

Lo interesante y lo particular de todo esto es sin duda que las partes que dan forma a estas esculturas no han sido ensambladas con ningún sistema de unión, no hay ensamblajes, soldadura, pernos ni remaches, sino que cada uno de los elementos se fusiona con el otro a través de una precisa estrategia de apoyo que permite a la escultura mantenerse erguida. En definitiva, para Serra la escultura se funda sobre un trabajo de resistencia del peso, lo cual es precisamente lo que nos interesa subrayar. La escultura se erige mediante una actividad de presión, tensión y equilibrio físico que está ocurriendo de forma concreta, que *está siendo* aquí y ahora, se podría decir, que está sucediendo en el espacio y tiempo reales, en el espacio y tiempo del espectador. Así, la escultura interpela a un espectador que experimenta literalmente el peso, mantener el equilibrio es entonces una constante actividad por vencer su resistencia. Respecto a estos ejercicios, Serra señala:

*“Decidí establecer condiciones de equilibrio gravitatorio en las que, en una estructura, la necesidad de cada parte fuera evidente en sí misma y donde no hubiera juntas fijas. En términos de la lógica de los métodos tradicionales, el proceso de trabajo quedaba fuera de toda regla, ya que nunca se habían construido esculturas con la posibilidad aparente de desplomarse y donde la proposición de hacer contenía también la de deshacer. La gravedad es una fuerza tanto estructurante como desestructurante. Las formas pueden mantenerse en un movimiento suspendido cuando fuerzas gravitatorias opuestas permanecen en equilibrio”<sup>114</sup>.*

---

<sup>114</sup> Serra, Richard. *Cuestiones, contradicciones, soluciones*. En su: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005. P. 50.



Fig. 68. Izquierda: *One ton prop*, (*House of cards*), (*Castillo de naipes*). Richard Serra, 1969.

Fig. 69. Derecha: Montaje *One ton prop*, 1969.

*One Ton Prop (House of cards o Castillo de naipes)*, también llamada *Dispositivo de una tonelada*, corresponde a otro caso ejemplar del principio de equilibrio que Serra indaga para neutralizar el peso de la materia. Realizada en 1969 con 4 planchas de plomo de 122 x 122 x 2,5 cm. de más de doscientos kilogramos, *Castillo de naipes* conforma una estructura cúbica que se mantiene en pie sin ningún otro mecanismo de cohesión que mediante la presión ejercida por el apoyo de sus vértices superiores. Así, a diferencia del cubo de Tony Smith que se carga de significados simbólicos, el cubo de Serra se crea *externamente*, desde la permanente reanudación de su equilibrio. Al respecto, Rosalind Krauss señala que Serra “*sustituye al cubo como “idea” -determinada a priori- por un cubo que existe, que se crea a sí mismo en el tiempo, dependiente de las tensiones reales que se producen en su superficie. Con esto Serra parece estar declarando que nosotros mismos somos como el dispositivo*” <sup>115</sup>.

<sup>115</sup> Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid. 2002. pp. 261-262.



Fig. 70. *Bloques de acero apilados*. Richard Serra, 1969, acero, 6,10 x 2,44 x 3,05 m. Galería Leo Castelli, Nueva York.

La pieza *Bloques de acero apilados* realizada por Serra también en el año 1969, expresa fehacientemente estos axiomas anti-representacionales en los que la escultura se sitúa al borde de lo real. Se trata de una serie de bloques de acero que acopiados unos sobre otros conforman una estructura vertical que intenta equilibrarse mediante la estabilización de su peso. Su sistema de adherencia y elevación se basa en la presión que el peso de un elemento sobre otro ejerce. La pieza se inclina hacia un costado rompiendo la estabilidad de la vertical, el peso hace que el volumen se incline hacia un costado tensionando la percepción del observador quien busca, por inmanencia, restablecer el equilibrio. De acuerdo a esto, la escultura desafía la gravedad haciéndose existir sólo condicionalmente, definiendo un tiempo que transcurre en constante tensión, puesto que la suma de un elemento más, así como la intervención de cualquier otro factor externo, podría desestabilizar y derrumbar la estructura.



Fig. 71. Izquierda: *El pájaro en el espacio*. Constantin Brancusi, 1930, bronce, 135 cm. altura. Peggy Guggenheim Museum, Venezia. Fig. 72. Derecha: *Intersection*. Richard Serra, 1992. Acero patinable, cuatro secciones cónicas, cada una de 3,6 x 12,92 m. Instalada en Theaterplatz, Basilea.

De este modo, la escultura es concretamente afectada por su exterioridad, pero a la vez se construye bajo esa afección, o sea, elaborada sobre la lógica de la vulnerabilidad su sentido está precisamente en ser expuesta a la intemperie para tensionar la percepción del observador. La escultura en cuanto búsqueda del equilibrio, *está siendo* en el mismo espacio y tiempo en que su observador la mira, apropiándose de fracciones de realidad que la hacen coincidir con el sujeto y formar parte de su experiencia de mundo.

Al tensionar la relación física entre sujeto y objeto, la escultura de Serra modifica la tendencia histórica que hacía de la escultura una metáfora visual del equilibrio de la forma en el espacio. *El pájaro en el espacio*, escultura que Brancusi realizó en varias versiones entre 1923 y 1945, resulta ser un ejemplo adecuado respecto a la forma en que se lograba representar el equilibrio. Se trata, de una escultura que busca poner en juego este principio constituyendo uno de los referentes que motivaron las reflexiones de Serra. Analizaremos la versión en bronce pulido realizada por Brancusi en 1930. La erguida figura de bronce en posición vertical representa el vuelo de un pájaro. La materialidad del bronce pulcramente pulido refleja el entorno en la superficie de la escultura.

Así, mediante la condición material de la obra, Brancusi integra simbólicamente en la escultura al observador y al espacio circundante. Vemos, que la figura no posee rasgos realistas que den cuenta de la estructura real de un pájaro, sino que se trata de una forma que ha sido simplificada a su mínima expresión. La síntesis de la forma produce el efecto de liviandad visual que permite que la figura -de pesado bronce- se eleve liviana evocando el vuelo de un ave. De acuerdo a esto, no será necesario para Brancusi que *El pájaro en el espacio* se sostenga por sí mismo para mantener el equilibrio físico y así su verticalidad, sino que la pieza para mantenerse erguida y lograr su estabilidad se fija a un zócalo o base que encierra a la escultura en una dimensión representacional autónoma y propia.

En conclusión, la estrategia utilizada por Brancusi para neutralizar el peso del material se centra en el trabajo con la forma, la sinuosidad y levedad formal es la encargada de alivianar visualmente el peso de la materia evocando un etéreo vuelo. De esta manera la escultura se mantiene en un contacto visual con el espectador. Lo que Serra modifica a través de su obra no es, por lo tanto, la reflexión que Brancusi hace respecto a la relación entre el peso de la materia y el equilibrio de la forma en el espacio, sino el patrón de representación. La escultura de Serra, al actuar de manera concreta transgrede los parámetros representacionales que buscaban equilibrar el peso de un cuerpo en el espacio mediante estrategias visuales, traspasando el límite de lo mirado hacia lo practicado, desplazando a la escultura desde el espacio *representado* al espacio *experimentado*.

### III.2.2 La interrupción de las tramas habituales del espacio.

La obra de Richard Serra y su relación con el espectador no sólo se define mediante una tensión física, sino además, se determina por medio de la intervención a las relaciones políticas entre el sujeto y el espacio que habita. Serra va a resituar los principios minimalistas que pregonaban un arte de superficie, así como el trabajo con el espacio mismo iniciado por los artistas del *earthwork*, extendiendo el nivel de significación hacia la realidad cotidiana del espacio público. No se trata aquí, sin embargo, de que la obra de Serra se introduzca en el espacio tradicionalmente habilitado para la obra de arte, sino por el contrario, su escultura busca hacerse sitio al interior mismo del tramado técnico del espacio público intentando inmiscuirse en medio de las estructuras, tanto físicas como institucionales que, a saber, rigen y norman su organización. De tal modo que en esencia la obra de Serra no se ajusta a los espacios institucionalmente articulados para los emplazamientos escultóricos, aquellos que generalmente se diferencian de los espacios destinados al tránsito peatonal, sino que se sitúa precisamente en éste último, interponiéndose, como una barrera física e ideológica, entre el sujeto y su espacio normado y politizado.

La obra *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Invented*, (*Cercar la plancha base hexagrama, ángulos derechos invertidos*) realizada en 1970 y destruida en 1972, constituye un precedente interesante al respecto. Se trató de la intervención de la calle 183 esquina Webster situada en el emblemático barrio Bronx de Nueva York. La pieza, que constituye la primera obra pensada por Serra para un *site-specific*, consistió en un perfil plano, de hierro, de forma circular, de aproximadamente 8 metros de diámetro incrustada en el asfalto. Al aplicar el concepto de *site-specific* sabemos que Serra estará operando relaciones entre la obra y su lugar de emplazamiento estableciendo relaciones con un contexto socio cultural que, como hemos visto en capítulos anteriores, ha sido impactado por políticas que conllevaron a su menoscabo.



Fig. 73. Izquierda: Instalación de *To Encircle Base...* Fig. 74. Derecha: *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Invented*. (Cercar la plancha base hexagrama, ángulos derechos invertidos). Richard Serra, 1970-72. Acero, Calle 183 con Webster Avenue, Bronx, Nueva York. Destruída.

Al ser instalada en un espacio periférico, marginado ambiental y socialmente, la pieza confronta las políticas institucionales que norman el emplazamiento de los monumentos. En términos de percepción los mecanismos de visibilidad de la pieza han sido disimulados o disminuidos a su máxima expresión, la estructura circular es absolutamente plana, no se eleva del suelo, convirtiendo una imagen casi imperceptible, funcionando como manifiesto crítico a la verticalidad del monumento tradicional. Aún más, la mimesis lograda entre la horizontalidad de la pieza y la planicie de calle exhibe de parte de la obra tal grado de invisibilidad que ésta *desaparece* casi totalmente del campo visual. La intervención y aprehensión del suelo urbano nuevamente propone una obra que ocurre en tiempo presente, en la medida en que ésta existe al tiempo en que se sumerge y *está siendo* dentro de la dimensión de la vida social.

Vemos que aquí se ha eliminado cualquier *a priori* del espacio ya que éste no es algo a observar o a contemplar, sino a experimentar. *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Invented* reproduce, hasta perderse, su lugar de emplazamiento, dando paso en la obra a la emergencia del espacio que conforma el mundo del individuo al inscribirse en el contexto de su propio habitar. Al respecto, nos preguntamos:

¿En qué medida se re-define artísticamente la experiencia del espacio si la obra acontece entrecruzada, entrelazada con la monótona habitualidad del sujeto, en medio de esa cotidianeidad “*que pasa cuando no pasa nada*”<sup>116</sup>?, ¿Cómo se puede dar una experiencia artística en un solo pasar si cuando transitamos no somos?, ¿Cómo puede ser posible, que la obra de arte sea, al tiempo en que se desarrolla la consuetudinaria rutina? Es más, ¿es posible que la obra de Serra sea la conformación de un *lugar* si éste acontece justamente en la calle, el no-lugar por antonomasia, en el territorio del alineamiento y homogeneización generalizada?

Convenimos que el clímax -por decirlo de algún modo- en el planteamiento escultórico de Serra se genera en el punto en que la obra se encuentra con el sujeto dentro de un mismo tiempo y espacio, por lo que la participación del espectador y su propio acto *reflexivo* son partes constitutivas del acontecimiento. Esto quiere decir que frente al advenimiento de la obra el sujeto se retrae, por un instante, del alineamiento de mundo, experimentando algo así como lo que Giannini ha definido con el término de “*reflexión cotidiana*”<sup>117</sup>, aquel simple acto de rutina, que se da principalmente en el domicilio y que me descuelga de la “*mundanidad de mundo*”<sup>118</sup>, del espacio y tiempo funcionales, para

---

<sup>116</sup> Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Universitaria. Santiago de Chile. 2004. P. 29.

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> *Ibíd.*

hacerme regresar a mi mismo. Esto, comprendido a través del examen ontológico de Heidegger, quien postula que *“en la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos”* <sup>119</sup>, consistiría en señalar que es precisamente en esta reflexión, en este retraimiento -en que la obra ha venido a provocar la “interrupción”, la “perturbación” de nuestros programas disciplinantes- cuando asistimos a un *“des-ocultamiento del ser”* <sup>120</sup>, esto es, a la puesta en obra de su esencia. No se trata, sin embargo, que la obra de Serra venga a hacer aparecer al fin el *ser* o la esencia del espacio, sino que ella nos devela, justamente, su constante ocultamiento al fondo de nuestras actividades habituales, en la profundidad de nuestra *“experiencia normalizada”* <sup>121</sup>, en este caso, de las trayectorias impuestas por las políticas imperantes del espacio público. Pensamos, que la obra de Serra trabaja, precisamente, la des-alineación del sujeto del espacio político al interior de la propia experiencia de éste, que su obra interpela al sujeto descalzándolo de sus comportamientos espaciales automatizados.

Reordenar o re-definir la experiencia del espacio a partir de la sustracción de su funcionalidad considera colocarlo en una particular relación de fraternidad interna con el sujeto. Esto es lo que definiría a la obra de Serra como principalmente *descentrada*, o sea, como una obra que se iguala o incluso se subordina a la propia disposición del individuo, cuyo punto de ubicación en el espacio -siempre múltiple e inestable- es el que define la percepción.

---

<sup>119</sup> Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. En su: *Arte y poesía*. Brevarios. Fondo de Cultura Económica. Madrid.1958. P.63.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Rojas señala que en lo político habría *“siempre en juego una política de normalización de la experiencia”*, esta *normalización* estaría también aplicada al espacio entendido como un entramado político. Ver en *“La trama subjetiva de las cosas”*, en *“Materiales para una historia de la subjetividad”*. P.321.



Fig. 75 y 76. *Tilted arc*. Richard Serra. Emplazada en la Federal Plaza de Nueva York, 1981-89. Acero patinable, sección cilíndrica anclada e inclinada desde el suelo. 3,66 x 36,58 m, espesor de la plancha: 6,5 cm. Destruída por el gobierno de Estados Unidos en 1989.

Aquí, la obra no ocupa un centro privilegiado, sino que acontece en el *lugar* de la propia *reflexión* de quienes lo experimentan. Llevemos estas aproximaciones a un ejemplo concreto. Tomemos una escultura de Richard Serra ya citada en algún pasaje de esta investigación. *Tilted Arc*, (Nueva York, 1981) es una obra cuya polémica en torno al emplazamiento congrega en gran parte estos asuntos.

Conocido es el hecho de que la ubicación de esta obra en una transitada plaza de Nueva York condujo a la protesta por su ubicación y a su posterior desmantelamiento. La forma escultórica estaba constituida por un arco de acero de treinta metros de largo por tres metros de altura que dispuesto de manera muy poco convencional transgredía espacialmente la estructura normalizada de dicho espacio público.



Fig. 77. *Tilted arc*. Richard Serra. Emplazada en la Federal Plaza de Nueva York, 1981-89.

A pesar de que Serra ejecutó la obra en base a un acucioso estudio del lugar y a partir de un exhaustivo cálculo de la forma y los materiales a utilizar, los motivos de denuncia fueron que la colosal presencia de la pieza coartaba la libre y habitual circulación a través de la plaza, trastornando la circulación de las personas que entraban y salían de los edificios gubernamentales colindantes. Además, la escultura fue considerada, dado su “aspecto” inestable, peligrosa para los transeúntes. La pregunta que viene al caso sería: ¿Por qué la obra es rechazada, si ella fue pensada especialmente para este *sitio específico*, o sea, determinada a partir de las condiciones topográficas, formales y socio-culturales del lugar?

La *escala* y la *relación* que la obra establece con el entorno no se traducen precisamente a un asunto de correspondencia o concordancia, sino que más bien opera un sentido de disociación o confrontación en relación al contexto. De manera de contradecir los códigos tradicionales de dicho espacio el arco se sitúa de manera convexa a uno de los lados circulares de la fuente, y también en dirección contraria a las líneas curvas que dibujan el suelo. Esta intervención física del territorio intenta, ante todo, re-significarlo en términos culturales, es decir, la confrontación a la permanente estructura espacial del lugar no es sino una forma de redefinir su tradicional valor cultural, puesto que emplazar una

escultura de esta naturaleza en una plaza, que por lo pronto lleva una fuente, rompe con las convencionales formas de configurar este tipo de espacios. *Tilted Arc* opera desde sí un tipo de aprehensión que se descalza de toda visión clásica-tradicional, su condición anti-monumental (es decir, no conmemorativa, no representacional, no ilustrativa, no figurativa) y más bien contextual, transforma el espacio, alterando el contexto, el entorno en el que se mueve el sujeto y redefiniendo su experiencia de éste. Retornando a Giannini podríamos decir que la escultura de Serra, en la medida en que opera como “*transgresión*”<sup>122</sup> viene a *restaurar* la inercial vivencia del espacio, instalando una *experiencia* que se distancia de la vida en sus estándares funcionales. Transgresión en el sentido de rescate, del tiempo y del espacio.

La obra de Serra trata así de recuperar, precisamente, la *predatitud*, es decir, el significado anterior a las tramas organizacionales del espacio útil, por medio de una nueva experiencia espacio-temporal, ya sea haciendo evidente estas limitaciones o transfiriéndole al espacio modificaciones en su organización que finalmente redescubre su identidad. Como ya hemos mencionado, la enorme estructura, a modo de un gran muro que obstaculiza el paso, redefine la percepción que puede obtener de ésta quien transita por el lugar, lo que la hace quedar expuesta a tal grado de adhesión a la realidad que termina por ser empujada concretamente hacia el contexto.

---

<sup>122</sup> Sobre este concepto Giannini señala que cualquier conducta que se sale del marco de lo habitual puede ser, en el contexto de lo cotidiano, considerado como *transgresión*, así, pues, cualquier conducta insignificante que haga salir al individuo de la continuidad de su rutina y de las normatividad que la rige. No se trata, por lo tanto, de una transgresión que adquiera una connotación de acto reprobable, sino más bien -señala Giannini- se trata de modos de transgresión “*que significan una especie de rescate del tiempo...rescate de un tiempo que potencia lo que vuelve a tocar, de un tiempo íntegro; rescate ontológico de lo sumido en la objetividad, rescate, en fin, de una experiencia fragmentada, dispersa en el tiempo del quehacer*”. (Giannini Humberto. *La reflexión cotidiana*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 2004. P. 46.)

Como lo señala el propio Serra: *“Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como de su percepción...”*<sup>123</sup>.

En 1989 la escultura *Tilted Arc* fue seccionada en partes para ser descolocada de su sitio luego de que una sentencia legal resolvió que la obra debía ser retirada de la plaza. La apariencia inestable de la plancha de acero, la confrontación al espacio físico y político que la circundaba, y en resumen, la proximidad entre la obra y la realidad, fueron las razones por las cuales se decide que la obra sea desmantelada.

Para nosotros no deja de ser interesante que con motivo de este emplazamiento la comunidad haya reclamado recuperar su espacio politizado, pues tal asunto constata a lo menos dos cosas que hemos estado intentando dejar planteadas a lo largo de esta investigación. La primera, consiste en visualizar la inherente *espacialidad* de la escultura, cuya presencia hace posible su extensión hacia lo real y así hacia un contexto que en algunas ocasiones se apropia de su existencia. La segunda consiste en advertir el tipo de relación que tiene el individuo con el espacio que le corresponde habitar. Concluimos, que en la medida en que la escultura se pone en circulación en medio del circuito público, en el mundo cotidiano de la calle (recordemos, *“lugar de todos y de nadie”*) -pero no a la manera de un monumento, sino que interfiriendo el contexto- es posible generar un espacio en base a la experiencia *reflexiva* de quienes lo practican. Particularmente, en el caso de Serra, lo que la obra hace es que *“mediante una operación de exhibición de las inadvertidas aceptaciones del sujeto se interrumpe el anónimo e imperceptible sistema de*

---

<sup>123</sup> Serra, Richard. *Cuestiones, Contradicciones, Soluciones*. En: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005.

*habitualidades del individuo espectador*<sup>124</sup>, es decir, se deshace, por un momento, el tejido político-técnico que lo mantenía tramado. Aquí, lo segundo: que la habitualidad del espacio y entonces, su estado “natural” es para el hombre el espacio tramado técnicamente. Corroboramos así que la relación común del hombre con el espacio es una relación política. Ahora bien, ¿Qué ocurre en el caso de las obras que Serra instala en espacios museísticos?, ¿Se interrumpe del mismo modo la *habitualidad* de este tipo de entornos? ¿Cuál es la relación que se crea entre estos lugares y el espectador cuando interviene la obra de Serra? Canalicemos estas ideas volviendo por un momento a *La materia del tiempo*. Las 8 piezas que conforman la instalación han sido dispuestas dentro de *todo* el campo espacial de la sala de exposición para hacer que la arquitectura acoja y a la vez se haga parte de la obra. Así, las piezas, en su conjunto, y la totalidad del espacio de la sala<sup>125</sup> se leen como un cuerpo único, intención que el artista manifiesta diciendo: “Al entrar en la sala Arcelor, realmente se entra en el propio campo escultórico de la instalación”<sup>126</sup>.

La disolución entre los límites de la obra y la participación del lugar de emplazamiento como parte constitutiva de ésta, opera sin duda, de manera diferente a como se da la relación entre la obra y el espacio público. Ante todo, porque el espacio galerístico no corresponde al contexto habitual en el que se desenvuelve la vida cotidiana, sino que se circunscribe como un territorio autónomo destinado especialmente a acoger iniciativas

---

<sup>124</sup> Rojas, Sergio. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. P.321.

<sup>125</sup> Cabe mencionar que la sala Arcelor del Museo Guggenheim de Bilbao, fue destinada especialmente para esta instalación y constituye su emplazamiento definitivo y permanente.

<sup>126</sup> Serra Richard. *Notas sobre la materia del tiempo*. En su: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005. P. 141.

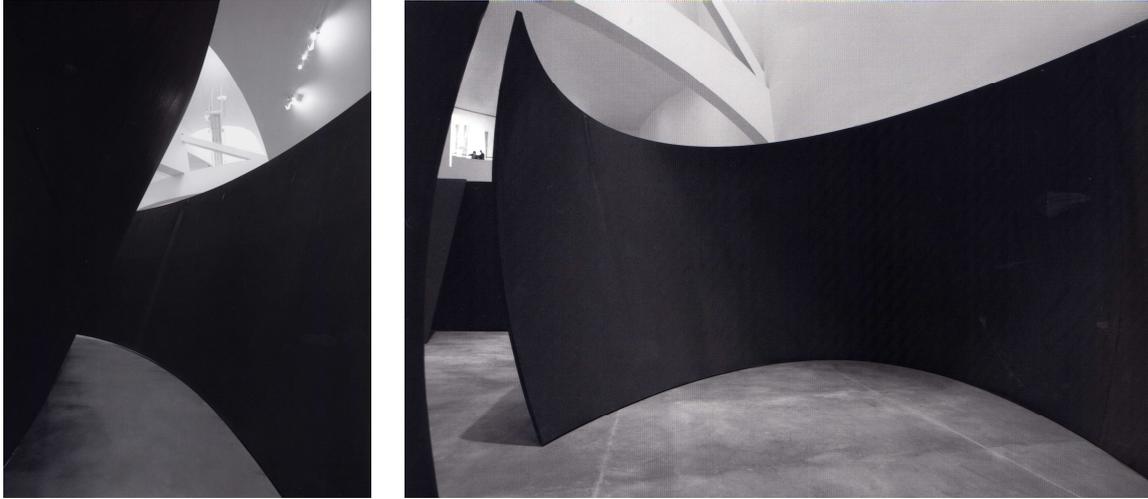


Fig. 78 y 79. *La materia del tiempo*. Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.

artísticas. Tal autonomía no quita, sin embargo, que el espacio museístico no sea un terreno tramado por políticas institucionales burocráticas y jerárquicas. La carga histórica y conservadora que lo sostiene define en su interior un lugar hegemónico destinado a ser ocupado por la obra y otro subordinado para el espectador. De tal modo, que la iniciativa de Serra de generar una especie de mimesis en la que el espacio de la obra funciona como el espacio de la sala y viceversa, constituye una decisión *despolitizadora* del espacio museístico. En *La materia del tiempo*, no existe jerarquía obra-espectador, como tampoco jerarquías compositivas, tampoco las 8 piezas compiten entre sí, sino que colaboran mutuamente en generar el recorrido. Haciendo convivir la experiencia del espacio de la obra y del espacio del sujeto, la noción de escultura se dispone entonces como la *experiencia del espacio mismo*. Desde esta perspectiva, se podría decir que en *La materia del tiempo*, como también ocurre con el resto de las obras de Serra que hemos revisado, la operación escultórica asume una relación con lo *pre-dado*, es decir, entra en sintonía con lo que se podría señalar como la *"anterioridad del espacio"*<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Rojas, Sergio. *Ibíd.* P.329.



Fig. 80. *La materia del tiempo*. Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.

Lo *pre-dado*, entendido como aquella *anterioridad* que ha sido ocultada por las formas de naturalización y acostumbramiento, y que intenta ser des-ocultada por la reflexión dada en la obra "*de modo que resultan intervenidas y exhibidas las formas inerciales de la percepción*"<sup>128</sup>, es un concepto desde el cual es posible abordar la obra de Richard Serra, por cuanto que interviniendo las tramas que articulan el espacio (en este caso, el espacio de la sala de arte) la obra apela al desmantelamiento de los procesos de percepción asimilados inercialmente por el sujeto. Es decir, el hecho de que el artista comprometa un trabajo con el espacio mismo, respondería al trabajo con su *predatitud* debido a que lo que se busca es exhibir el "peso" anterior a la configuración política del espacio museal.

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*



Fig. 81 y 82. *La materia del tiempo*. Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.

En *La materia del tiempo*, la materialidad de la obra es entonces un dispositivo que viene a alterar la percepción que tenemos de la sala de arte, de manera que cuando el espectador ingresa a la sala se incorpora inmediatamente en el espacio de la obra. La escultura es así un asunto externo, bajo lo cual identificamos un ánimo minimalista en el planteamiento de Serra. Aquí, se podría decir que el visitante, se verá inmerso de igual manera a como se encuentra integrado al espacio que habita, debido a que la obra se trata, precisamente, de restituirle el sentido a su experiencia asimilada. Veamos cómo puede ser esto posible.

Tal como ocurre con obras como *Tilted Arc* y al igual que en los *earthwork*, *La materia del tiempo* no cuenta con un centro de interés privilegiado, ni tampoco el espectador logra construirse una imagen total y unitaria del conjunto que conforma la intervención.

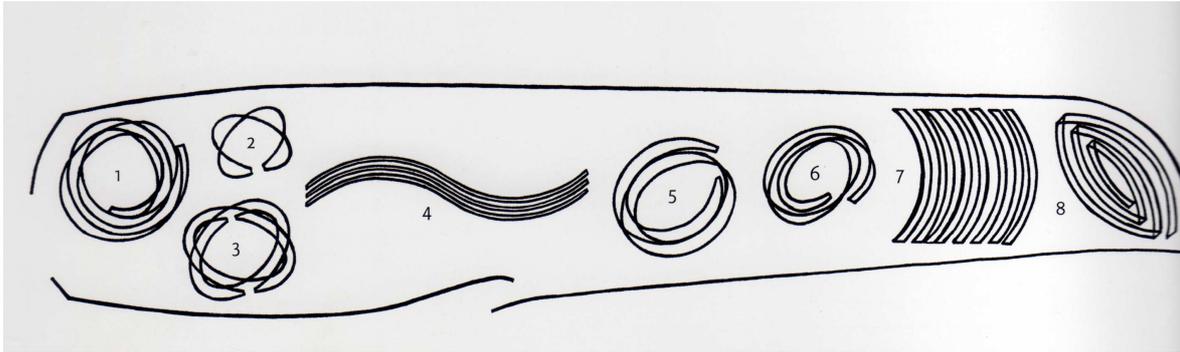


Fig. 83. *La materia del tiempo*. Richard Serra. Vista gráfica de la planta de la instalación. 1: TORQUED SPIRAL CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED (TORSIÓN ESPIRAL CERRADA ABIERTA CERRADA ABIERTA CERRADA) 2003. 2: TORQUED ELLIPSE (TORSIÓN ELÍPTICA) 2003-04. 3. DOUBLE TORQUED ELLIPSE (DOBLE TORSIÓN ELÍPTICA) 2003-04. 4: SNAKE (SERPIENTE), 1994-97. 5: TORQUED SPIRAL RIGHT LEFT (TORSIÓN ESPIRAL DERECHA IZQUIERDA), 2003-04. 6: TORQUED SPIRAL OPEN LEFT CLOSED RIGHT (TORSIÓN ESPIRAL IZQUIERDA ABIERTA DERECHA CERRADA), 2003-04. 7. BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (ENTRE EL TORO Y LA ESFERA), 2003,05. 8 BLIND SPOT REVERSED (PUNTO CIEGO INVERTIDO), 2003-05.

La propuesta consiste en generar una escala de percepción descentralizada y antigestáltica, donde las vistas fragmentadas sintonizan con los mecanismos naturales de percepción de mundo. Así, el significado de la obra estará condicionado a la ubicación del sujeto y a sus cambiantes movimientos a través del recorrido. Se trata entonces de poner en obra la *finitud*. Como el propio artista lo señala: *“El significado de esta instalación no existe independientemente de la experiencia del observador, así que cada individuo se convierte en el sujeto de esta instalación”*<sup>129</sup>. Factores como la hiperbolización de la escala y el emplazamiento, se comprenden entonces aquí, como fundamentales.

En la medida en que la macro escala desborda los límites de percepción de la totalidad humanamente posibles, y debido a que el sujeto se encuentra inmerso dentro del campo espacial de la obra, ésta quedará siempre, de alguna u otra forma, oculta.

<sup>129</sup> Richard Serra. *Ibíd.*

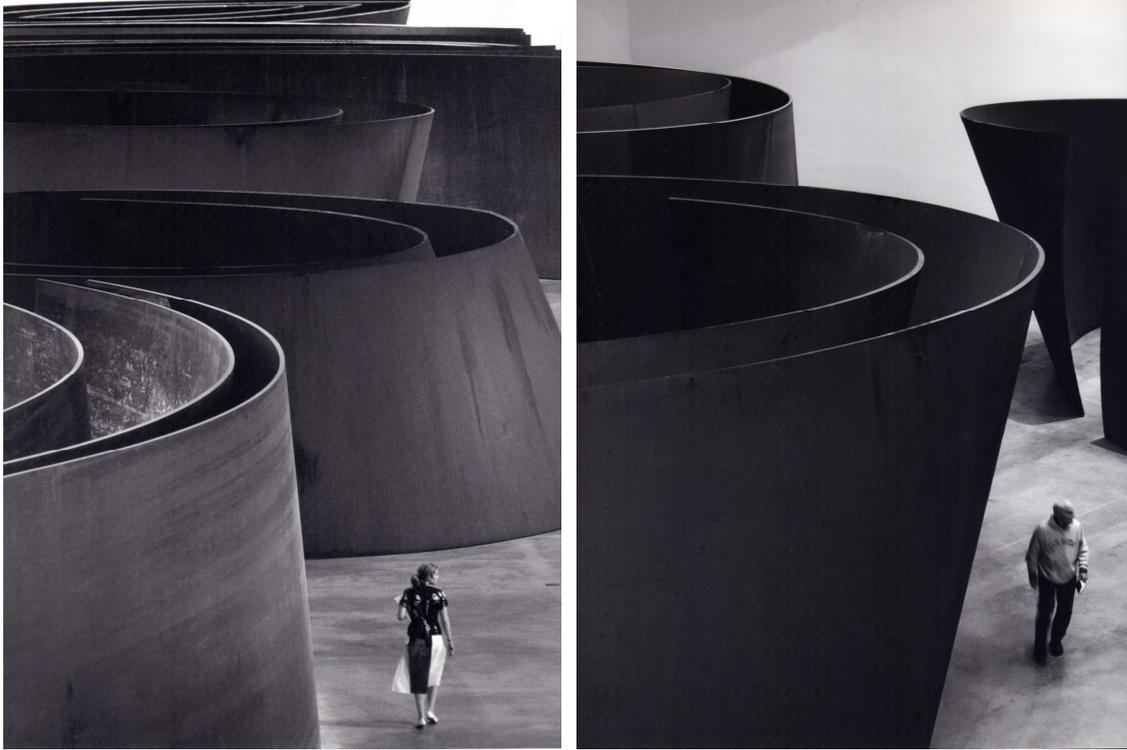


Fig. 84 y 85. *La materia del tiempo*. Richard Serra. Vistas de la instalación, acero patinable, dimensiones variables. Exposición permanente a partir del 08 de junio de 2005. Museo Guggenheim de Bilbao.

Se conforman así una multiplicidad de centros, generados por las trayectorias del sujeto, quien recibe la obra dentro de su propia habitualidad *alterada*. La unidad visual y espacial desaparecen, en sentido fundamental, la obra es desmantelada de su sitio para dar paso en éste al sujeto. (De hecho, la obra se unifica sólo en una vista de su planta, que se ve sólo desde una altura que la misma sala proporciona.) Desde el lugar del sujeto como centro, se desplegará el espacio-obra en su infinitud. La cosidad de la obra ya no se opone como el límite, sino que los límites son impuestos desde las posibilidades, en sentido estricto la imposibilidad, de percepción del sujeto. Así, sea donde sea que se encuentre en relación a la obra, este se percibirá a sí mismo como el centro y, en este sentido “*en la situación de observarse observar*”<sup>130</sup>, o sea, autoconsciente de que la obra

<sup>130</sup> Rojas, Sergio, *Ibid.*

funciona como un dispositivo que desmantela su experiencia y concepción espacial *normalizada*. En síntesis, podemos decir que la obra de Richard Serra ocurre en la praxis del espacio y del tiempo y no en la objetualidad de la escultura, lo que implica, pensamos, que aquí el cuerpo material actúa como *dispositivo* para poner en marcha la experiencia. Ésta es la actividad fundamental que la escultura intenta detonar y desde donde es posible afirmar que la obra de Serra es el acontecimiento mismo, ya que sucede, ocurre, sólo en la medida y en el momento en que registra la actividad espacial y temporal de la que se apropia y que, por lo tanto, la hace posible.

### III.2.3 La restauración del tiempo del “imposible retorno”.

Si la escultura de Richard Serra es ante todo experiencia, lo es en relación al tiempo. La renuncia de Serra a la representación del espacio se traduce en una puesta en obra de la gravedad del tiempo, lo que registra un profundo distanciamiento a los paradigmas que establecían la temporalidad de la escultura tradicional, a saber, el prototipo de integridad atemporal, homogeneizadora y unificadora de las percepciones del espectador. En virtud de ello, su obra *acontece* en una constante reconversión, puesto que, para poder asirse a sí misma, reclama siempre formar parte de la experiencia individual de cada espectador. En síntesis, es posible sostener que el trabajo de Serra abre una reflexión acerca del espesor de la experiencia del sujeto en el espacio en cuanto éste último es pensado como un *momento* que se desarrolla en el tiempo. Al respecto, y en el marco de la obra *La materia del tiempo*, Serra señala: “*Titulé esta instalación La materia del tiempo porque se basa en la idea de temporalidades múltiples o superpuestas... La gama de experiencias personales es ilimitada, pero todas tienen lugar en el tiempo. Cuando hablo del tiempo no me refiero al tiempo “real”, al del reloj. El tiempo perceptivo o estético, emocional o psicológico de la experiencia escultórica es muy distinto al tiempo “real”.*”

*Es un concepto no narrativo, discontinuo, fragmentado, descentrado y desorientador”* <sup>131</sup>.

Entonces: ¿Cuál es el tiempo que se vive en la obra de Serra?, ¿Es acaso el mismo tiempo calculado que usamos para desarrollar nuestra rutina?

La valoración del tiempo moderno se inscribe sobre el principio de disponibilidad, por lo que la puesta en obra de su gravedad consistiría, precisamente, en restarle productividad y efectividad al tiempo cotidiano que pone en desarrollo nuestras actividades habituales, el cual se articula sobre una direccionalidad lineal. Si como lo señala Lyotard, el desarrollo moderno supone ganar tiempo, la obra de Serra buscará transgredir la condición del tiempo que determina la existencia del sujeto moderno, de ese tiempo-artefacto, que se agota, que se gasta, que avanza irreversiblemente en un “imposible retorno”. Retrayéndonos nuevamente a Giannini podemos decir que su obra opera la suspensión del tiempo “*ferial*” <sup>132</sup>, la interrupción del tiempo útil, de ese tiempo cotidiano que se distribuye y organiza en función de la máxima efectividad y que en la actualidad vemos acelerarse en función de los niveles productivos. Pensamos, que la última obra de Richard Serra, *Promenade*, trabaja de forma especial esta restitución.

*Promenade*, -instalación realizada por Richard Serra en el marco de Monumenta 2008 en el Grand Palais de París, se conformó de 5 placas verticales de acero de 17 metros de altura que se dispusieron entre el suelo y la cúpula del salón de entrada del edificio. Como otras instalaciones de Richard Serra, la obra considera su lugar de emplazamiento, la altura de la estructura de vidrio y metal, la luz y el volumen, fueron los aspectos a considerar.

---

<sup>131</sup> Serra, Richard. *Ibid.*

<sup>132</sup> Giannini se refiere al tiempo ferial como al tiempo del intercambio económico, en el que se dan las transacciones comerciales entre los individuos.



Fig. 86. Instalación de obra *Promenade*. Richard Serra, 2008. Grand Palais, Paris.

La instalación define su título tanto en inglés como en lengua francesa con el término *pasear*, lo cual explicita de antemano que el significado de la obra radica en el desarrollo de una acción corporal de parte del visitante. Yendo más allá, sin embargo, pensamos que las implicancias significantes entre el título y la obra aducen sin duda a una intencionalidad por restaurar la gravedad trascendente del tiempo. ¿Qué es pasear sino *darse tiempo*?, ¿Dar un paseo, no es sino, *no hacer nada*? nada, en el sentido de nada que resulte útil, nada en términos de rendimiento efectivo. Desde esta perspectiva, la obra se lee como una acción en la que se “pierde tiempo”, pues pone de relieve su condición improductiva. Esto, se genera a través de un juego perceptual en el que se pierde la orientación espacio-temporal, causal y lineal a la que normalmente estamos acostumbrados para asir el tiempo. La percepción, ingresa así en una condición subjetiva, y por tanto, no medible. Dependiendo de la escala que cada cual otorgue al acontecimiento, en lo que tendrá una función la memoria y la imaginación particular, cada cual delimitará su propio camino y, por tanto, su propia captación del espacio y del tiempo. Revisémoslo.



Fig. 87 y 88. *Promenade*. Richard Serra, 2008. Grand Palais, Paris.

La situación espacial de estas estructuras, la forma en que ocupan su lugar, transforma inevitablemente la percepción del espacio del que se apropia; la arquitectura y el recorrido a través de éste se verá trastocado y activado por la presencia del dispositivo escultural. Las planchas, separadas una de la otra por treinta metros y dispuestas unas hacia la izquierda y otras hacia la derecha del eje central de la nave, presentan leves inclinaciones (1,69 grados) que ensayan un efecto dinámico del espacio y del tiempo. De acuerdo a esto, si bien se podría pensar que por su formato ésta instalación plantea un recorrido unidireccional y así un control sobre la percepción del espacio-tiempo, son sus inclinaciones, como el hecho de que las planchas se ubiquen alineadas de forma homogénea determinando la ausencia de un centro privilegiado, lo que multiplica los puntos de vista tantas veces como el espectador cambie de lugar.

Así, puesto la ausencia de jerarquía compositiva no impone un recorrido definitivo se incrementa también las variaciones en la percepción del tiempo. Acerca de las percepciones que se pueden obtener se indica lo siguiente: *“En algunos sitios, las planchas individuales parecen desvanecerse en el aire. Al volverme, es como si las losas que ya he visto se hubieran alejado a toda prisa y estuvieran ahora conspirando al otro lado del edificio. Esto es algo más que el efecto acordeón de la perspectiva. Serra puede hacer que el espacio se dilate y se contraiga”*<sup>133</sup>. En este sentido, es también interesante el hecho de que el cuerpo material de esta instalación haya ocupado físicamente muy poco espacio en relación a los 13.500 m<sup>2</sup> del total que concentra la nave, lo que también da cuenta de las paradojas de la percepción espacial. El espacio pareciera estar lleno, casi completamente ocupado por la materia, debido a que el tratamiento escultórico se pretende sobre la idea de contener el espacio.

La restitución poética del peso del tiempo como uno de los factores que inciden en la conformación de la experiencia tiene sus orígenes en la lista de verbos<sup>134</sup> que Serra realiza con motivo de pensar la escultura como una obra en acto. Esta lista se origina, según el artista, al momento de buscar estrategias de experimentación en torno a las nociones de tiempo, lugar, materia, masa y gravedad. Realizada entre 1967 y 1968, será una especie de apunte sobre el cual Serra realizará diversos ensayos escultóricos. Por su parte, consideró que aplicar la lógica de la gravedad en los *Props*, significó una nueva posibilidad de plantear la escultura y le permitió encausarla por fuera de los métodos tradicionales. Observamos así, que redefinir la experiencia, como actividad elemental que la obra de Serra intenta poner en marcha, es también el mecanismo que utiliza para dar origen a ésta.

---

<sup>133</sup> [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/23205/Imponente\\_Richard\\_Serra](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23205/Imponente_Richard_Serra).

<sup>134</sup> La *Lista de verbos* se agrega como material complementario al final de este capítulo.

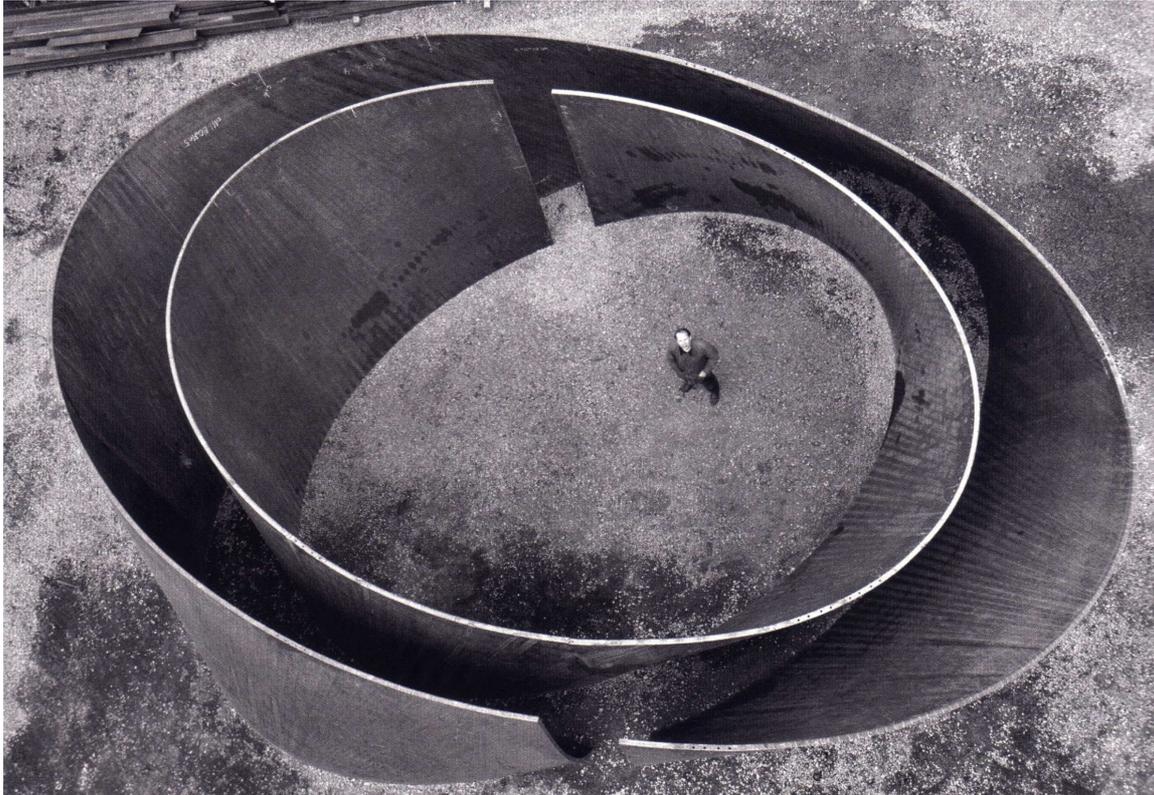


Fig. 89. *Double torqued ellipse II (Doble torsión elíptica II)*. Richard Serra, 1998. Acero patinable, espesor de la plancha: 5 cm. Colección particular.

En este sentido, pese a la colosal escala física de la obra de Serra, ésta reivindica la relación del espectador con la “obra-de-arte” trayéndola a una dimensión (y así a una *escala*) que es ante todo *humana*, por cuanto, la obra misma, consiste en restituir la relación interna y esencial entre el sujeto, y el espacio y tiempo que habita, así, pues, es el sujeto el “escultor” de *su* propio tiempo, de *su* espacio, de *su* experiencia.

Restituir la experiencia es, en consecuencia, la base del pensamiento estético de Richard Serra y la fuente de la cual emanan sus reflexiones. De tal modo, que más allá del contexto histórico-cultural que enmarca la obra de este artista, el escultor prefiere sostener que es principalmente la reflexión en torno a situaciones personales, en especial

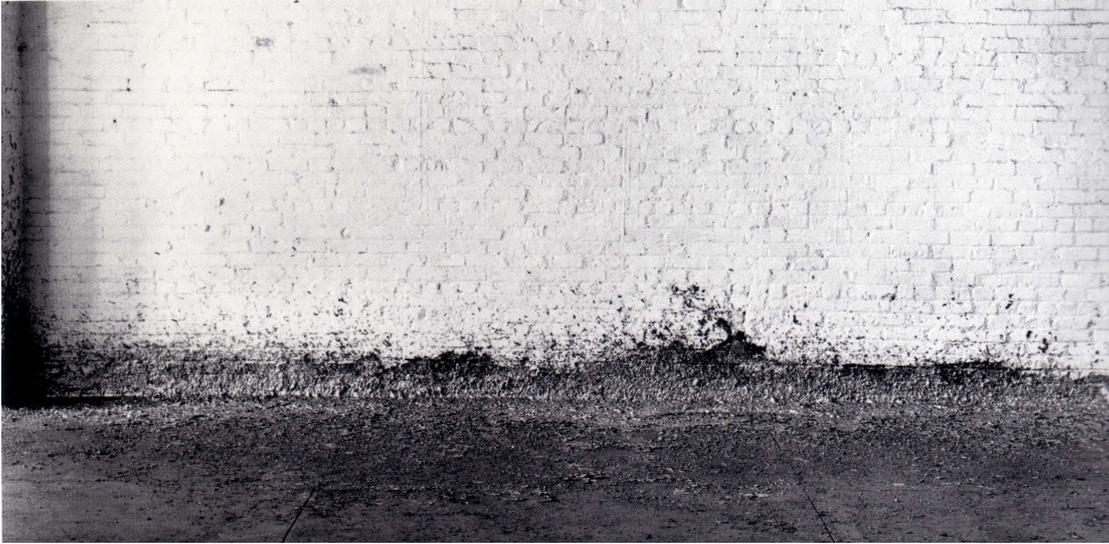


Fig. 90. *Salpicadura*. Richard Serra, 1968. Plomo 0,46 x 7,93 cm. Actualmente inexistente.

asociadas a la infancia y la juventud, las que le han permitido resolver su lenguaje escultórico. Entonces, el trabajo con la experiencia es también un trabajo con la memoria, es decir, la puesta en obra del tiempo improductivo significa capturar además el tiempo que articula la memoria para recuperar su *predatitud*. Al respecto el escultor señala: “*hay un punto en el que el recuerdo se introduce en la percepción, en el que convergen la observación y la experiencia*” <sup>135</sup>. Se trata entonces, de resituar la vivencia presente y pasada, reflexionar a partir de la propia experiencia, algo así como “*pensar de pie*” <sup>136</sup> - señala-.

Por último, consideramos que el valor de su obra es también trabajar con la memoria de la propia escultura, es decir, con la recuperación del sentido de fisicidad que la escultura entraña y que a través de la experimentación posmoderna había tantas veces tratado de escaparse.

---

<sup>135</sup> Serra, Richard. *Ibíd.*

<sup>136</sup> *Ibíd.* P.55.

En virtud de ello la obra de Serra no deja de ser enigmática. Desbordar el límite de la mirada hacia el cuerpo significa hacer *desaparecer* a la escultura como objeto, desintegrarla, desmaterializarla, lo que a la vez se crea a partir de una irreductible *presencia*, de un peso ineluctable.

### III. 3 Material complementario.

#### III.3.1 *Lista de verbos* (1967-68), de Richard Serra.

Publicado por primera vez en Nueva York en 1972. *"The new Avant-Garde, Issues for the art of the Seventies."* Transcrito de *Cuestiones, Contradicciones, Soluciones*. En: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. 2005.

*Enrollar, arrugar, plegar, almacenar, doblar, acortar, retorcer, manchar, fruncir, cepillar, rasgar, astillar, partir, cortar, seccionar, dejar caer, quitar, simplificar, diferir, desordenar, abrir, mezclar, salpicar, anudar, conformar, inclinar, fluir, curvar, elevar, incrustar, imprimir, quemar, inundar, untar, rotar, girar, soportar, enganchar, suspender, extender, colgar, recoger-*

*de las olas, del electromagnetismo, de la inercia, de la ionización, de la polarización, de la refracción, de la simultaneidad, de las mareas, de la reflexión, del equilibrio, de la simetría, de la fricción-*

*estirar, botar, borrar, rociar, sistematizar, referir, forzar-*

*de la planimetría, de la ubicación, del contexto, del tiempo, de la carbonización-*

*continuar.*

### III.3.2 *Peso* (1988), de Richard Serra.

Publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *Richard Serra. Recent Sculpture in Europe 1986-1988*, Galería m, Bochum, 1988. Transcrito de SERRA, María Ángeles Layuno Rosas, Nerea, Hondarrabia 2001, pp. 101-103, que a la vez fue extraído de *Serra. Catálogo exposición M.N.C.A.R.S.*, Madrid, 1991, pp.9-12.

Uno de los primeros recuerdos que conservo es aquél en que cruzaba en coche con mi padre, mientras el sol comenzaba a salir, el puente colgante de San Francisco. Íbamos a unos astilleros, donde mi padre trabajaba como fontanero, a ver la botadura de un barco. Era el día de mi cumpleaños, en el otoño de 1943. Había cumplido cuatro años. Cuando llegamos, el casco de acero negro, azul y naranja del petrolero estaba nivelado sobre su percha. Era desproporcionalmente horizontal y, para un niño de cuatro años, tan grande como un rascacielos tumbado sobre un costado. Recuerdo que recorrí el arco del casco con mi padre, contemplando la gigantesca hélice de bronce asomando entre los puntales. De pronto, un súbito despliegue de actividad, las escoras, puntales, calzos de madera, pértigas, cuñas de la quilla..., todos los materiales de contención fueron retirados, se soltaron los cables, se liberaron los grilletes de la proa. Había una total falta de lógica entre el desplazamiento de un tonelaje tan enorme y la rapidez y habilidad con que se llevaba a cabo la labor. En cuanto el andamiaje fue desmantelado, el barco se movió rampa abajo hacia el mar, acompañado de un creciente estruendo de celebración, de chillidos, de sirenas, de gritos y de silbidos. Liberado de sus puntales, los troncos rodando, el barco abandona su percha con un movimiento cada vez mayor. En un momento de intensísima ansiedad, el petrolero en ruta, vibrando, balanceándose, se inclinó hacia adelante y se precipitó en el mar, medio sumergido, para inmediatamente emerger y elevarse hasta encontrar su equilibrio. No sólo el petrolero había conseguido recuperarse; todo el gentío que observaba se recuperó también al comprobar cómo el barco, momentos antes un peso enorme e inerte, se transformaba en una estructura libre y flotante, a merced de las aguas. El miedo y el asombro que sentí entonces permanecen. Toda la materia prima que necesito está contenida en ese recuerdo, que se ha convertido en un sueño recurrente.

El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre el peso que sobre lo ligero, y, por tanto, tengo más cosas que decir

sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción del peso, la concentración del peso, la manipulación del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación del peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso. Tengo más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el procesado del peso del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos.

Es difícil expresar ideas sobre el peso utilizando objetos de la vida diaria, pues la labor sería infinita; hay una imponderable inmensidad que pesar. Sin embargo, puedo dejar constancia de la historia del arte como una historia de la singularización del peso. Tengo más que decir sobre Mantegna, Cézanne y Picasso que sobre Botticelli, Renoir y Matisse, aunque admiro lo que me falta. Tengo más que decir sobre los monumentos influidos por la muerte, más que decir sobre el peso, densidad y concreción de innumerables sarcófagos, más que decir sobre tumbas y enterramientos, más que decir sobre Miguel Ángel y Donatello, más que decir sobre arquitectura inca y micénica, más que decir sobre el peso de las cabezas olmecas.

Todos estamos condenados y constreñidos por el peso de la gravedad. Sin embargo, Sísifo empujando infinitamente el peso de su roca montaña arriba no me atrae tanto como la labor del incansable Vulcano en lo más profundo de su cráter humeante, golpeando y dando forma a la materia bruta. El proceso constructivo, la concentración y el esfuerzo diario, me fascinan más que cualquier revelación, más que cualquier búsqueda de lo etéreo. Todo lo que elegimos en la vida por su ligereza se revela en poco tiempo como un peso insoportable. Estamos enfrentados al miedo de ese peso: el peso de la represión, el peso de la coacción, el peso de la tolerancia, el peso de la decisión, el peso de la responsabilidad, el peso del desastre, el peso del suicidio, el peso de la historia que corroe y erosiona los significados hasta reducirlos a una estudiada estructura de ligereza aprehensible. El saldo de la historia: la página impresa, el parpadeo de la imagen, siempre incompleto, fragmentado, siempre dejando a un lado parte del peso de la experiencia.

Es esta diferencia entre el peso prefabricado de la historia y la experiencia directa lo que evoca en mí la pulsación de hacer cosas que no se han hecho antes. Intento confrontar una y otra vez las

contradicciones de la memoria y limpiar de nuevo la pizarra, confiar en mi propia experiencia y en mis propios materiales, aún cuando me enfrente a una situación que esté más allá de cualquier esperanza de éxito. Inventar métodos sobre los que no sé nada, utilizar el contenido de la experiencia para que se revele como algo conocido, para después cuestionar la validez de esa experiencia y por tanto retarme a mí mismo.

*Richard Serra, 1988.*

## **CAPÍTULO IV**

### **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

---

El estudio realizado en estas páginas nos permitió abrir y expandir la reflexión en torno a la obra escultórica de Richard Serra. Esto condujo, por otro lado, a la exploración fenomenológica al campo lo que permitió establecer una visión panorámica del espacio que habitamos hoy y de la función que cumple cierto tipo de escultura dentro de este escenario. Por tanto, trataremos este capítulo de acuerdo a la lógica en que estos temas han sido abordados.

1. El sentido progresivo de la Modernidad hace que nuestra relación con el mundo haya sido labrada bajo el *in crescendo* desarrollo de la técnica y la ciencia. En cuanto la técnica busca hacer *disponible* el mundo para su dominio, esta relación queda relegada a una dimensión fundamentalmente instrumental. El principio de *disponibilidad técnica* atraviesa todas las esferas de la realidad del hombre entre ellas al tiempo y el espacio. Tramado, domesticado y puesto al servicio de su administración política el espacio-tiempo se presenta como disponible y *a priori* lo que implica la organización y homogeneización de los sistemas de vida, el alineamiento de las conductas y de las percepciones.
2. La *disponibilidad* de espacio-tiempo es acrecentada por el veloz despliegue técnico-científico impulsado por el modelo político y económico que impera actualmente, cuyo ímpetu de globalización desencadena otra escala de disponibilidad. La *desaparición* de los lugares es uno de sus efectos, lo que proyecta una realidad que se dibuja en la irreferencialidad y la des-territorialización.
3. El ahorro de *experiencia* que implica formar parte de esta realidad involucra la pérdida de identidad, de localidad, y, en definitiva de sujeto. Se vislumbra así una crisis en la subjetividad.

De tal modo que -como decíamos- la experiencia ya no sólo se esconde como posibilidad de realización primordial, como ocasión de expresión primera de espacio y tiempo -en cuanto localizarse, ubicarse, pertenecer- sino como esperanza de construcción de sujeto y de sentido. Los avances alcanzados por la técnica redoblan incesantemente esta crisis. En esta línea, Virilio nos permite reflexionar en torno a los impactos que la velocidad alcanzada por la tecnología tiene en nuestra aprehensión de mundo. La interconexión mediática a escala planetaria, el exceso de rapidez que impera en los flujos de información, en los medios de transporte y de “comunicación”, operan como un mecanismo de control mundial que estabiliza las percepciones y viene a restar sujeto y así a hacer *desaparecer* experiencia.

4. El dominio del órgano de la visión ha sido uno de los factores encargados de incrementar históricamente esta paulatina escisión. La cultura occidental, creada en torno a la imagen ha condicionado la percepción de mundo. De ser así, vía la interconexión mediática actual asistimos a éste a través de la pantalla (de cine, del ordenador, de televisión). La fugacidad con que percibimos las imágenes automatiza y homogeneiza cada vez más las percepciones llevando a un grado cero la conformación de *experiencia*. La experiencia se fuga, hasta -incluso- *desaparecer* en la urgencia de un mundo que, vía las prótesis visuales, se encuentra en reanudación constante. Así, pues, la imagen nuevamente goza de supremacía como conformadora de realidad (de verdad, de mundo, de sentido), incluso hasta ser constructora de los actuales lenguajes artísticos.
5. A través de toda la tradición artística occidental la mirada encarna el símbolo de representación de la realidad.

El dominio retiniano definió la representación en una imagen fija y atemporal petrificando la percepción del observador, deteniendo su movilidad y situándolo como un contemplador estático.

La escultura no quedó al margen de esta tradición, desarrollando esta condición mediante la lógica del monumento. Posteriormente, la escultura modernista si bien instala la idea de recorrido alrededor de la obra, por otra parte y, en cierto sentido, no hizo otra cosa más que consolidar la escisión entre escultura y sujeto, debido a que se caracterizó fundamentalmente por establecer un cierre interno con respecto al espacio circundante considerando la materialidad como principal protagonista de la obra. La escultura moderna está animada internamente por la condición histórica progresiva y lineal propia de la modernidad lo que la lleva inevitablemente a su fin. El momento clave que marca este paso hacia las prácticas escultóricas contemporáneas se fija en el reencuentro de la escultura con el espacio del espectador. El desplazamiento del observador y el ingreso de los demás sentidos en la percepción de la obra surgen, entonces, como una renovación sin precedentes a partir de los años 60. El Minimalismo es portador de un valor inaugural en este contexto, contribuyendo a la posterior emancipación de la escultura hacia *el campo expandido*. Obras *earthwork* como *Doble Negativo* de Michael Heizer y *The Spiral Jetty* de Robert Smithson constituyen parte de este proceso, sin embargo, pese a que éstas se dibujan en una escala de percepción que origina una nueva lectura histórica de la escultura marcando el horizonte donde se inscribirá el trabajo de Richard Serra, éstas desestiman el hecho de que sus localizaciones reniegan el carácter experiencial del que se intentan apropiar. En este sentido la obra de Serra va a renovar fehacientemente los principios del Minimal y el Land Art.

6. En el paso desde la escultura moderna hacia la contemporánea ha sido clave la transformación de la concepción del espacio clásico en el pensamiento filosófico. En virtud de éste, el espacio era comprendido como un *a priori* a la experiencia, digámoslo así: como una especie de recipiente vacío dentro del que eran ordenadas las cosas. Para el pensamiento contemporáneo, el espacio es, por el contrario, *aquello que se constituye*, es decir, deja de ser un *a priori* para pasar a configurarse como un *momento* en la experiencia, en la subjetividad. De esto se infiere que el espacio para el pensamiento contemporáneo se encuentra internamente ligado al tiempo, por lo cual éste ya no es algo estático e inalterable, sino una *relación*, espacio *relacional* dirá Heidegger. Esta nueva forma de pensar el espacio va a ingresar ineludiblemente en la concepción de la escultura contemporánea. De este modo, si la escultura tradicional procuraba la distancia, tanto física como temporal para conservar la ilusión que trae como expectativa la obra, en la era contemporánea el espacio de la escultura deja de ser inmutable. Así, la imagen fija y atemporal de la escultura que procuraba la inmovilidad espacio-temporal del espectador fue reemplazada por una idea dinámica de la experiencia estética, donde el espacio es un acto que se desarrolla *en el tiempo*. Desde esta perspectiva, podríamos decir que la obra de Richard Serra viene a explorar la posibilidad de trabajar a partir del espacio de la *experiencia*. Puesto que la aprehensión del espacio va a significar la captura del entorno en el que se mueve el espectador -incluso de aquel terreno habitual en el que éste transita desprevenido-, podríamos decir que esta nueva noción del espacio y, por lo tanto, de la escultura, se identifica con la marca de época que consiste en un constante llamamiento a la subjetividad, a la cual los principios de vulnerabilidad e inestabilidad están internamente ligados.

7. No obstante, en el campo de nuestro estudio fenomenológico constatamos que dentro de las prácticas escultóricas y de acondicionamiento urbano actuales, aún es posible encontrarnos tanto con esculturas regidas bajo los principios de materialidad que animaban a la escultura moderna como con obras que siguen la lógica de la estatuaria antigua, que en virtud de una retórica simbólica relega al espectador a observar desde un punto de vista estático.

Por otra parte, visualizamos que también es posible encontrarnos con esculturas que, si bien prescinden de este tipo de montaje, estructura y lenguaje visual, tampoco logran participar o integrarse al espacio. Puesto que no consideran los factores de contexto ni emplazamiento en el espacio público, éstas *desaparecen* en el acelerado tránsito de la ciudad actual. Sin embargo, también fue posible identificar, dentro del actual paisaje urbano, nuevas manifestaciones escultóricas de artistas que sí considerarán seriamente que concebir una obra para el espacio público, involucra conectarse con la realidad de su contexto, tanto con la proximidad visual del entorno, como con su espesor cultural y político, haciéndose parte de la expansión que trajo consigo la escultura contemporánea.

8. Bajo la conciencia de que habitamos un espacio y una temporalidad que imprime en nuestra percepción códigos impuestos que se enajenan de la experiencia, tanto el espacio (galerístico, público) como el tiempo en que éste se vive es abordado por Serra a partir de su densidad política alterando los hábitos espacio-temporales instituidos, tanto sociales como artísticos. Ya sea al espacio del museo, de la sala de arte o de la calle Serra intentará “restarle” la trama organizada por los códigos de percepción impuestos, para, precisamente, hacer aparecer la relación normalizada que llevamos con éste.

Así, pues, se trata de restaurar el peso de la experiencia del sujeto mediante la interrupción de su devenir cotidiano para devolverle su gravedad trascendente.

9. Al des-hacer los simulacros de ilusión que enarbolaban los antiguos sistemas de creencia del arte Serra pone en marcha una reflexión respecto de la *temporalidad* como medio que redefine la relación del sujeto con el mundo y así con la escultura, interviniendo el tiempo cronológico, el tiempo convencional estandarizado y objetivo, ese tiempo irreversible, que avanza consumiéndose en un “imposible retorno”, ese tiempo -diríamos- que se gasta.

Serra arremete contra el tiempo efímero y contra la organización de la vida programada. La obra, al interrumpir el tiempo instrumentalizado y convencional va a situar al sujeto a la deriva, incitándolo a aventurarse en lo *desconocido*, en el sentido de lo *no a priori*, lo *no* programado y lo *no* medible, para ver lo que a veces no vemos. Así, al ser retirado del curso espacio-temporal objetivo, el sujeto es puesto en contacto con el *acontecimiento*. La obra va a desplazarse entonces desde su condición física y material, hacia el interior de la experiencia del individuo, el *aquí y ahora* que ocurre en la materia se traslada al *lugar* del sujeto, tanto a su espacio físico de observación como a sus espacios y tiempos internos, hacia su espacio psicológico, hacia el espacio reflexivo individual, que no tiene análogo. De esta manera, la obra va a consistir en recuperar la incertidumbre que supone en sí la experiencia.

10. Hasta aquí, hemos podido corroborar tres asuntos fundamentales:
  - a. La relación del hombre con la categoría de espacio-tiempo es una relación fundamentalmente técnica. El sujeto de la vida cotidiana asume esta relación como naturalizada, por lo que la experiencia siempre *llega tarde* a su conformación.

- b. La obra de Serra busca operar la restauración de la experiencia mediante la inserción de la obra en el espacio-tiempo cotidiano.
- c. La obra de Serra en cuanto renueva los principios del Minimal y el Land Art, es clave en el paso de la escultura moderna a la contemporánea.

En consecuencia, la escultura de Serra operaría la consumación de los intereses preformados en la modernidad, en el sentido de que lleva a su realización el deseo de situar la obra en proximidad e igualdad al espectador, concebidas a partir del gesto de Rodin y desarrolladas en profundidad por el Minimal y el Land Art.

La trayectoria que hemos realizado se torna -a estas alturas- como un prelude de investigación para que en una posterior etapa se pueda identificar cual es la incidencia de la obra de Serra en la escultura actual, considerando que es catalogado como uno de los artistas más influyentes en el arte de hoy.

## BIBLIOGRAFÍA BASE:

1. ARGAN, GIULIUS. *Walter Gropius y La Bauhaus*. G. Gili S.A. Barcelona. 1983.
2. ARNHEIM, RUDOLF. *El poder del centro*. Alianza. Madrid. 1998.
3. ARNHEIM, RUDOLF. *El quiebre y la estructura*. Andrés Bello. Barcelona. 2000.
4. AUGÉ, MARC. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona. 2008.
5. BUCI-GLUKSMANN, CHRISTINE. *Estética de lo efímero*. Arena Libros. Madrid. 2006.
6. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 1997.
7. DUQUE, FÉLIX. *El arte "(público)" y el espacio "(político)"*. Akal. España. 2001.
8. GIANNINI, HUMBERTO. *La reflexión cotidiana*. Universitaria. 6º Edición. Santiago, Chile. 2004.
9. KRAUSS, ROSALIND. *La escultura en el campo expandido*. En: La Posmodernidad. Kairós. Barcelona. 1985.
10. KRAUSS ROSALIND. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid. 2002.
11. MC LUHAN Marshall y B.R POWERS. *La aldea global*. Gedisa. España. 1989.
12. LAYUNO, Mª ÁNGELES. SERRA. Nerea. Hondarribia. 2001.
13. READ, HERBERT. *La escultura moderna*. Destino. Barcelona, 1994.
14. ROJAS, SERGIO. *Christo: La intervención poética de lo pre-dado*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001.

15. ROJAS, SERGIO. *La trama subjetiva de las cosas*. En su: *Materiales para una historia de la subjetividad*. La Blanca, montaña, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001.
16. SERRA, RICHARD. *Cuestiones, Contradicciones, Soluciones*. En: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005.
17. SERRA, RICHARD. *Notas sobre La materia del tiempo*. En: Catálogo publicado con ocasión de la instalación *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005.
18. SERRA, RICHARD. *Peso*. Transcrito de SERRA, María Ángeles Layuno Rosas, Nerea, Hondarrabia 2001.
19. VIRILIO PAUL. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988.
20. VIRILIO PAUL. *El procedimiento silencio*. Paidós. Argentina. 2005.

#### **CONFERENCIAS:**

21. HEIDEGGER, MARTIN. *Bauen- Wohnen- Denken (Construir- Habitar- Pensar)*, 1951. Conferencia pronunciada en el Darmstadter Gespräch en 1951 y publicada el año siguiente en *Neue Darmstadter Verlaganstalt*. Publicado en Kosme de Barañano. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Euskal Herriko Unibersitatea. IX Cursos de Verano. 1990.

#### **ENSAYOS:**

22. HEIDEGGER, MARTIN, *Die Kunst und der Raum*, 1969. Traducción de Kosme de Barañano. Publicado en Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

23. ACHUGAR, HUGO, *El lugar de la memoria, a propósito de los monumentos*. En: JELIN ELIZABETH y LANGLAND VICTORIA, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. España. Siglo veintiuno de España editores s.a. 2003.
24. BERMAN, MARSHAL. *Robert Moses: El mundo de la autopista*. En su: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno Editores, s.a. de c.v. Décima edición. México. 1998.
25. BUSTAMANTE, ÓSCAR. En: *Escultura chilena contemporánea*. Publicado por Galería Artespacio. Santiago, Chile. 2004.
26. CORTÁZAR, JULIO, *La autopista del sur*. En su: *Todos los fuegos el fuego*. Sudamericana. Buenos Aires. Trigésimo Sexta Edición.1995.
27. DE BARAÑANO, KOSME MARÍA. Chillida-Heidegger-Husserl *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX*. Publicado por Euskal Herriko Unibertsitatea. IX Cursos de Verano. 1990.
28. Diccionario de la RAE.
29. FRAMPTON KENNETH. *Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En: *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006.
30. HEIDEGGER, MARTIN. *El origen de la obra de arte*. En su: *Arte y poesía*. Brevarios. Fondo de Cultura Económica. Madrid.1958.
31. HELLER, AGNES. *La percepción cotidiana*. En su: *Sociología de la vida cotidiana*. Península. Barcelona. 1987.
32. LYOTARD, JEAN FRANCOIS. *El tiempo hoy*, En su: *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Manantial. Buenos Aires.1998.

33. MADERUELO, JAVIER. *El arte de hacer ciudad*. En su: Arte público: naturaleza y ciudad. Madrid. 2001.
34. MADERUELO, JAVIER. *La escultura urbana de Andreu Alfaro*. En: Andreu Alfaro: *Espacio Público*. Alicante: Fundación Caja del Mediterráneo. 1996.
35. MADERUELO, JAVIER. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1994.
36. MAULEN, DAVID. *Discursividades artísticas, crítica a una articulación esquizopsicótica como un lugar del arte*. Catálogo III Bienal de arte joven, Museo Nacional de Bellas Artes. 2001. P. 101.
37. OSSA CARLOS. *Conmemoraciones decorativas*. En su: *Santiago, Tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva*. En: *Estéticas de la intemperie, lecturas y acción en el espacio público*. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. Colección Escritos de obras/Serie Seminarios. Chile. 2010.
38. ROJAS, SERGIO. *Modernidad y Destierro, una introducción al pensamiento de Heidegger*. En su: *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia*. Ediciones del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago. Chile. 2005.
39. URRUTIA CECILIA. En: *Escultura Chilena Contemporánea*. Publicado por Galería Artespacio. Santiago, Chile. 2004.
40. VOIONMAA TANNER LIISA FLORA. *Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004*. Santiago, Chile. Ocho libros Editores. 2004.
41. WITTKOWER, RUDOLF. *La escultura, procesos y principios*. Alianza Forma. España. 1980.

#### ARTÍCULOS DE DIARIOS:

42. *Entrevista a Francisco Gacitúa*. El Mercurio. Santiago, Chile. Domingo 4 de octubre de 2009, p. E13.
43. *Los planes para la estatua del papa*. El Mercurio. Santiago, Chile. Domingo 15 de noviembre de 2009. S.p.
44. *Para prevenir aberraciones en el espacio público*. El Mercurio. Santiago, Chile. Domingo 27 de septiembre de 2009, p. E12.

#### ARTÍCULOS DE REVISTAS:

45. DÍAZ SOTO, MIREYA. *El sueño de la ciudad inteligente*. Revista VD. (Nº 683): S.p. Agosto de 2009.
46. ASSADI, FELIPE. *Los paisajes de la crisis*. Revista VD: p. 82. Noviembre de 2009.
47. PÉREZ, FUENTES, CLAUDIA. *La marca urbana del poder*. Revista VD. (Nº628): p. 42. Julio de 2008.
48. MONTALVA, SEBASTIÁN. *Entrevista a Oscar Niemeyer*. Revista Sábado. S.p. Abril de 2010.

#### ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS ELECTRÓNICOS:

49. SEARLE, ADRIAN. *Imponente Richard Serra*. [en línea]. El Cultural en Internet. 22 de mayo, 2008.
- [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/23205/Imponente\\_Richard\\_Serra](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23205/Imponente_Richard_Serra).  
[consulta: 31 enero 2010]