

ANISH KAPOOR.
ARTE Y ESPACIO URBANO
Trabajo Fin de Grado

Universidad de la Coruña. ETSAC
Alumno: María Lueiro García
Tutor: Cristóbal Crespo González

Datos identificativos

Alumno: María Lueiro García.

DNI: 47377199 M

Proy-06: Arte y activismo urbano

Tutor: Cristóbal Crespo González

Curso académico 2015-2016

Fecha de entrega: 05-05-2016

Es interesante, ¿verdad? La piedra la transportaba un camión para transformarla en una imagen. Por la razón que sea se cae del camión y se convierte en un objeto de adoración. Esta idea está profundamente arraigada en la mente humana, siempre existe la posibilidad de que un objeto se manifieste, que se cree a sí mismo. (A. Kapoor)

INDICE

0. Resumen	1
1. Renovación de la escultura en el s.XX	3
1.1. Las vanguardias, punto de inflexión. Surrealismo y expresionismo abstracto.	3
1.2. Surrealismo y Kapoor: el deseo humano.	6
1.3. Interacciones entre la escultura y la arquitectura	8
1.3.1. Recursos y límites de la nueva escultura	10
1.3.2. Los nuevos conceptos	12
1.3.3. Crisis del placer artístico	17
1.3.4. Construir experiencia. Olafur Eliasson	18
1.3.5. Desobjetivación del arte. James Turrel	20
1.3.6. El compromiso del artista.	20
2. La sociedad y la lógica en el simbolismo escultórico. Escultura y contexto urbano	21
3. Anish Kapoor.	24
3.1. Los inicios: el color y la naturaleza	25
3.2. El significado de la obra de Kapoor. La transición a lo urbano.	28
4. La Técnica al servicio del arte.	31
4.1. El proyecto	31
4.2. La instalación y la construcción	32
5. Conclusión	35
Fuentes bibliográficas	38

0. Resumen

O presente traballo trata sobre a evolución da escultura contemporánea no que respecta á súa intrusión no ámbito arquitectónico e urbanístico. O estudo realizarase en torno á figura do escultor Anish Kapoor, claro exemplo desta mimesis entre disciplinas artísticas. Para comezar, analizaranse os puntos clave ou bisagra do cambio na concepción do arte no contexto social-político de comezos do s. XX. De seguido, enumeraranse os puntos de contacto entre a escultura e a arquitectura, así como os novos conceptos social-culturales ós que o público e o artista enfrontarase na busca desta nova linguaxe. Kapoor será enmarcado nun contexto escultórico contemporáneo xunto con outros artistas como Olafur Eliasson e James Turrel. Estudiar o significado da obra de Anish Kapoor, o seu rezume multidisciplinar e o seu achegamento á escala urbana, permitiranos coñecer mellor, dende un punto de vista práctico, cómo o arte contemporáneo se formaliza e cales son os seus novos obxectivos: a inmaterialidade, a interacción e a experiencia emocional-conceptual. Por último, como consecuencia da incursión da escultura no campo do arquitectónico mediante o cambio de escala, será necesario poner a disposición do escultor medios técnicos e constructivos suficientes. A técnica convértese en cómplice do proxecto escultórico.

El presente trabajo trata sobre la evolución de la escultura contemporánea en lo que respecta a su intrusión en el ámbito arquitectónico y urbanístico. El estudio se realizará en torno a la figura del escultor Anish Kapoor, claro ejemplo de esta mimesis entre disciplinas artísticas. En un principio se analizarán los puntos clave o bisagra del cambio de concepción del arte en el contexto social político de principios de s.XX. Seguidamente se enumerarán puntos de contacto entre la escultura y la arquitectura y los nuevos conceptos social-culturales a los que el público y el artista se enfrentan en la búsqueda de este nuevo lenguaje. Se enmarcará a Kapoor en un contexto escultórico contemporáneo junto a otros artistas como Olafur Eliasson y James Turrel. Estudiar el significado de la obra de Anish Kapoor, su esencia multidisciplinar y su acercamiento a la escala urbana, nos permitirá conocer mejor, desde un ejemplo práctico, cómo el arte contemporáneo se formaliza y cuáles son sus nuevos objetivos: la inmaterialidad, la interacción y la experiencia emocional-conceptual. Por último, como consecuencia de la incursión de la escultura en el campo de lo

arquitectónico mediante el cambio de escala, será necesario poner a disposición del escultor medios técnicos y constructivos suficientes. La técnica se convierte en cómplice del proyecto escultórico.

This document deals with the evolution of contemporary sculpture in regard to its intrusion into the architectural and urban environment. The study was carried out around the figure of the sculptor Anish Kapoor, a clear example of this mimesis between different artistic disciplines. At first, key points about the conception of art will be analyzed in the political context of the early XX century. Then, it will be enumerated the contact points between sculpture and architecture and new social-cultural concepts to the public and the artist, which are faced in finding this new language. Kapoor is framed in a contemporary sculptural context with other artists such as James Turrell and Olafur Eliasson. Studying the meaning of the work of Anish Kapoor, its multidisciplinary nature and its approach to the urban scale, will allow us to know better, from a practical example, how contemporary art is formalized and what their new targets are: the immateriality, interaction and emotional-conceptual experience. Finally, due to the incursion of sculpture in the architectural field by changing the scale, it would be needed to make available to the sculptor sufficient technical and constructive means. The technique becomes an accomplice of the sculpture project.

1. Renovación de la escultura en el s.XX

1.1. Las vanguardias, punto de inflexión. El surrealismo y el expresionismo abstracto.

El arte a principios del siglo XX experimenta una revolución radical en todos sus ámbitos. Es el momento en el que el artista busca más allá del modelo clásico del arte, el momento en el que el arte y el artista cambian su razón de ser. El deseo de participar en los cambios políticos de su época, la búsqueda de una mayor conexión entre la vida real y la obra, hacen que partir de esta época, “el arte deja de ser representación del mundo para pasar a ser un acto de realización en sí mismo. El artista pasa a ser, así, un creador de *realidades*, formando parte de la propia manifestación de su obra”¹. El arte se redefine, los nuevos procesos están realmente al servicio de la obra artística y por primera vez, el arte no se fundamenta en la negación de modelos predominantes o anteriores, sino que se hace a sí misma.

Precisamente por el hecho de que el artista traslada a su obra todas las experiencias y pensamientos de la vida real, las Revoluciones en el campo social-político durante la primera mitad del siglo XX están íntimamente relacionadas con esta revolución cultural. Los cambios demográficos y el aumento de la tecnificación del trabajo precipitan la llegada de la Revolución Industrial. Como consecuencia de la Revolución, la estructura social se caracterizó por una fuerte polaridad económica entre clases, que son los que formarán los distintos movimientos sociales a lo largo del siglo XIX. El proletariado, la clase más desfavorecida, alza su grito de protesta hasta que a mediados del siglo XIX nace el comunismo de la mano del alemán Karl Marx. El comunismo fue un movimiento crucial en las transformaciones políticas de todo el siglo XX, aunque podríamos decir que la mayor parte de los cambios político-sociales se producirá entre 1905 y 1939. Sin embargo, los movimientos de vanguardia comenzaron algunos años antes, como todo pensamiento que precede a la acción.

En 1905 empieza en Rusia el movimiento anti zarista que culmina con la revolución soviética en 1917; en 1914 estalla la primera Guerra Mundial; en 1929 llega la crisis económica del capitalismo provocada por la caída de la bolsa en Nueva York. Como antítesis a las corrientes socialistas surgen los fascismos y se precipita la Segunda Guerra Mundial. Es necesario mencionar también los cambios en el campo científico: en 1902 Freud publica su libro *La interpretación de los sueños*, a principios del siglo XX llega la Primera globalización o

¹ Ulazia Ibarzabal, Pello. *¿Cómo hacer con el arte? El artista como operador estético en la construcción física y simbólica del paisaje*. Dpto. de escultura de la facultad BB.AA. UPV-EHU. 2003. Cap. 2.1, p.89.

Segunda Revolución Industrial, en 1900 el automóvil ya se produce en masa por toda Europa. Se inventan el avión, la radio, los rascacielos, el ascensor...

Es posible entender mejor a las vanguardias si las situamos en este contexto complejo caracterizado por la ruptura y el cambio continuo. La negación de la tradición es tangible en todas las vanguardias históricas; como el Cubismo, que se niega a la heredada monofocalidad, o el Futurismo que exalta los conceptos de simultaneidad y velocidad.

Además, como explica Marcelo Expósito en uno de sus artículos sobre *La artisticidad del trabajo del arte*, las vanguardias nos dejan un legado indiscutible que marcará toda la línea de pensamiento del Arte hasta la contemporaneidad:

- En primer lugar, puede haber “arte sin obras“. La historia del arte se confunde con la historia de las obras de arte, por ejemplo, ¿podríamos encontrar un libro de historia del arte donde no aparezca una sola ilustración de una obra de arte, donde el arte se exprese en sus conceptos intrínsecos? Kandinsky, figura clave de la vanguardia, en su tratado *Punto y línea sobre el plano*, explica las nociones fundamentales del proceso artístico y de la percepción de la obra artística con el simple análisis de conceptos básicos sobre la disposición de los elementos en el espacio o en el plano, el arte puro, el arte por el arte. Con arte sin obras nos estamos refiriendo, por tanto, a la puesta en valor de la creación artística y al cuestionamiento los instrumentos necesarios para esta autorevalorización.

- En un segundo lugar, se puede hacer un “arte que no lo parezca“. El arte de las vanguardias cuestiona su *artisticidad*, es decir, abandona la idea de *artístico* que tradicionalmente viene atribuida social y políticamente hasta ese entonces. En la obra de arte no siempre viene reconocida la condición artística como un elemento esencial y a priori, sino que ésta es un valor añadido, una contingencia que puede resultar de la obra de arte o no. Lissitzky reconoció al final de su vida que sus mejores trabajos habían sido los pabellones publicitarios de propaganda política que había creado en los primeros años de la Unión Soviética. Un pabellón diseñado por Lissitzky es una obra pluridisciplinar donde se entrecruzan *obras artísticas, no-obras, y elementos intermedios*.



Img 1: Lissitzky, pabellón soviético en la Internationale Hygiene-Ausstellung, Dresde (1930).

Los movimientos artísticos del Surrealismo, el Futurismo y más tarde el Expresionismo abstracto han estado a la cabeza de la vanguardia, siendo el Surrealismo la corriente ideológica que más influencia el arte de la modernidad hasta nuestros días y el Futurismo

aquella que resume de forma más radical este período de la Historia del Arte en frases tan categóricas y significativas como esta, donde también vemos el espíritu del expresionismo: “Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos gestos de creación y de acción”². En el neoplasticismo arquitectónico se descubren también algunas notas sobre el no-objeto, el vacío, la luz como moldeador externo de la forma y lo monumental y el vacío de la obra artística. Todos estos temas podrían describirse como los puntos clave de la vanguardia, extrapolables a todo el resto de disciplinas, si bien, como defendía la Bauhaus, “¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura!”. Thomas Rietveld, en su texto *Hacia una arquitectura plástica*, enumera los 16 principios de la arquitectura neoplástica; se presentan aquí, conceptualmente, algunos de ellos:

- 1) La forma es un resultado a posteriori.
- 2) y 12) “La nueva arquitectura -arte- es elemental”. Estructuras dinámicas, una relación equilibrada entre las partes –elementos- desiguales.
- 5) Lo informe. No se reconocen esquemas a priori.
- 6) Lo monumental: “todo existe sobre la base de las interdependencias de relaciones”.
- 7) El vacío. “La nueva arquitectura no conoce ningún factor pasivo”.
- 8) El espacio y el tiempo: “Se tiene en cuenta no sólo el espacio, sino también la magnitud del tiempo”.

² F.T. Marinetti. *Fundación y manifiesto del futurismo*, en *Le Figaro*, (20 de febrero de 1909).

³ T. van Doesburg, R. van Hoft, A. Kok, P. Mondrian y G. Vantorgeloo, *Manifiesto Neoplasticista*. (1917 y 1931). Revista *de Stijl*. Citado en: Ulazia Ibarzabal, Pello. (nota 1, p. 2)

1.1. El surrealismo y Kapoor: el deseo humano.

La teoría surrealista del no-objeto, procede de la que podríamos llamar *Crisis del objeto*, que se basa en que hay en el lenguaje un déficit que empobrece nuestro conocimiento del mundo y la manera de relacionarnos con la realidad ⁴. El Surrealismo buscará distorsionar las estructuras de este lenguaje mediante una regeneración poética de la actividad artística. El surrealismo es poesía. La crisis del objeto es el reflejo de una crisis más profunda de valores que el Futurismo, en su radical postura reivindicativa ante la vida aclara: “Ser comprendidos no es necesario”⁵.

Con el nacimiento del *Ready Made*, se ponen sobre la mesa nuevos temas: la eliminación total del concepto de realidad y el rechazo de *gusto* en las cuestiones artísticas. El famoso urinario, objeto industrial desprovisto de lo que tradicionalmente en el arte se denomina *estética* y que Marcel Duchamp expuso en el Salón de los Independientes de Nueva York, carga con estas claras premisas: el arte no se produce, se piensa. Este reduccionismo extremo significa la completa pérdida de simbolismo del arte, el anonimato de la creación artística, el cual Bretón nunca compartió. ¿Puede un objeto ser artístico sin que suscite al ser observado una reacción de agrado o desagrado? Analizándolo desde el punto de vista del observador, de sus perspectivas, sus reacciones, en conjunto, de la fenomenología que la obra de arte provoca en el público, nos encontramos con que el gusto es una conjunción de factores muy compleja y cambiante a lo largo de la historia y que, sobretodo, es inherente al propio acto de observar, de relacionarse con el entorno que nos rodea.

El gusto fue definido por Venturi como la conjunción de la técnica y el ideal para crear la obra de arte. Si bien el gusto tiene una componente subjetiva, también cuenta con una componente objetiva derivada de los aspectos culturales, es decir, de una convención histórica o social. El gusto entra en el campo de lo artístico y lo estético del arte. Por una parte lo *artístico* está vinculado a un código más o menos objetivo fruto de la conjunción de los factores comunes y constantes del gusto del arte a lo largo de toda la historia. La componente subjetiva del gusto tiene que ver con la estética del arte, la que se vincula al placer y nos permite admirar una obra de arte sin previos conocimientos, el campo de la fenomenología, que aún sin pretenderlo, está contaminado por el código artístico (tv, publicidad subliminal...). Según A. Lowel: “todo acto creativo se motiva por la búsqueda de placer, entonces es creativo aquello expresivo que de placer. Sin placer no hay creatividad y viceversa”⁶. En estas palabras se encuentra la crítica que Breton hace a Duchamp

⁴ A. Bretón. *Discurso sobre la poca realidad (Discurs sur le peu de réalité)* (1924). Primera edición: París, *le surrealisme et la peinture*, ed. Gallimard (1928).

⁵ F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, 11 de mayo de 1912. Direzione del Movimento Futurista, Milán.

⁶ Lowel, A., *La experiencia del placer* (1994). Ed. Paidós Ibérica.

cuando dice que su arte ha perdido todo simbolismo, que ya no es arte creativa.

La fenomenología en Anish Kapoor es un aspecto evidente que caracteriza la obra de un escultor que, sin embargo, ha sido encasillado muy habitualmente en el terreno del arte conceptual y simbólico. El no-objeto en Kapoor ha evolucionado. Teniendo en cuenta la teoría del gusto o del placer, mientras que en el Surrealismo el objeto mismo provoca placer por el hecho de ser contenedor de un concepto personal, un sueño, un deseo, el *Ready Make* cree que es el observador el que le confiere al objeto la cualidad de agradable. En Kapoor existe una afinidad entre el sujeto y el objeto. Éste encierra un concepto fragmentado, una interpretación subjetiva con un mensaje universal; se trata de un objeto que no sólo porta múltiples significados, sino que los crea nuevamente en su relación con la realidad que lo circunda.

El deseo es lo que une al objeto de Kapoor y al de los surrealistas, Breton dice: “El hombre, en tanto que sujeto deseante, encuentra en el objeto la revelación de su propio deseo, es decir, descubre lo que desea sin saberlo”⁷. El trabajo de Kapoor provoca la emoción instantánea, que es capaz de llamar a los instintos y deseos más profundos y por consiguiente nos acerca más intensamente al contenido simbólico de su obra.

“Ser comprendidos no es necesario”.⁸

(*Manifiesto técnico de la literatura futurista*)

⁷ A. Breton (nota 4, p. 4)

⁸ F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, 11 de mayo de 1912.

1.2. Interacciones entre arquitectura y escultura

El establecimiento de los límites o las interacciones entre las artes, concretamente entre la arquitectura y la escultura, ha sido siempre objeto de estudio de todas las épocas históricas. Podemos llegar a entender mejor este presunto mestizaje o esta contaminación entre ellas si analizamos brevemente cómo han ido cambiando los conceptos, las definiciones y las categorías de inclusión de las distintas disciplinas artísticas.

Platón decía que el arte es como un idioma que todos os hombres pueden entender ⁹. Desde la Antigüedad Clásica, el arte ha significado destreza, basada normalmente en el cumplimiento de unas reglas. Los griegos dividían las artes en "útiles", como la arquitectura, y "agradables", como la escultura. En la Antigua Roma, la clasificación de las artes era mucho más amplia, se comenzaban a diferenciar las artes científicas, y todavía la escultura y la arquitectura pertenecían a diferentes categorías, como explica el filósofo griego Plotino: "Artes que imitan a la naturaleza" y "Artes que producen objetos físicos" respectivamente; pero en este caso se enfatizaba el carácter metafísico de una y el materialista de la otra. En la Edad Media se busca una definición más filosófica de las artes y por tanto, recaen en la necesidad de reglamentar la acción creadora. Ésta se divide en artes Liberales y artes Mecánicas, y la arquitectura y la escultura están juntas por primera vez, consideradas como artes con poca contribución intelectual; artes, oficios y ciencia están en la misma categoría, por lo que sus límites están poco claros. En el Renacimiento la situación cambia drásticamente, el concepto de belleza cobra importancia y el artista gana consideración: ya no es un artesano, sino que es un teórico y un intelectual. En la Ilustración nace el concepto de "Bellas Artes", donde la Arquitectura no se verá incluida hasta mediados de siglo XVIII. De todas formas la arquitectura continúa siendo un *arte* de difícil clasificación... Inmanuel Kant Königsberg la considera un Arte Mixto, entre las Bellas Artes y las Artes Mecánicas, como la retórica, la navegación o la medicina.



Img 2: F. Borromini, Trampantojo en el patio del Palazzo Spada, 1632.

⁹ Comford, F.M., La teoría platónica del conocimiento (1982). Citado en: Nebreda Palencia, Iratxe. *Escultura y arquitectura: Actitudes convergentes desde la segunda mitad del siglo XX hasta la contemporaneidad. Evolución hacia una espacialidad de tipo arquitectónico* (2012). Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco.

Hemos visto cómo en el Renacimiento tanto la arquitectura como la escultura están a la par, conviven para dar vida a una obra artística funcional y estética al mismo tiempo. Pero con la llegada de la Revolución Industrial aparece un nuevo escenario que volverá a colocar estas disciplinas en los extremos.

En el siglo XIX es el momento en el que la arquitectura y la escultura se distancian más. Este cambio se basa en dos claros

aspectos¹⁰: La Revolución industrial puso a disposición de las artes nuevos medios de producción que la arquitectura interiorizó en su lenguaje y proceso enseguida, mientras que la escultura tardó más en reaccionar. A raíz de esto se distinguirán claramente los productos artísticos, manuales y exclusivos, de los productos industriales, automáticos y seriales. La escultura exaltaré la belleza del objeto único mientras que sucede lo contrario en arquitectura. Por otro lado, la funcionalidad cobra fuerza en el campo arquitectónico, y a mediados del siglo XX el Movimiento Moderno lleva al éxtasis la corriente racionalista.

1.2.1. Recursos y límites de la nueva escultura

En el Museo Guggenheim de Bilbao se presenta en 2005 la exposición Arquiesculturas. El comisario de la exposición, Markus Bruderlin, declaró:

El boom de la arquitectura escultural hace olvidar fácilmente que ya hubo arquiesculturas en el pasado; es más, el fenómeno actual se enmarca en una larga tradición en la que la arquitectura y la escultura se fecundan y utilizan recíprocamente.

Términos como Arquiesculturas, objeto arquitectónico-escultórico, arquitectura escultural, escultura arquitectónica... Nos hablan de piezas que se sitúan en el límite de ambos procesos creativos. Cuando el gusto por estas obras ha ido creciendo a partir de la segunda mitad del siglo XX, cada vez más se siente la necesidad de clasificar estos objetos y de indagar en sus límites y vínculos.

Entre los recursos específicos de los que se apropia esta nueva escultura para diluirse en los límites de la arquitectura y el urbanismo están:

-La escala: acercándose a la escala arquitectónica o urbana, vinculan la participación del espectador a la realización de un recorrido. El artista deberá enfrentarse igualmente a los flujos de espectadores, puntos de vista para la observación, distribución del espacio, accesos, etc.

-La decisión de abordar el espacio público, dejando de estar supeditada a la arquitectura, exigiendo más intervención en el ámbito social y político.

- Proceso de proyecto y ejecución: coinciden el escultor y arquitecto en su manera de trabajar, ya que, debido a la envergadura y complejidad de los trabajos se necesita planificación y un proyecto que involucre un equipo multidisciplinar.

- El proceso hacia un espacio interior transitable y construido físicamente (fenómeno de la instalación). Vinculación con la arquitectura a partir de utilizar sistemas constructivos similares, aunque su carácter las hace más cercanas a piezas de arquitectura experimental y arquitectura efímera.

Por otra parte, del mismo modo que la escultura se apropia de recursos tradicionalmente arquitectónicos, la arquitectura adopta procedimientos de vertiente escultórica:

- Absorción de materiales y formas propios de la escultura, de carácter expresionista y orgánico.

- Intercambio de procesos, métodos y criterios conceptuales (colaboración escultor-arquitecto). Se busca potenciar objetivos como: interacción con el contexto, intensificación de la experiencia del espectador (fenomenología).

- Arquitectura como producto de consumo, lo que también puede vincularse a procesos de desmitificación y democratización del arte.

- Arquitectura como *activadora* de espacio público, no sólo como *creadora* de usos.

¹⁰ Nebreda Palencia, Iratxe. *Escultura y arquitectura: Actitudes convergentes desde la segunda mitad del siglo XX hasta la contemporaneidad. Evolución hacia una espacialidad de tipo arquitectónico.* (2012). Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco.

1.2.2. Los *nuevos* conceptos

Podríamos decir que lo común entre escultura y arquitectura, desde el comienzo de su existencia, gira en torno a su *recorrido en el espacio* – la tridimensionalidad- y el *sentido estético*¹¹ que, sobre todo en el caso de este último, ha sido siempre predominante en la escultura y se ha convertido desde el período vanguardista en un concepto relativo e incluso prescindible. En esta afirmación debemos considerarlo como el sentido *formal*, inherente a todo cuerpo perceptible. Si estos son los aspectos que son histórica y tradicionalmente reconocidos a ambas disciplinas, otros muchos conceptos se sitúan en un límite cada vez más difuso: ¿es la construcción todavía una característica reservada a la arquitectura? ¿qué entendemos por utilidad en la obra arquitectónica y escultórica? ¿Podemos todavía diferenciar claramente estas dos disciplinas por sus objetivos últimos?

Sobre la VENUSTAS, FIRMITAS y UTILITAS

Venustas, Firmitas y Utilitas son las tres propiedades enunciadas por Vitrubio a través de las cuales podemos definir la arquitectura. De entre ellos, la *venustas* y la *firmitas* es lo que comparten tradicionalmente la arquitectura y la escultura, mientras que la *utilitas* se ha considerado siempre como una característica propiamente arquitectónica. Aunque la *firmitas* siempre ha estado presente en la escultura, su aspecto técnico-constructivo se ha ido desarrollando más y más en la contemporaneidad; las obras actuales han incorporado técnicas complejas de construcción y han dado más protagonismo al material como si se tratase de un pequeño proyecto arquitectónico. Esto ha ocurrido, precisamente, porque la escultura se ha inmerso más allá de los límites que la separaban de la arquitectura: se han apropiado de espacios nuevos, más agresivos, espacios más vivos, más táctiles y degradables; han aumentado su escala y por tanto su *firmitas* se ve comprometida y pide ayuda a técnicas del campo arquitectónico; o simplemente por el hecho de la introducción de nuevos materiales en búsqueda de una mayor riqueza expresiva, lleva consigo tener en cuenta las especificaciones de estos materiales, sus comportamientos, sus interacciones con otros... la escultura es en sí misma un laboratorio de materiales que ha abierto la paleta, y la imaginación, que luego los arquitectos han trasladado nuevamente a su campo generando una retroalimentación positiva.

Otros como, por ejemplo, Etienne-Louis Boullé, no están de acuerdo con la definición *simplista* de Vitrubio sobre la arquitectura.

En la introducción de su ensayo *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* (1972), expone que la arquitectura no debería ser siquiera definida, que no se debe confundir causa con efecto, ya que el acto de creación es una producción espiritual por medio de la cual llevamos a cabo el edificio; el arte de construir es sólo un arte secundario, la parte científica de la arquitectura.¹¹

Sobre los OBJETIVOS ULTIMOS

Como afirman muchos arquitectos, teóricos y filósofos, lo que llega a diferenciar finalmente la arquitectura de la escultura es su objetivo último: la arquitectura busca la utilidad y la escultura la estética. Dejando a un lado las obviedades (No se puede vivir bajo la escultura de Chillida *Elogio del Horizonte* ni se puede concebir una vivienda que no quiera ser habitada), podemos abrir nuestra mente a lo que el concepto de *Utilitas* puede sugerirnos. La Utilidad es un término muy polémico en estos tiempos de la postmodernidad. ¿Qué entendemos por utilidad? ¿Utilidad para qué cosa? Después de haber pasado por las fases tan dispares del arte, unas que la veneraban como dictamen absoluto y universal y otras en las que la utilidad se ha desechado como el mayor de los pecados, ¿por qué la sociedad actual insiste en etiquetar lo útil y lo "inútil" tan descuidadamente y, además, atribuir sin dudarlo una connotación claramente negativa a lo que ellos encasillan como "inútil"?

El Constructivismo proclamaba un arte útil que estuviera al servicio del gobierno; ellos ven la utilidad como un equivalente a "comunicador de una idea" política. Útil era todo aquello que comunicara visualmente y artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista. El Surrealismo, el Cubismo, el Futurismo, el Abstraccionismo... consideraban al objeto creado la fuente de su arte, como contenedor de su ideología reflejada en una forma concreta. Para el *Ready Make* y el Dadaísmo el objeto artístico no tiene importancia, es inútil, lo que realmente importa es el proceso creador y la idea del artista. El Arte Merz, por ejemplo, criticaba al Dadaísmo creando obras de arte con objetos inútiles, es decir, con objetos que habían sido ya usados y que ya no podían ser reutilizados. La utilidad para los racionalistas era lo opuesto al decoracionismo y, por supuesto, a todas las artes que no sean la arquitectura o el diseño industrial, es decir, a aquello que carece de una capacidad de servir al ser humano para realizar sus prácticas diarias: dormir, comer, trabajar... opuesto al arte de los modernos era el arte contemplativo, el arte inútil. Pero... ¿Quién podría imaginarse una iglesia gótica sin sus vidrieras coloreadas? ¿No son estas vidrieras fragmentadas, azules y rojas,



Img 3: E. Chillida, *Elogio del horizonte* (1990). Gijón, España.

¹¹ Boullee, Etienne-Louis (1972). *Ensayo sobre el arte*. Edic. Carlos Sambricio. Citado en: Zapata Gonnella, María Fabiana. *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura*. Universidad Centro occidental Lisandro Alvarado. Venezuela.

además de un elemento de fuerte carácter estético y potenciador de la arquitectura, uno de los transformadores de las formas constructivas del momento y del concepto lumínico del edificio religioso, además de constituir el vehículo de expresión de la mística y simbolismo del Cristianismo en la Edad Media?

Y es que precisamente, cuando hablamos de arquitectura y escultura, en vez de pensar en el mestizaje de cualidades de un arte con las cualidades del otro, podríamos decir que lo arquitectónico es un *Idea* con su propia estructura, que desborda la categoría de la arquitectura estrictamente hablando. Se han escrito innumerables definiciones de arquitectura, pero para este caso encuentro muy adecuada aquella que dio le Corbusier, teniendo en cuenta que es uno de los representantes del Movimiento Moderno y de la corriente racionalista:

La arquitectura está más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico. (...) La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz. (...) Su significado y su tarea no es sólo reflejar la construcción y absorber una función, si por función se entiende la de la utilidad pura y simple, la del confort y la elegancia práctica. La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la "función" de la arquitectura.



Img 4: G.L. Bernini, Piazza San Pedro, Roma. 1656-1667.

La sociedad actual ha seguido el esquema racionalista pero lo ha pervertido, confundiendo lo útil con lo usable, la utilidad con la productividad. Si lo importante es consumir, si para consumir tienes que producir y si el arte no es productivo, la conclusión es que el arte es inútil... Lo útil se alimenta de lo inútil; sin el estudio del arte, no se genera una sensibilidad hacia el mundo que nos rodea ni se cultiva la creatividad; sin creatividad no podemos crecer como personas, ni tampoco crear cosas *útiles*.



Img 5: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Bean)*, Chicago. 2004-2006.

Dejando a un lado la componente útil de la creatividad o de la transmisión de una ideología, podemos decir que cuando la escultura da el salto a la escala urbana, se apodera de una nueva utilidad propiamente arquitectónica; es decir, igual que la Plaza de San Pedro de Bernini en el Vaticano genera un espacio único conformado por la genial disposición de elementos arquitectónicos, el *Cloud Gate* de Chicago de Anish Kapoor es capaz, con una pieza escultórica de gran escala, alcanzar el mismo objetivo: crear un Espacio Público.

Sobre las diferencias entre escultura y arquitectura. EL VACÍO

Precisamente lo que llamamos vacío en la obra de Kapoor o vacío de la pieza contemporánea en general, es esta nueva dimensión de espacio interior de la escultura, que hasta entonces había sido un elemento que pertenecía exclusivamente al campo arquitectónico.

El filósofo contemporáneo Pelayo García Sierra, en su *Diccionario Filosófico*, afronta la separación entre escultura y arquitectura desde una perspectiva materialista, definiendo una obra arquitectónica como un cuerpo sólido sobre la tierra –hábitat- en el cual se diferencia un interior a una escala tal que permita su ingreso y un exterior. En esta definición, la diferencia fundamental radica, pues, en la existencia o no de este recinto interior.¹²

Pero, ¿Qué es exactamente un espacio interior cuando estamos moviéndonos en el campo de la percepción de una obra de arte? ¿Es solamente un espacio delimitado físicamente por un plano de tierra, paramentos y un techo? ¿No podemos pensar que más allá de las cualidades físicas de un espacio interior existen unas cualidades psicológicas, como la protección, el recogimiento, la unidad espacial o el simple cambio de atmósfera que lo hace diferente de un espacio exterior? Podríamos decir que, si bien es cierto que la escultura se ha ido aproximando al concepto *físico* de espacio interior arquitectónico, como sucede en obras como: el *Sectional Body* de Anish Kapoor en Versalles (Img 6). Ciertas obras escultóricas tienen la capacidad psicológica de introducirnos o transportarnos a una atmósfera propia, aún cuándo estas obras se emplacen fuera de las salas de un museo; como por ejemplo la obra de Kapoor *Descension* (Img 7). Llega a tal punto la versatilidad o la pluralidad de este espacio interior o aura, que él mismo es capaz de evolucionar; como sucede en *Cloud Gate (The bean)* en Chicago (Img 8). Observando la escultura, percibimos su introvertida convexidad, como un caparazón, pero la fragilidad de su material y la sugerencia de esas pequeñas "entradas" nos atrae hacia ella, como si generara su propio campo gravitacional; entonces podemos acercarnos más, entrar de verdad en ella y experimentar ese verdadero espacio interior, ese negativo, ese vacío arquitectónico.

En estos casos, la escala es otro factor clave que ha permitido a la escultura conquistar este recinto interior. Un espacio arquitectónico, para ser operativo necesita una determinada escala, problema que nunca se había puesto en la escultura, que hasta ahora había trabajado con la monumentalidad, un concepto simbólico que para nada tiene que ver con el concepto físico-funcional de la escala humana.



Img 6: .Anish Kapoor. *Sectional Body Preparing for Monadic Singularity* (2015). Jardines de Versalles. París.



Img 7: Anish Kapoor, *Descension*, 2014. Versalles, París 2015.



Img 8: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Bean)*, 2004-2006. Chicago.

¹² García Sierra, Pelayo. *Sobre los límites de las artes: Arquitectura y Escultura*, Diccionario filosófico, Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica. 2000.

1.2.3. Crisis del placer artístico

Recordemos que, según explica Renato de Fusco en *El placer del arte*, el placer es el principal factor de la experiencia artístico-estética, no se trata de un *me gusta, no me gusta*, sino que representa las tonalidades de las emociones y es implícito al proceso creativo y perceptivo del arte.

Junto a la crisis del objeto artístico que nos ha puesto la Vanguardia, aparece la crisis del placer. ¿Por qué nos proporciona más placer el arte del pasado? La respuesta es sencilla: al mismo tiempo que sentimos curiosidad por lo nuevo, disfrutamos más de lo ya conocido, porque nos movemos en un terreno firme que podemos controlar. Se ha perdido el código único, aquel derivado de la mimesis de la naturaleza reunida en un montón de capas de conocimiento que todo el mundo puede comprender. Ahora existen muchos códigos especializados, sólo accesibles a una minoría culta, cada vez más desligada de la estética. Esta inaccesibilidad de las obras vanguardistas las distanciaron del público; la gente ya no se preocupaba de qué significaban sus herméticas manifestaciones. Pero con el paso del tiempo, estos nuevos códigos interesan más y más, hasta llegar a provocar una *adaptación al medio* artístico por el público. La escultura contemporánea rechaza el placer estético simplista, igual que hizo la vanguardia, y busca un placer más allá de la obra de arte, un placer que nacerá del individuo, de la experiencia, de la percepción, de la psicología...

1.2.4. Construir experiencia. Olafur Eliasson ¹⁴

Todo se sitúa en un proceso- todo está en movimiento-. No sólo hablamos del proceso como el desarrollo internacional de sistemas, hablamos de nuestra percepción de un espacio dado, la interacción aquí y ahora con otras personas. Pero la sociedad actual tiene una tendencia a objetivar estos sistemas y relaciones, despojándolas de su dimensión temporal. Por ello hemos crecido en una sociedad acostumbrada a observar objetos en un tiempo definido y nuestra concepción del espacio se ha formalizado, se ha vuelto rígida. Es de hecho una estrategia industrial de comunicación el omitir conscientemente la noción temporal, generando más fácilmente deseos y utopías en el consumidor, que acrecientan el ansia comercial.

El tiempo es un elemento constituyente del objeto artístico y su entorno. Concentrándonos en el tiempo y las vibraciones, es decir, en las impresiones que un espacio nos produce, podemos *construir* una nueva perspectiva, *construir* una concepción espacial diferente.

- Si la idea o concepto que transmite el arte es un proceso, el tiempo es un elemento imprescindible en la experiencia artística.
- Para comunicar la idea nos servimos de un lenguaje, que se traduce en formas, por lo que estas formas son portadoras del contenido.
- Si la idea es un proceso, la forma que expresa esta idea también es un proceso, por lo que las formas son temporales, constantemente negociando con su entorno, lo que añade relatividad a la idea.
- Se hace notar que se trata de una idea también relativa del tiempo. El tiempo es personal para cada individuo, la percepción tiene que ver con la memoria y la experiencia de cada individuo, lo que añade todavía más relatividad al objeto y a la idea...

Esta idea de temporalidad ha estado siempre relacionada con la arquitectura, por sus famosas cuatro dimensiones. La arquitectura necesita ser percibida en su recorrido, en la experiencia de ser habitada. La escultura contemporánea recoge la cuarta dimensión y la introduce en su obra. Cuando Eliasson habla de la dimensión temporal, está hablando de recorrer la escultura, la instalación, el proyecto... está refiriéndose a la relativización del arte a través de la individualidad humana.



Img 9: Olafur Eliasson. *Bridge from the future*, 2014. Fundación Louis Vuitton, París 2014.



Img 10: Olafur Eliasson. *Contact*, 2014. Fundación Louis Vuitton, París 2014.



Img 11: Olafur Eliasson. *Map for unthought thoughts*, 2014. Fundación Louis Vuitton, París 2014.



Img 12: Olafur Eliasson. *Big Bang Fountain*, 2014. Fundación Louis Vuitton, París 2014.

¹⁴ Eliasson, Olafur. *Ensayo, your engagement has consequences*. 2008. Experiment Maraton.

1.2.5. Desobjetivación del arte. James Turrell



Img 13: J. Turrell. *Aten Reign*. Guggenheim. Nueva York. 2008.



Img 14: J. Turrell. *Roden Crater*. Arizona, 1974.

James Turrell, EEUU 1943, es un artista conocido por sus *esculturas de luz*. Su obra va más allá de los límites entre todas las artes visuales, ya no hay objeto escultórico, la forma viene dada por la manipulación de la luz. A mediados de los años 60 varios autores son los que se enfocaron en el color de la luz y los efectos que esta produce en los espacios, pero con Turrell la luz consigue abstraerse por encima de la pintura, como un cuadro de Rothko proyectado sobre la arquitectura, es decir, como un cuadro *habitable*. Sus influencias también proceden del minimalismo de Barnett Newman o Ad Reinhardt o del *Land Art*. Pero sus referencias no paran ahí, el sepulcro honorario de Étienne Boullée siempre ha fascinado a Turrell. Se trata de un arte basado en la experiencia, en la percepción pura. Usar la luz es para Turrell algo básico, como mostrar la génesis de la forma sin crear forma en sí misma¹⁵. Él mismo describe así su arte:

Si definimos arte como experiencia, podemos suponer que el espectador, después de ver una obra, se lleva el arte consigo, porque ha sido hecho parte de su experiencia. [...] En primer lugar, no me ocupo de ningún objeto. El objeto es la percepción misma. En segundo lugar, no me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. En tercer lugar, tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en especial donde mirar. Sin objeto, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mismo. (J. Turrell)

James Turrell, llegando al límite de la aproximación de la escultura a la escala arquitectónica, e incluso superándolo, hace de un cráter su obra más ambiciosa y todavía en ejecución. Se trata del *Roden Crater* en Arizona, que fue comprado por Turrell en 1978 para poner en marcha su proyecto: más de 250 metros de túneles excavados dentro del cráter, forrados de cobre, que comunican estancias convertidas ellas mismas en obras de arte de luz formando parte de una serie infinita. T. Bone Burnett, el productor de los premios Grammy, dijo en una entrevista:

*La buena música abre nuestros oídos, y esto es lo que el arte hace, abre nuestros ojos, expande nuestra visión, expande nuestra percepción. Así es, Roden Crater es un ejemplo de un artista haciendo esto a una escala monumental.*¹⁶

Al igual que otros artistas mencionados en este trabajo, como Olafur Eliason, el arte basado en la experiencia está vivo. Podemos encontrarnos con arte producido in situ, como el Big Bang Fountain en

¹⁵ R. Arola y L. Vert, *La luz interior en la obra de James Turrell*. Ed: Revista *Arsgravis*. Vol 1- 2010 / primer semestre.

¹⁶ G. Edgers. *Want to see one of Earth's great artworks in five years? Just show James Turrell the money.* *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com> consulta 5 Nov. 2015.

la Fundación Louis Vuitton en 2014; puede tratarse de arte que responde a la presencia del espectador o simplemente estimula los cambios perceptivos de éste para que la experiencia sea única, para que cada individuo forme parte de la obra de arte, ya que es su percepción la que la construye. En la exposición de James Turrel para el Wolfsburg en 2009, uno entra en una habitación oscura y los ojos poco a poco se habitúan al entorno y en este proceso de adaptación se producirá el fenómeno: se verán cosas que realmente no están allí; cosas que los ojos, es decir, la mente produce.

1.2.6. El compromiso del artista

El escultor Richard Serra, declaró para una entrevista que rechazaba toda posible conexión entre arquitectura y escultura:

*Mi escultura trata sobre el tiempo, el espacio y el movimiento de la persona, no es solo un objeto. Un arquitecto hace cosas funcionales y útiles. Un escultor hace cosas que son, por definición, inútiles en cuanto a su propósito. ¿Es que alguien cree que Miguel Ángel, Giacometti o Brancusi hicieron lo mismo que Mies van der Rohe o Frank Gehry? ¡No! ¡Es absurdo!*¹⁷

Es cierto que son disciplinas con límites difusos y que se fecundan mutuamente desde la antigüedad, pero también es cierto que un escultor en la actualidad, por mucha escultura urbana o arquitectónica que cree, nunca querrá ser considerado un arquitecto ni viceversa. Es decir, que adquirir cualidades de una y de otra recíprocamente no las mezcla, siguen siendo dos artes distintas. Porque su forma es parecida, e incluso pueden compartir los objetivos de ser habitada o ser transformadora del espacio, pero su objetivo fundamental último a largo plazo es distinto: una busca ser fundamentalmente usable y la otra busca fundamentalmente ser contemplada.

Ya a principios del siglo XX, la Bauhaus o De Stijl, abogarán decididamente por un diálogo entre arte y arquitectura, también entre diseño y tecnología. Y en los años cuarenta, una figura clave en el establecimiento del CIAM (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*), Sigfried Giedion, apelaba a un tipo de arquitectura que permitiera trabajar juntos a arquitectos, pintores, escultores y urbanistas, en pos de una arquitectura capaz de ir mucho más allá de la funcionalidad práctica, ofreciendo posibilidades de expresión, no sólo a través del edificio, sino también del contexto en el que este se ubicaba.¹⁸

¹⁷ Zapata Gonnella, María Fabiana. Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura. Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado. Venezuela.

¹⁸ Nebreda Palencia, Iratxe. Nota 10, pag 7

2. La sociedad y la lógica en el simbolismo escultórico. Escultura y contexto urbano

La escultura durante las distintas etapas de la Historia ha ido alternando la predominancia de su función en el entorno urbano: unas veces como embellecedor, otras como complemento arquitectónico, otras como instrumento publicitario... La historia política y social de una nación está conformada por ideas referenciadas mediante imágenes y símbolos que constituyen la visión pública de la identidad de un pueblo. Puede tratarse de esculturas conmemorativas, vestigios de historia, destinadas a vivir por siempre como la *Columna de Trajano* en Roma (Img 15) o puede tratarse de esculturas efímeras, construidas para la crítica del presente como *Campaña electoral* en Berlín (Img 16), donde la ciudad se convierte en una especie de decorado¹⁷. Los monumentos y esculturas han ido construyendo la memoria colectiva. Incluso las esculturas contemporáneas, que tanto proclaman su autonomía y su supremacía estética, terminan siendo un valor turístico que la ciudad compra, ya sea para reforzar su identidad o para introducirse dentro del círculo de la modernidad. Las instalaciones contemporáneas preferidas se caracterizan por su carácter abstracto, por sus efectos lumínicos o por su movimiento, como las instalaciones acuáticas. Se trata de obras que estimulan al paseante y llaman su atención, aunque el sentido del tacto está también presente.

La escultura ha estado siempre presente en la ciudad ya que, como elemento dotado de dimensiones, habita, potencia o incluso genera espacio urbano. Tras la cada vez más acusada deshumanización del espacio público, la ciudad se ha ido convirtiendo en un espacio anónimo donde las personas se sienten aisladas y perdidas. La tendencia de la escultura contemporánea es la de reactivar las relaciones físicas y perceptivas del hombre con su entorno o con la naturaleza. La escultura contemporánea no actúa como un simple embellecedor de espacios. Es un placer creativo que trata de transmitir ideas o, más importante aún, generar estas ideas en el espectador a través de la percepción y experiencia emocional. Se trata finalmente de una síntesis entre la *estética* y el lenguaje conceptual.

Existen opiniones enfrentadas con respecto a la función de la escultura en el espacio público. Cuando hablamos de la convivencia de la arquitectura, la instalación y la escultura, en un mismo espacio y tiempo, existe la opinión de una supuesta pretensión superadora de la arquitectura que tienen las instalaciones y escultura. Éstas, en el espacio



Img 15: *Columna de Trajano*, 113.D.c., Roma.



Img 16: Cordal, Isaac. *Campaña electoral*. 2011, Berlín.

¹⁹ Cordal, Isaac. Citado en el artículo: *Mensaje a los políticos desde un charco*. Lucía González, 2014. El Huffington Post.

<http://www.huffingtonpost.es/>

urbano, no añaden ninguna nueva dimensión sensitiva que no tenga ya la obra arquitectónica, sino que contribuyen a definir el espacio urbano como un componente más, cuyo significado refuerzan o transforman. Otras veces, la instalación se limita a mero elemento decorativo. En el lado contrario se opina que la escultura es la única que puede hacer habitable un espacio urbano, como expone por ejemplo Silvia López Rodríguez:

*La arquitectura contemporánea viene caracterizada por un predominio del sentido de la visión en su percepción, lo que ha producido un empobrecimiento en la percepción de los espacios urbanos. El arte contemporáneo, por otra parte, ofrece una percepción multisensorial del espacio, promovida por el surgimiento del género de la "instalación" como medio de expresión artística.*²⁰.

Podríamos llegar a la conclusión de que, a pesar de no añadir dimensión sensitiva a la obra arquitectónica, sí contribuyen a definir el espacio urbano, como si este espacio fuese un elemento más de la ciudad. La escultura se había utilizado siempre como un objeto ensimismado que se colocaba en un emplazamiento emblemático de la ciudad para ser mostrado, imponiéndose sobre el habitante, transmitiendo ideas políticas y sociales muchas veces ajenas o desconectadas del espectador, creadas para uso del poder. La conciencia del artista ha cambiado y la escultura ahora es verdaderamente cívica. El arte urbano contemporáneo no busca complementar la arquitectura, sino resaltar la importancia del intersticio, del *vacío* arquitectónico. Se trata de llenar el vacío entre la cultura y el público: el artista no aspira a la gloria, sino al sentido cívico del arte.

Existen distintos campos de actuación de la escultura en el exterior: el espacio urbano, del cual ya hemos hablado, las instalaciones y el paisaje. Las instalaciones son esculturas que se desarrollan en todo un espacio utilizando diferentes medios y materiales –sonidos, video, Internet...- se diferencia de las esculturas en que el espectador puede participar de la obra de arte, interactuar con ella, entrar, percibir su espacio interior o estudiarlas en su recorrido. Si recordamos los objetivos fundamentales del artista cívico, está claro que la instalación será uno de los tipos más utilizados. La instalación nace en la década de los 60, cuando los artistas se preguntan sobre la función e identidad de la obra y también se cuestionan el espacio expositivo: el museo comienza a ser un obstáculo, un marco demasiado rígido que no puede adaptarse a las nuevas intenciones. La instalación puede considerarse igualmente como una estrategia que desmiente la creencia de que el arte es un objeto de consumo. El paisaje decide que el espacio para la

²⁰ López Rodríguez, Silvia, citada en: Bartleby. *Arquitectura, instalación y escultura en la definición del espacio urbano*. Septiembre 2006. Blog Bartleby.

escultura es la naturaleza y utiliza elementos de la misma para crear la propia obra de arte: árboles, montañas... Las primeras obras en espacios naturales se pueden atribuir a los conocidos padres del *Land Art* norteamericano (Sol Lewitt, Dennis Oppenheim, Robert Smithson...). De gran repercusión actual, los escultores Dan Graham o Isamu Noguchi, si bien trabajan de maneras muy diferentes, también escogen el espacio natural como preferido.

ISAMU NOGUCHI (Los Ángeles, 1904 – New York, 1988) fue un escultor, arquitecto, poeta y diseñador de muebles que amplió la definición de escultura difuminando esos límites entre disciplinas de las que hemos hablado. Su intención era la de trasladar el *arte*, es decir, el hecho creativo, a objetos cotidianos, de manera que lo útil y lo bello estuviesen unidos. Podríamos decir que es uno de los primeros artistas, nacido de la vanguardia, que traspasa conscientemente los tradicionales límites entre la arquitectura, la escultura y también el diseño. El objeto de diseño no debe ser discriminado por su inclinación utilitaria, Noguchi utiliza los principios escultóricos al diseño y a la proyección de paisajes. Al igual que Anish Kapoor, su personalidad y su obra se dejan influir por la cultura japonesa y la occidental, ya que, aparte de su acercamiento pluridisciplinar al arte, él es educado entre Japón y Estados Unidos. En sus viajes a Europa se relaciona con Brancusi, Giacometti y Calder, aunque también se deja influir por Miró y Picasso. Su obra de diseño se caracteriza por el uso de materiales como la cerámica y la piedra pulida, así como el papel de arroz que utilizará en sus lámparas. A escala urbana ha trabajado sobre todo como paisajista de parques infantiles, aunque muchos de sus proyectos no han sido construidos. La curva como elemento cálido, orgánico y manipulable está presente en toda su obra, y también se evidencia en sus piezas a escala urbana esa búsqueda constante en la arquitectultura del vacío, en este caso un vacío excavado, compacto, un vacío que da forma a la piedra esculpida.

DAN GRAHAM (Illinois, 1942) es un videoartista y escultor que trabaja desde un enfoque psico-social de la percepción del espacio. En 1969, con su primera performance individual, su planteamiento evoluciona hacia acciones que implicarán más al público en sus obras. En *Two Cubes, One Rotated 45 degrees*, los visitantes se observan a través de sus reflejos como objeto y sujeto a un mismo tiempo y profundizando en las nociones cambiantes de interior y exterior, urbano y natural, individual y colectivo. Al igual que Kapoor, utiliza el reflejo para hacer del entorno el protagonista y conectando al observador reflejado con ese mismo entorno.



Img 17: isamu noguchi. *Mantra Slide*. 1966. Odori Park, Sapporo, Japón



Img 18: Isamu noguchi. *Slide mountain*. Moerenuma park, 2005.



Img 19: Graham Dan. *Two Cubes, One Rotated 45 degrees*. 1986. Armor metal, glas, mirror. Collection FRAC Nord Pas de Calais.

3. Anish Kapoor

3.1. Los inicios: el color y la serie

Kapoor es uno de los escultores más influyentes la década de los 80. De origen indio, nace y pasa sus primeros años en Bombay, pero pronto viajará a Gran Bretaña para estudiar Bellas Artes en la *Hornsey College of Art* (1973-1977) y en la *Chealsea School of Art Design* (1977-1978) a principios de los años 70. Antes de ello Kapoor había viajado a Israel con su hermano para estudiar ingeniería mecánica, pero antes de terminar el primer año abandona y decide convertirse en artista.

La situación cultural en la India durante la infancia de Anish Kapoor es crítica pero de gran efervescencia. En Bombay existían pocos museos: el Museo Nacional y algunas galerías de arte. El Museo Nacional, estático y muerto, sirve de mero expositor del olvidado y aún más anhelado arte indígena. En las galerías privadas, llenas de vida y de actividades y experimentos, los artistas se agrupaban en la poco ortodoxa vanguardia postcolonial. En una época de lucha por sobrevivir, se apoya la inversión empresarial-tecnológica en detrimento de una pésima situación educativa y cultural. Por ello Bombay se presenta como un espacio poco dispuesto a las pretensiones estéticas de estos artistas. Además, estos países postcoloniales, en busca de su pasado autóctono y sus raíces, sufren una crisis de identidad que hará todavía más caótica la gestación de los artistas de Bombay.

Durante su estancia en el *Hornsey College of Art* fue un estudiante entusiasta al que le gustaba mucho dibujar. Dibujar le permitía relacionar unas obras con otras y pensar más rápido de manera visual. Recibe clases de profesores estimulantes como Paul Neagu, visita las exposiciones de Beuys en 1974 en el ICA, lee muchas revistas de arte contemporáneo y observa el pasado con un desprejuiciado interés. Es en este momento cuando nace su interés por la idea del ensamblaje, fragmentación y series, y adjura de las técnicas y materiales tradicionales. Aun cuando faltan compromiso real y estímulos, todos estos ingredientes van gestando en su obra los aspectos comunes y auténticos que perdurarán en el tiempo.

En 1979 vuelve a la India en un viaje de búsqueda personal y regresa a Europa lleno de nuevas aspiraciones. Pero, como dice Homi K.Bhabha, artista hindú coetáneo de Kapoor, el contexto cultural-etnológico no se debe vincular tan directamente con la conciencia de un artista. Bhabha quiere decir con esto, que construyendo el *personaje* de Kapoor, se corre el riesgo de caer en el sentimentalismo de juzgarlo por



Img 20: puesto de venta de tizas en mercado de Bombay.



Img 21: Karavan, Dani. Negev Monument, 1963, Desierto de Negev, Beer Sheba, Israel.

sus referencias culturales y no por su práctica artística, porque esto restringe la capacidad de sus obras de representar o expresar lo que quieran, como quieran.

EL MATERIAL EN ANISH KAPOOR

Hasta 1980 no realiza su primera exposición individual en Patrice Alexandre, París. Su obra se titula *1000 nombres (1000 names)*. Esto dice Kapoor de su exposición:

*Cuando uso los colores, me ocurre que {las esculturas} se forman ellas mismas; por lo que decidí darles un título genérico, Mil Nombres, podría ser infinito, mil es un número simbólico. El poder trabaja sentado en el suelo o proyectado en la pared. El poder en el suelo define la superficie del suelo y los objetos parecen parcialmente sumergidos, como icebergs. Parece encajar dentro de la idea de algo que está ahí parcialmente.*²¹

En su regreso a Bombay en 1979, Kapoor experimenta una epifanía. El alejamiento de su identidad y sus raíces hacen que los santuarios y el arte y arquitectura religiosos lo abrumen, y cuando vuelve a Inglaterra quiere transmitir estas revelaciones: "Ya no deseaba hacer arte, sino plasmar la fe". Entonces se creó el mito de que sus obras representaban aspectos de la cultura india. Se dice mito porque, si bien hay parte de verdad, es más correcto pensar que esta espiritualidad alimentó al artista, pero no a su escultura ni su iconografía, ni sus temas ni su concepto del material cambia, la cultura india se incorpora o se somete a sus intereses previos. Kapoor no renació ni hizo tabula rasa, su viaje fue más bien un catalizador.

De la India trae la tiza, los grandes dibujos rojos y el expresionismo caligráfico de sus apuntes en su cuaderno de viaje. Sus obras son series de muchos elementos que se caracterizan por sus formas simples, geométricas o biomórficas, de colores puros y básicos. El uso del pigmento como material único da unidad a la serie y confiere a cada uno de los elementos una textura única, la forma es todo piel. Wickelman decía que la belleza de la escultura se encontraba en sus imprecisos y profundos bordes; en su percepción, el contorno y la textura revelan su interior²².

En esta fase explora la fragmentación, la serie como medio de expresión, son objetos autosuficientes pero asociados y conectados, sin simbolismo aparente pero inseparables del resto, como si fueran alfombras indias²³.



Img 22: taller de Anish Kapoor, *1000 nombres (1000 names)*. 1979



Img 23: Anish Kapoor. *Cuando estoy gestando (When I am pregnant)*. 1979-81.

²¹ Citado en: Rodríguez, Delfín. Ensayo: *Nada: metáforas del contorno*, dentro del libro *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. 2003. Ed: Fundación Cultural Mapfre .

²² Grabación de una conversación entre el artista y el autor, 2008, Londres.

²³ Cooke, Lynne. *Migraciones mnémicas*. Anish Kapoor, Kunstnerne Hus, Oslo, 1986.

LA SERIE EN ANISH KAPOOR

Kapoor, en una entrevista, declararía mucho más tarde su transición hacia la fragmentación:

*Durante muchos años yo decía que mi proyecto era en cuanto a sus intenciones una plenitud. La idea de una forma o figura completas... Ahora una de las cosas que crece en mi conciencia, algo con lo que lucho y busco, es el intento de abrirme camino hacia el fragmento, que en cierta manera es lo contrario.*²⁴

La serie es un proceso iterativo, donde el objeto individual no aporta nada si no es en relación íntima con sus precedentes o siguientes. El observador se ve obligado a preguntarse sobre la temporalidad y el significado de la obra constantemente. Se renuncia a la soberanía del objeto, ya que cada uno está incompleto, es en sí mismo una potencialidad, contenedor de muchos significados. Aquí nace el concepto de no-objeto o proto-objeto tan característicos de sus primeras manifestaciones. Kapoor dice de su obra *Cuando estoy gestando* (*When I am pregnang*) que le gusta la idea de que todo material tenga una especie de presente inmanente, como una pelusilla sobre la pared. Tanto en no-objetos como en Untitled su trabajo es fuertemente pictórico en su compromiso o relación con el espacio circundante, un conjunto global que recuerda a los lienzos de Jackson Pollock.

"Artist don't make objects. Artists make mythologies"

(Anish Kapoor)

²⁴ K. Bhabha, Homi. *Objetos esquivos: el arte de fisión de Anish Kapoor*. Anish Kapoor VV.AA, Turner ed. 2010.



Img 24: Anish Kapoor. *Disparos en el rincón* (*Shooting into the corner*). 2008-09.



Img 25: Anish Kapoor. *No-objects*. 2008-2013. VG Bild Kunst, Bonn, 2013.



Img 26: Anish Kapoor. *C-curve*. 2007. Institute of Contemporary Art, Boston, 2008.

3.2. El significado de la obra de Kapoor. La transición a lo urbano.

Es en este momento cuando Kapoor se declara centrado en la fe y en el inmaterialismo, un arte no formalista. Pero aunque sean obras simbólicas no son una traducción sistemática de la metafísica.

Tras sus declaraciones religiosas, Kapoor intentará eliminar estos malentendidos exóticos o tópicos no deseados que envuelven a toda su obra, ya que el significado profundo de su práctica artística está siempre acompañado de las relaciones del público con su obra. Aún así, sus declaraciones siempre han resultado confusas con respecto al contenido más espiritual o más corpóreo de sus trabajos. Kapoor llama a esto *experiencia de lo sublime*.

Su representación de la metafísica ya no responde al lenguaje de las representaciones icónicas y narrativas tradicionales, que son ya demasiado vulnerables y desconfiables. Su espiritualidad supera los estadios de la mitología pagana y el simbolismo sagrado, asentándose en fenómenos psicológicos de validez eterna y universal²⁵. En la percepción de los objetos, la experiencia fenomenológica nos lleva al concepto. El trabajo de Kapoor provoca la emoción instantánea, que es capaz de llamar a los instintos y deseos más profundos y por consiguiente nos acerca más intensamente al contenido simbólico de su obra. Busca transmitir un significado metafísico pero que a la vez es capaz de ser adoptadas por cada individuo. Los títulos de sus obras son de corte descriptivo, para vaciarlas conceptualmente y poder ser reinterpretadas individualmente, como es el caso de *Disparos en el rincón* (*Shooting into the corner*).

Los espejos en Kapoor son otro ejemplo claro de su no-objeto, ausente y presente, en continuidad directa con su entorno físico: arquitectura, naturaleza y personas. En su serie *no-objects*, sus piezas reflectantes son absorbidas por la arquitectura de la sala cuando no hay gente, porque es la presencia de la gente y su reflejo las que vuelven realistas los objetos. La ilusión que producen les da validez. El añadido de la distorsión enfatiza la participación de la persona virtual en la obra de arte, como si amasase o esculpiese sus figuras.²⁶

Por último, lo que Kapoor entiende como significado de su obra lo explica en el New York Times así:

Como artista la verdad es que no tengo nada que decir. De lo contrario, habría sido periodista (...) Cualquier tipo de comunicación, de lenguaje, conduce a un significado, y la tarea del

²⁵ Van Winkel, Camiel. *Sobre lo sublime en la obra de Anish Kapoor*. Anish Kapoor, De Pont Museum of Contemporary Art, Tiburgo, 1995.

²⁶ Ya citado: K. Bhabha, Homi. Cita 24, pag 24

*arte abstracto actual es trabajar con esos significados residuales (...) Surge una narrativa. Creo que lo que hace que funcione es lo que uno hace con ella.*²⁷

Experimentar lo sublime en Kapoor requiere expresar una verdad que no puede hacer con palabras, por eso le es indiferente la distinción entre disciplinas artísticas. Su primer trabajo a escala urbana es el *Cloud Gate*, instalada entre 2004 y 2006 en el *Millenium Park* de Chicago. Ella misma es un gigantesco espejo que refleja y distorsiona el entorno de la plaza, el cielo y los paseantes. Pero su trabajo siempre ha procurado la tensión espacial y juegos de escala, sobre todo a partir de la década de los 90. Incluso dentro de las salas de los museos realiza ya no esculturas, sino verdaderas instalaciones gigantescas como la enorme cúpula suspendida del cielo *En el Borde del Mundo II (At the Edge of the World)*.



Img 27: Anish Kapoor. *En el Borde del Mundo II (At the Edge of the World)*. 1998, Galería Hayward, Londres. fuente: www.algargosarte.blogspot.fr

Otra de sus obras más destacadas es el *Marsyas*, inaugurado en el Turbine Hall de la Tate Modern de Londres en 20. Concebida por Kapoor como un espacio transitorio, la pasarela central que divide el espacio será clave en el desarrollo de la instalación. La gigantesca membrana roja invade todo el espacio y destaca también la decisión de Kapoor de enfrentarse a la apabullante verticalidad de la sala reforzando sin embargo su horizontalidad.

Destacan también obras emblemáticas centradas en el efecto espejado, que como hemos dicho convierte a la escultura nuevamente en un no-objeto, que produce arte sirviéndose de su entorno virtual o deformado.

²⁷ Bartleby. *Arquitectura, instalación y escultura en la definición del espacio urbano*. Septiembre 2006. Blog Bartleby.



Img 28: Anish Kapoor. *Marsyas*. De Salvo, Donna y Balmont, Cecil. Anish Kapoor: Marsyas. Tate Publishing, 2002.



Img 29: Anish Kapoor. *SkyMirror*. 2006, Rockefeller Center, Nueva York. Fuente: www.algartosarte.blogspot.fr

Leviathan, en el Grand Palais de París, decide ocupar todo el espacio disponible, creando espacio dentro de otro espacio.



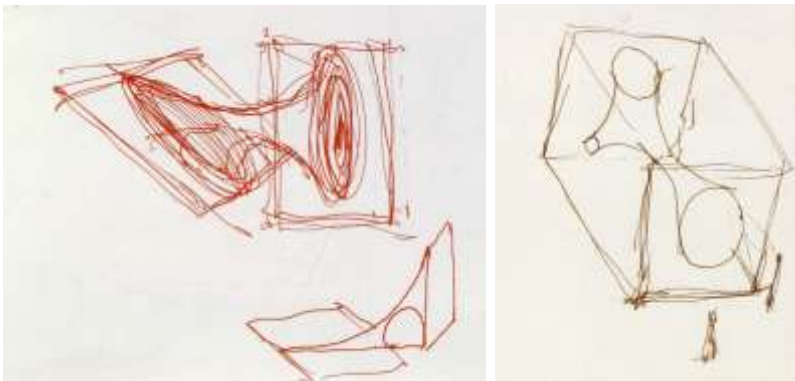
Img 30: Anish Kapoor. *Leviathan*. 2011. Grand Palais, París. Exhibición *Monumenta 2011*. Fuente: <https://paperblog.com>

4. La técnica al servicio del arte

4.1. El proyecto

Hablar sobre el proceso de creación de la arquitectura. La gestación de una creación artística es similar a todas las disciplinas, como un embrión de distintas especies. La nueva escultura, al tratar de crear contenedores de arte, interiores arquitectónicos, se acerca más y más a la dinámica del proyecto de arquitectura. Se dibujan monos, aparecen dimensiones y distancias que relacionan la obra con el espectador, aparecen planimetrías y bocetos de recorridos...

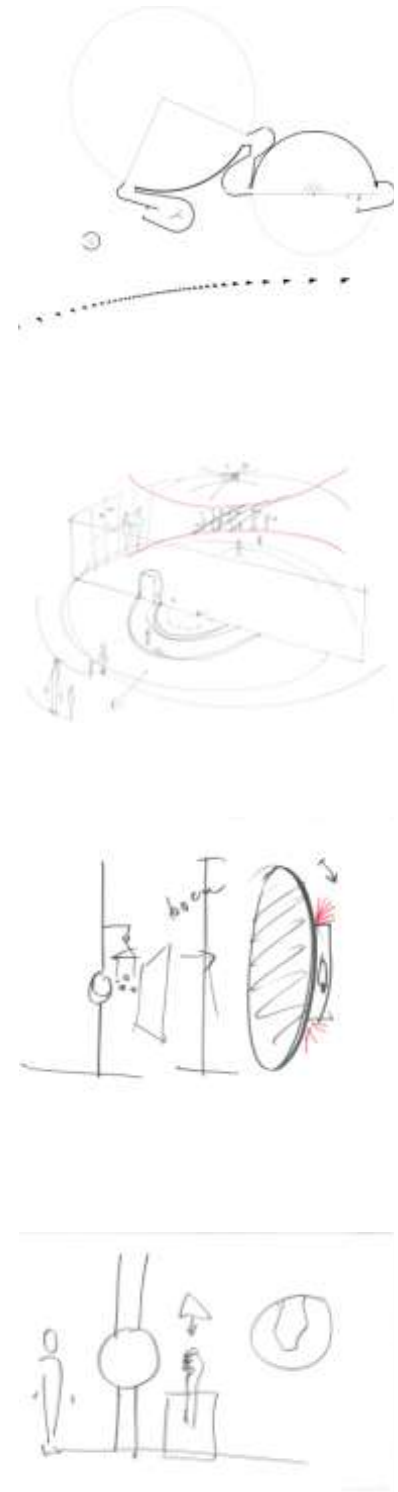
Kapoor, desde sus comienzos siempre ha considerado el dibujo el núcleo de su creación; al igual que otros artistas como Olafur Eliasson como vemos en sus bocetos para la exposición de Louis Vuitton en París. La maqueta física es también un método de trabajo imprescindible para Kapoor.



Img 31: Anish Kapoor. Bocetos *Marsyas* y *Tarantara*.1999. De Salvo, Donna y Balmont, Cecil. Anish Kapoor: *Marsyas*. Tate Publishing, 2002.



Img 32: Anish Kapoor. Bocetos *Marsyas*. De Salvo, Donna y Balmont, Cecil. Anish Kapoor: *Marsyas*. Tate Publishing, 2002.

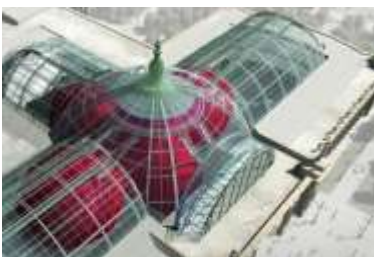


Img 33: Olafur Eliasson. Bocetos exhibicion, 2014. Fundación Louis Vuitton, París 2014.

4.2. La instalación y construcción



Img 34: Anish Kapoor. *Leviathan*. Proceso de instalación. 2011, París. Fuente: <http://www.zerodeux.fr>



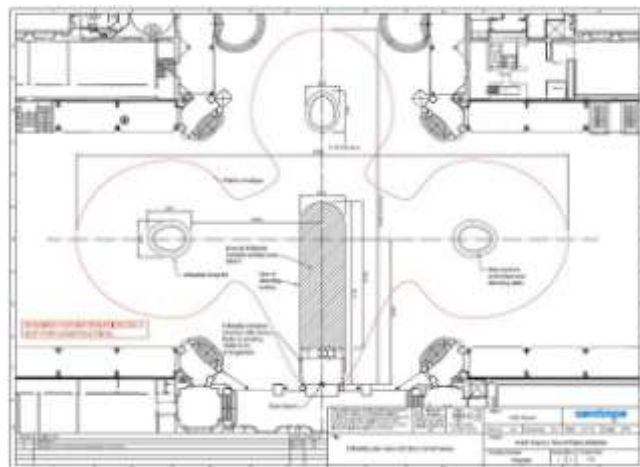
Img 35 : Anish Kapoor. *Leviathan*. 2011, París. Modelo informático. www.aerotrope.com

Existe una estrecha relación entre el proyecto artístico y el proyecto ingenieril en Kapoor. Al igual que en la arquitectura, la respuesta constructiva y técnica debe estar en completa armonía con el concepto de la obra y con la visión proyectual del artista. Anish Kapoor tiene una larga relación de trabajo con empresas como *Aerotrope* y *PSE*, que se remonta a obras de arte público como el *Cloud Gate* en Chicago y *Sky Mirror* en Nueva York. *Aerotrope* utilizan diversos materiales como el acero oxidado *Cor-Ten* (*Memoria – Memory*-), grasa de la cera (*My Red Homeland*) o el tornado de agua (*Ascensión – Ascension*-). El trabajo ingenieril se enfrenta el reto de traducir Kapoors visión artística en ingeniería en buenas condiciones estructurales y visualmente elegante.

Para *Leviathan*, se llevó a cabo el estudio de factibilidad y el diseño de ingeniería de esta escultura inflable. En *Leviathan* la ingeniería estructural cubierto las siguientes tareas:

1. Visión estructural del inflable
2. Diseño del sistema de sujeción
3. Diseño de la entrada inflable
4. Sistema de inflación y diseño de los conductos de la inflación
5. Coordinación del proyecto técnico

En colaboración con la consultora de ingeniería a tracción *Tensys*, fabricantes de tela *Hightex* y la estructura de sujeción de los fabricantes *MDM*. Se trata de piel única de poliéster recubierto de PVC hinchable de 10,7 toneladas, con 12.000 m² metros de superficie y 62.000 m³, levantada únicamente por la presión de 400 pascales aire, sin necesidad de cables adicionales. La instalación se realiza tan sólo en 8 días.



La empresa *Performance Structures Expertise*, se especializa en estructuras de acero en 3D, estructuras que requieren de técnicas sofisticadas de acabado para definir formas y secciones individuales y particulares. Anish Kapoor, con su amplio catálogo formal de gran complejidad constructiva, recurre a estos servicios especializados.

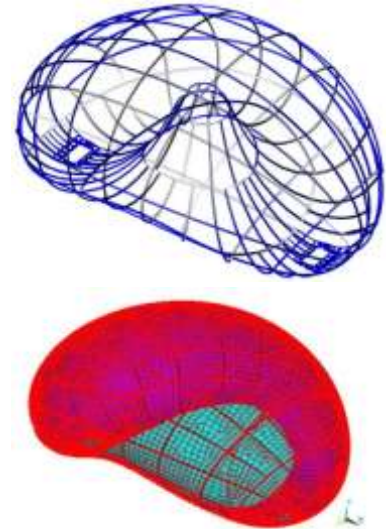
El ejemplo más prominente de esta tecnología es el Cloud Gate de Chicago, Illinois. Construido a partir de 168 piezas individuales, cada una de ellas fue cuidadosamente creada, modelada, y acabada por PSI, creando un único objeto suave y reflectante.

La empresa se encarga de todas las etapas de desarrollo: desde el concepto, pasando por el diseño estructural, la fabricación y el acabado. Cada proyecto es individual y único y de esta manera se optimiza la calidad final del objeto. Las técnicas de acabado y pulido son muy variadas, siendo más conocidas las brillantes con efecto espejo o efectos ópticos.

- En el proceso de diseño se trabaja conjuntamente con el artista, se asesora también al artista en el concepto, en la elección del material o en la selección de la técnica de fabricación. El diseño comienza normalmente en software de modelado 3D, renders y diseños estructurales; es el modelo 3D del que parte todo el proyecto.
- Fabricación: los objetos se forman a partir de placas metálicas que se configuran en 3D con gran nivel de precisión. Se usan diferentes técnicas, tanto de fabricación como de ensamblaje. Como se ve en las imágenes del proceso de construcción, Una estructura interior proporciona el marco para la capa exterior, que se compone de 169 paneles de acero inoxidable.

El mayor reto fue aquí para idear una estructura interna que mantiene la escultura de pie sin arriesgar cualquier distorsión por sobrecarga en puntos específicos; en segundo lugar, para permitir que la cáscara se expanda y contraiga libremente con los cambios bruscos de temperatura en Chicago, lo que podría causar fácilmente la distorsión de su piel de solamente 1 cm de espesor pulido.

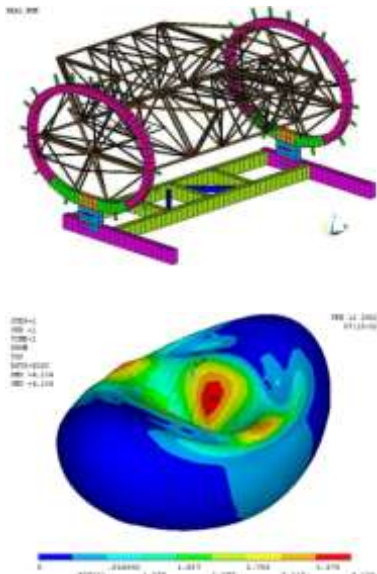
Con el fin de mantener la forma perfecta, Chris Hornzee-Jones ideó un sistema de suspensión basado en torno a dos grandes anillos de acero, que apoyan la escultura mientras se mueve de forma independiente el uno del otro y que también permita que la cáscara se mueva independientemente de los anillos. Trabajando en estrecha colaboración con las *Estructuras Rendimiento Inc.* (California) se



Img 36: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Beam)*, 2004-2006. Chicago. Modelos Render. www.aeretrope.com



Img 37: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Beam)*, 2004-2006. Chicago. Montado www.aeretrope.com



Img 39: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Bean)*, 2004-2006. Chicago. Distribución de esfuerzos. www.aerotrope.com

arregló para equilibrar el peso de cada una de las piezas de forma individual gracias a los muelles, lo que les permite encajar perfectamente sin sucumbir a la distorsión gravitacional. Treinta y dos unidades de suspensión a medida soportan todo el peso de 80 toneladas de la obra, lo que le permite responder a las condiciones extremas de viento y los cambios estacionales. El resultado final es una escultura de aparente ingravidez y sencillez, sin embargo, con una superficie compleja que es capaz de conservar su forma sin el uso de arriostramiento interior convencional.²⁸

En su afán por investigar y experimentar con nuevos materiales y técnicas, Anish Kapoor también ha colaborado con la empresa española *Factum Arte* para desarrollar una impresora 3D de cemento que copia un modelo previamente escaneado. Actualmente, experimenta con un nuevo material de reciente creación, llamado *Vantablack* que el artista define como "un material alucinante, tan profundamente negro que tus ojos no pueden realmente abarcarlo todo"²⁹. Mientras tanto Kapoor en su estudio sigue investigando: "Aquí experimentamos con materiales, superficies, hacemos formas y texturas sin saber cuál será el resultado final. De todo ello emerge eso que llaman arte"²⁹.



Img 38: A. Kapoor, *Cloud Gate (The Bean)*, 2004-2006. Chicago.

²⁸ www.aerotrope.com

²⁹ Carrero, Marisa. *Anish Kapoor: biografía, obras y exposiciones*. Octubre 2014. www.alejandradeargos.com

5. Conclusión

Tras los drásticos cambios políticos y sociales acaecidos durante los comienzos del siglo XX, las vanguardias encabezan la revolución cultural y de pensamiento. Se niega el pasado y se reivindica la autonomía del arte. El artista quiere ser más partícipe de su realidad y para ello los distintos ismos usarán todos los medios a su disposición para llevar el arte más allá. Durante todo el siglo XX el legado de la vanguardia es evidente; la *crisis del objeto* y la *crisis del placer* impulsan a los artistas y más concretamente a los escultores, a sobrepasar los límites que tradicionalmente los han caracterizado.

Establecer los límites entre las artes, concretamente entre la escultura y la arquitectura siempre ha sido siempre objeto de estudio en todas las épocas históricas. En el escenario contemporáneo, la escultura adoptará ciertos recursos asociados al campo de la arquitectura: se avanza hacia un cambio de escala mayor, que dota a la escultura de dimensión interior, de materiales nuevos y que la acerca más al espectador; el escultor se enfrenta a nuevos conceptos arquitectónicos como el flujo, el recorrido, lo transitable, se comienza a hablar de términos como la instalación y *Land Art*; la escultura necesita servirse, por tanto, de un proceso de proyecto y ejecución complejo, que involucra a muchas disciplinas diferentes. De la misma manera, algunas tendencias arquitectónicas se han servido de recursos plásticos-formales y materiales de carácter escultural, la arquitectura se convierte poco a poco en *objeto* de consumo. También se fortalece la relación arquitecto-escultor con el intercambio de procesos, métodos y criterios conceptuales (arquitectura fenomenológica).

La escultura durante las distintas etapas de la Historia ha ido alternando la predominancia de su función en el entorno urbano: unas veces como embellecedor, otras como complemento arquitectónico, otras como instrumento publicitario... La historia política y social de una nación está conformada por ideas referenciadas mediante imágenes y símbolos que constituyen la visión pública de la identidad de un pueblo. Tras la cada vez más acusada deshumanización del espacio público, la escultura contemporánea, además de su cambio de escala, es la de reactivar las relaciones físicas y perceptivas del hombre con su entorno o con la naturaleza. No actúa como un simple embellecedor de espacios. Es un placer creativo que trata de transmitir ideas o, más importante aún, generar estas ideas en el espectador a través de la percepción y experiencia emocional. El arte urbano ya no busca complementar la

arquitectura, sino resaltar la autonomía e importancia del intersticio, del *vacío* arquitectónico. Se trata de llenar el vacío entre la cultura y el público: el artista no aspira a la gloria, sino al sentido cívico del arte.

Kapoor es uno de los escultores más influyentes la década de los 80. De origen Indio, muchos críticos y ensayistas de arte contemporánea han achacado muy fácilmente a su obra, llena de espejos y pigmentos, el recuerdo a lo oriental y sagrado. El mismo Kapoor declara: "No creo en la idea del origen étnico (...). Para mí, ser un artista español, americano o inglés viene a ser igual. Lo importante es la obra". Porque en Anish Kapoor el objeto escultórico lucha por dotarse de significado. La *Crisis del objeto* en el arte del siglo XX se basa en que hay en el lenguaje un déficit que empobrece nuestro conocimiento del mundo y la manera de relacionarnos con la realidad ⁴.

La fenomenología en Anish Kapoor es un aspecto evidente que caracteriza la obra de un escultor que, sin embargo, ha sido encasillado muy habitualmente en el terreno del arte conceptual y simbólico. Kapoor habla de La *experiencia de lo sublime*, de unir concepto y percepción a través de formas fragmentadas, incompletas, repletas de vacío... el *no-objeto*. El *no-objeto* es un elemento vivo que evoluciona constantemente desde que es creado hasta que es y será observado por individuos únicos que aportarán su propia experiencia en la reinterpretación de estas obras.

La obra escultórica de Anish Kapoor destinada al espacio público sigue los mismos principios que el resto de su trabajo. El *Cloud Gate* en Chicago o *Sky Mirror* en Nueva York son ejemplos de ese supuesto vacío. El efecto espejado convierte a la escultura nuevamente en un no-objeto, que produce arte sirviéndose de su entorno virtual o deformado. La inquietud de Kapoor es que el espacio contenido por la obra se más grande que el espacio que la contiene, que es lo que sucede en instalaciones como *Tarantala* en el *Grand Palais* de París.

Los nuevos medios técnicos que necesita la obra de estos artistas implica la participación constante de equipos de profesionales en el campo tecnológico y constructivo. Estas empresas llevan a cabo modelos y soluciones personalizadas y cuidadas al mínimo detalle. La supuesta ligereza o inmaterialidad de las piezas de arte contemporáneo esconden detrás complejos y estudiados métodos de ensamblaje y montaje, creados específicamente para cada pieza escultórica o instalación. La escultura contemporánea participa incluso en la creación de nuevos materiales aplicables no sólo a la escultura, sino también trasladables al ámbito de la construcción arquitectónica, como es el caso de la

impresora de hormigón en cuya creación está colaborando el artista Anish Kapoor.

Términos como *Arquiescultur*, objeto arquitectónico-escultórico, arquitectura escultural, escultura arquitectónica... Nos hablan de piezas que se sitúan en el límite de ambos procesos creativos. La escultura contemporánea busca un placer más allá de la obra de arte, un placer que nacerá del individuo, de la experiencia, de la percepción, de la psicología... estableciéndose una relación inseparable con la tecnología y la construcción. Escultores como Isami Noguchi, James Turrell, Olafur Eliasson, Dan Graham o Anish Kapoor tratarán de reproducir en sus obras estos nuevos conceptos que hacen del arte una experiencia viva.

Fuentes bibliográficas

- AEROTROPE. Ingeniería aerodinámica y estructural. www.aerotrope.com
- AROLA, Raimon y VERT, Lluïsa. *La luz interior en la obra de James Turrell*. Ed: *Revista Arsgravis*. Vol 1- 2010/primer semestre
- BÁRCENAS HERMOSILLA, Cristina. Relación de la escultura con el entorno. Octubre 2009. Revista digital Innovación y experiencias educativas nº23.
- BARTLEBY. Arquitectura, instalación y escultura en la definición del espacio urbano. Septiembre 2006. Blog Bartleby.
- BAUCHWITZ, Oscar Federico. *Elementos Neoplatónicos en la obra de Anish Kapoor: hacia una estética de la negatividad*. Principios. Revista de Filosofía, v.22, n.37, Enero-Abril 2015, p. 179-195.
- BISHOP, Claire. *But is it installation art?*, 1 January 2005. Tate Etc. issue 3: Spring 2005. www.tate.org.uk
- BRETÓN, A., *Discurso sobre la poca realidad (Discurs sur le peu de réalité)* (1924). Primera edición: París, le surrealisme et la peinture, ed. Gallimard (1928).
- CARRERO, Marisa. *Anish Kapoor: biografía, obras y exposiciones*. Octubre 2014. www.alejandradeargos.com
- DE FUSCO, Renato. *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. 2004. Editorial Gustavo Gili SL, 2008.
- DE SALVO, Donna y BALMONT, Cecil. *Anish Kapoor: Marsyas*. Tate Publishing, 2002.
- COOKE, Lynne. *Migraciones mnémicas*. Anish Kapoor, Kunstneres Hus, Oslo, 1986.
- EDGERS, G., *Want to see one of Earth's great artworks in five years? Just show James Turrell the money*. Noviembre 2015. The Washington Post. www.washingtonpost.com.

- ELIASSON, Olafur. *Ensayo, your engagement has consequences*. 2008. Experiment Maraton.
- ELIASSON, Olafur. www.olafureliasson.net
- EXPÓSITO, Marcelo. *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. Octubre 2006. *La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*. Enero 2008. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. www.eipcp.net.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., *Anish Kapoor*. Editorial Nerea S.A Nerea, San Sebastián, 2006.
- GARCÍA, Alfredo. *Anish Kapoor, esculturas e instalaciones artísticas, características y obras*. Junio 2015. Blog *Algargos, Arte e Historia*. algargosarte.blogspot.com
- GARCÍA SIERRA, Pelayo. *Sobre los límites de las artes: Arquitectura y Escultura*. Diccionario filosófico, Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica. 2000.
- GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes. estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*, cap 4. Barcelona: Debate, 2003
- GONZÁLEZ, Lucía. *Mensaje a los políticos desde un charco*. 2014. *El Huffington Post*. www.huffingtonpost.es
- KAPOOR, Anish. www.anishkapoor.com
- K. BHABHA, Homi. *Objetos esquivos: el arte de fisión de Anish Kapoor*. Anish Kapoor VV.AA, Turner ed. 2010.
- K. BHABHA, Homi. *Anish Kapoor: cómo se crea la vaciedad*. Hayward Gallery, Londres, University of California Press, 1998.
- LOISY, Jean de. *Le vray cul du diable*. Anish Kapoor VV.AA, Turner ed. 2010.
- LOWEL, A., *La experiencia del placer*. Ed. Paidós Ibérica. 1994.

- MARINETTI, F.T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, 11 de mayo de 1912.
- NEBRED A PALENCIA, Iratxe. *Escultura y arquitectura: Actitudes convergentes desde la segunda mitad del siglo XX hasta la contemporaneidad. Evolución hacia una espacialidad de tipo arquitectónico*. Tesis Doctoral. Garraza Salanueva, Ángel (Dir.), Nebreda Palencia, Iratxe. Universidad de País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Fakultatea. Departamento de Escultura / Eskultura Saila. Leioa, 2012.
- PSI. Performance Structures Expertise.
www.performancestructures.com
- RODRÍGUEZ, Delfín; BOZAL, Valeriano; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel; CASTRO BORREGO, Fernando; HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; NAVARRO BALDEWEB, Juan; de BARAÑANO, Dosme; PÉREZ ESCOLANO, Víctor; NIETO ALCAIDE, Víctor; ARNALDO, Javier. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida. 2003.
- ROSENTHAL, Norman. Svayambh. Anish Kapoor VV.AA, Turner ed. 2010.
- TEJEIRA, Alejandra. *Cómo la arquitectura, esculturas e instalaciones definen el espacio urbano*. Buenos Aires. Revista digital Letra Urbana. 2009. letraurbana.com
- TIFFREAU, Aurelie. *Monumenta / Le Leviathan d'Anish Kapoor : pour une expérience inversée*. Junio 2011. Revista online Zorodeux. www.zerodeux.fr
- ULAZIA IBARZABAL, Pello. *¿Cómo hacer con el arte? El artista como operador estético en la construcción física y simbólica del paisaje*. Dpto de escultura de la fac. BB.AA. UPV-EHU. 2003.
- VAN WINKEL, Camiel. *Sobre lo sublime en la obra de Anish Kapoor*. Anish Kapoor, De Pont Museum of Contemporary Art, Tiburgo, 1995.
- ZAPATA GONNELLA, María Fabiana. *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura*. Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado. Venezuela.

