





Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# DEL ESPACIO Y SUS LÍMITES

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. MIGUEL OLMEDO BENÍTEZ

EN

EL ACTO DE APERTURA

DEL CURSO ACADÉMICO 2015-2016

GRANADA, DICIEMBRE DE 2015



GRANADA

MMXV



DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. MIGUEL OLMEDO BENÍTEZ



# DEL ESPACIO Y SUS LÍMITES





Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**L**A IDEA DE UNA HERMANDAD entre las Bellas Artes proviene tal vez de la antigua Grecia, donde sus Nueve Musas protectoras que habitaban en el Parnaso eran todas hermanas e hijas de los dioses Mnemosyne y Zeus. Esta cuestión, la de su vínculo y afinidad mutua fué negada en su día por Leonardo, partidario de una drástica separación de los oficios, pero también defendida desde tiempo inmemorial por la tesis romántica de la "Obra de Arte total" y por la colaboración ocasional entre ellas a que aspiraron desigualmente ciertas vanguardias históricas.

Así, la búsqueda de un único espacio real o imaginario que integre y acoja las disciplinas de las diversas Bellas Artes no ha cesado desde los tiempos renacentistas hasta que la desilusión de los comienzos del nuevo milenio ha propiciado su temporal abandono, en la esperanza de que nuevos mundos virtuales y tecnológicos aconsejen reintentar tan azarosa empresa.

El espacio es un "*a priori*" kantiano puesto que todos poseemos una representación innata de lo que son las dualidades izquierda-derecha, arriba-abajo, cerca-lejos, que nos permiten caminar y desplazarnos libremente, es decir, disfrutamos de forma natural de un conocimiento del espacio físico

y sus límites que nos permite una primera aproximación intuitiva e incluso conceptual al mismo.

Hay una frase expresada por Martin Heidegger al hilo de su pregunta ¿Qué es el espacio? a la que se autorresponde con una cierta tautología: "*Der Raum räumt*", es decir "*El espacio espacia*", o sea el espacio deja sitio libre, y permite nuestra circulación en su interior, y también limitarlo, ocuparlo y darle un significado; es decir "*el hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio*".

Ambos, el espacio y su límite configuran una envolvente que delimita su interior, estableciéndose así una relación mutua virtual o física de pertenencia entre ambos, y también un antagonismo entre este espacio y el exterior que pretenderá invadirlo mediante diversas tretas y aprovechando pequeños fallos de la envoltura. Como cantó Leonard Cohen: "*Todo tiene una grieta, y por ahí es por donde entra la luz.*"

Los espacios propios de las distintas Artes, establecen pues entre sí una relación fraternal y afectuosa pero que no excluye el mutuo recelo. Si conseguimos adivinar siquiera el espacio común en que unas y otras artes viven y conviven, podríamos estar en vías de mediar con algún éxito en el antiguo pleito familiar .

En mis años de estudiante, los espacios y las formas de los grandes maestros de la Arquitectura coexistían para nosotros con incipientes veleidades espaciales de corto recorrido, como el emergente futurismo "*pop*" de *Archigram* (el único estilo arquitectónico que ha producido una sola obra) y de forma recurrente con la obstinada repetición "*ad nauseam*" del llamado "*estilo internacional*", que habría de introducir tanta rutina y tanta vulgaridad, pero con tal rentabilidad económica que aún subsiste en sus modalidades más banales y zafias.

Las tendencias que impregnaron la crónica de la cultura (y a veces la de sucesos) de aquéllos ingenuos años eran tales como "*organicismo*", "*racionalismo*", "*informalismo*", "*funcionalismo*", "*brutalismo*", "*pop-art*", "*Archigram*" "*Archizoom*", "*postmodernismo*", etc. etc. Casi nada.

Dada la prudente línea en la contestación política que los tiempos aconsejaban, los estudiantes de entonces considerábamos pues al "*espacio*" como un término abstracto y neutro, alejado de toda polémica. Por eso utilizábamos

solemnes palabras para nosotros sagradas: Función, Forma, Metodología, Imagen, Proceso, y sobre todas ellas: Concepto y Espacio, eludiendo las de Idea, Volumen, Organigrama, Distribución y Funcionamiento por vulgares y obvias, y cuya sola mención producía descrédito.

Eran años en que la mutua relación entre función y forma las hacía confluir en la ufana imagen final del proyecto, ya alejados los años del academicismo clásico de viejos profesores decimonónicos como aquél que decía que "*para saber lo que es un edificio, no hay mas que ponerle un letrero en el frontispicio*".

Una vez terminado el proyecto, nos decían nuestros entonces jóvenes maestros, el espacio generado nos habla y nosotros nos reconocemos en él. La obra concluye y nos incluye tanto a nosotros como a nuestras reflexiones personales e incluso autobiográficas. Este elemento que nos habla y nos reconoce y al que nosotros reconocemos como propio no es otro que el espacio creado, objeto, cierre y conclusión de la totalidad del proceso.

El espacio nos habla, nos preguntábamos pero, ¿sólo al autor del mismo? ¿y en qué dirección? ¿y de la misma forma según el día y la hora? ¿Y qué decir de los colores, de los sonidos, de los aromas que nos alejan en el tiempo, o incluso de nuestro estado de ánimo?

Y se acumulan las preguntas: ¿Hay quién dude de que una ermita románica, o la Mezquita de Córdoba, no son en sí mismos espacios inequívocamente religiosos? ¿Qué es lo que hace rural y placentera una villa toscana o nuestro Generalife, tan abiertas al horizonte y tan cerradas hacia su propio jardín interior?

¿Y qué decir de los espacios de nuestros pensamientos y nuestras lecturas, de las ciudades y jardines de nuestra imaginación? ¿Son espacios abstractos o son algo más?. El *espacio* de la cultura, el del arte y de la arquitectura se carga de significados emotivos. El espacio abstracto se hace no sólo materia sino también paisaje, forma, historia y ambiente. Se convierte en suma en "*lugar*".

La idea de "*lugar*", es pues la que nos faltaba a los aprendices de entonces, tan preocupados por el compromiso político (nunca realizado, faltaría mas), por la dialéctica y por lo estructural, tan esquemáticamente idealistas y antisenti-

mentales, tan incapaces de aceptar siquiera un rastro de emotividad. El "*lugar*" por el contrario es forma, materia, sensaciones, emoción y aventura personal. Podríamos deducir pues que el "*lugar es un espacio culturalmente afectivo*".

Y no sólo lo "*espacial-bello*". Ya, en el siglo XVIII, Edmund Burke introduce como cualidades de "*lo sublime*" las privaciones espaciales que nos causan terror: el Vacío, la Oscuridad, la Soledad y el Silencio. No las olvidemos. Estas modalidades del pánico estarán presentes como "carencias espaciales" en todo el arte contemporáneo.

El vacío espacial es el de los panteones de Agripa y Atreo y el de los arquitectos visionarios de la Ilustración (Boullée, Ledoux, Lequeu), que conserva en sus bóvedas una oscura y silenciosa desocupación y una solemne idea de sublimidad. Es la arquitectura de las tumbas, de los túmulos, de los cenotafios, de lo conmemorativo, la arquitectura del "*no-lugar*", de la privación *emotivo-espacial*.

Por otra parte, el espacio como elemento compositivo, nunca figura en los Tratados de Arquitectura desde Vitrubio hasta los primeros años del siglo XX. Parece increíble que, siendo el elemento central de la Arquitectura y sus artes hermanas sólo fuera percibido como un "ruido de fondo", un oleaje inaudible por su continua presencia, o como algo inmerso de tal forma la vida diaria que no se le tiene en cuenta, como aquél personaje de Molière que hablaba en prosa sin saberlo.

Y ello es porque la categoría estética dominante fué siempre la de "*estilo*", por su facilidad para codificar para cada tiempo y situación los distintos elementos estéticos: los órdenes clásicos, las proporciones, la modulación, la relación hueco-vacío, la ornamentación, el uso o no de la simetría, la centralidad o la excentricidad. El espacio estaba semioculto entre estos elementos bien como un estilema más, bien como una consecuencia mas o menos imprevista, o a veces como un simple trampantojo como la ciudad ilusoria que Palladio y Scamozzi introducen en el decorado permanente de la "*skene*" del Teatro Olímpico de Vicenza.

El concepto teórico de espacio es pues, cosa muy reciente, y como todo lo importante se hizo esperar, pues otras palabras como "*forma*", "*distribu-*

ción", "correspondencia", o "disposición" cumplieran su misión en los Tratados. La idea de espacio sólo era patrimonio de la Filosofía o, como mucho de las Ciencias Teóricas.

Vitruvio establece tres términos en que se basa la Arquitectura: "*firmitas*", "*utilitas*" y "*venustas*", (firmeza, utilidad y belleza), términos que adopta la Academia hasta el siglo XIX, en que se introducen palabras no utilizadas hasta entonces: "*racional*", "*funcional*" y "*espacial*" entre otras, aunque la representación del *espacio* en perspectiva se inicia en tiempos de la Grecia clásica, en los que ya había sido denostado por Platón por deformar la "verdadera" medida de las cosas y por colocar en lugar de la realidad la arbitrariedad y la apariencia subjetiva.

Este "*espacio como representación perspectiva*" sufre una drástica regulación en el Renacimiento con los conceptos de proporción y escala de los órdenes clásicos y adopta más tarde una componente territorial con la "*visión infinita*" del jardín barroco. Éste, por su parte introduce, desde Mansart y Le Nôtre, las nociones de perspectiva "*larga*" y "*corta*" según el impacto visual que se pretende originar.

La codificación de la tragedia que, según el modelo griego de las tres unidades, realiza la *Academie Française*, regula también la forma del verso al que, como a los parterres del jardín barroco dota de una "cuadratura" formal. Así la metáfora barroca de "*la vida como arte*" resulta espacialmente cierta, pues el soberano absoluto tiene, desde su palco la mejor vista sobre la acción dramática del Mundo y de las Artes que él percibe desde la centralidad de la "*caja teatral*", mientras que, asomado a su jardín, puede reinar sobre el infinito paisaje porque se encuentra en el centro focal de la perspectiva y nada detiene su augusta mirada.

El teatro, como síntesis de las Artes, fue pues el vehículo idóneo para que aquéllos burgueses del XIX, militantes de lo que Lukacs llamó "*anticapitalismo romántico*", (¿nos suena de algo?) soñaran con la quimera de una *Gesamkunstwerk*, la Obra de Arte Total que unificaría las Artes ante una comunidad devota y entregada.

Ya conocemos los claroscuros que deparó el invento, y es que, aparte de perversas desviaciones racistas y bélicas de todos conocidas y aunque el

patrón de la integración de las artes no haya producido hasta hoy más que algún que otro extravagante parque temático de sospechoso contenido, la fórmula integradora de drama musical y escénico ha constituido desde "*la colina verde*" de Bayreuth que algunos tanto amamos, una indudable (y polémica) referencia basada en la *espacialidad sonora* inigualable que creó el propio Wagner. Y como aportaciones colaterales: la igualdad democrática (y la incomodidad también) de los asientos, la devota atención del público, el respeto, el silencio, la oscuridad de la sala, en resumen la civilizada apreciación del *espacio musical y dramático* hasta entonces inexistente.

El primer arquitecto, ya en pleno siglo XX, que menciona el espacio no como elemento compositivo sino como "*objeto*" de la Arquitectura es Petrus Berlage y lo centra en tres principios: identificación de geometría con espacio, proyectar desde el interior y no desde el exterior al interior como se hacía en los estilos clásicos y que a cada espacio corresponda una finalidad "*funcional*" diferenciada.

Bruno Zevi en "*Saber ver la Arquitectura*" un texto clásico en la materia, titula el capítulo segundo "*El espacio, protagonista de la Arquitectura*", y manifiesta algo tan obvio como es que la Arquitectura opera en el espacio y que los estilos del pasado con sus distintas tipologías, órdenes y ornamentos, no reflexionaban sobre el mismo, considerándolo como un mero vacío resultante (la verdad sea dicha, con grandísimos resultados, lo que da que pensar).

A partir de los años iniciales del siglo XX el concepto de espacio invade las mas diversas manifestaciones artísticas. En la pintura abstracta expresa la diferente profundidad y energía relativas de las distintas manchas y extensiones de color. Introduce también la representación figurativa en un espacio tridimensional que supone la existencia de varios puntos de vista, en vez de la posición unifocal vigente hasta entonces.

La descomposición formal que el cubismo aplica para resolver este problema abre la puerta en Europa a una serie de experimentos espaciales que se suceden atropelladamente en los comienzos del siglo. En ellos, el espacio es objeto de análisis formal (Malevich-neoplasticismos, De Stijl), o elemento susceptible de ser seriado, bien con fines experimentales (Gropius-Bauhaus) o bien con fines político-industriales (Rodchenko-Constructivismo).

Y en otras latitudes el proceso adquiere un tinte más localista y apegado a los orígenes. Se suele considerar a Frank Lloyd Wright como el prototipo del arquitecto americano, como el más alto representante del "movimiento moderno" en arquitectura y como un excepcional creador de espacios arquitectónicos. Nada más cierto y todos los que hemos tenido el privilegio de "ingresar" en una obra suya (en el Guggenheim tiene algo de iniciático) hemos sentido el estremecimiento de esa espiral primordial, burbuja de espacio fundido y luminoso, "lugar" hecho aire que, ausente el autor carismático, todavía vibra en su obra, hasta en el más mínimo detalle.

El caso es que sus comienzos estuvieron marcados en lo espacial y en lo compositivo por la horizontalidad de las distintas "casas de la pradera" que construyó en el Medio Oeste, según unos valores estéticos encarnados en una línea firme de poderoso pedestal democrático. Tampoco sus libros y escritos hasta 1928 expresan una especial preocupación teórica hacia lo espacial, y sí revelan a un Wright entonces muy pagado de sí mismo, que en cierta ocasión declaró ante un tribunal que su testimonio era infalible pues provenía "del mejor arquitecto del mundo". Ante la objeción de su esposa de lo exagerado de su afirmación le respondió: "No podía decir otra cosa, ten en cuenta que estaba bajo juramento".

Pero ya en sus primeras obras, desde 1908, se había revelado como un rasgo recurrente de su oficio una especial manera de conectar las distintas estancias de una planta, comunicándolas visualmente entre sí a diferentes alturas y estableciendo un continuo espacial dinámico como consecuencia de una interpretación orgánica del edificio, efecto que a partir de ese momento conforma una característica primordial de su lenguaje arquitectónico.

A partir de ahí, la arquitectura organicista, influida por el mensaje de Wright, establece una relación directa del espacio con la forma y ésta con la "utilitas" de Vitrubio, es decir, con la función. "La forma sigue a la función", según Louis H. Sullivan, "y la forma expresa la función del edificio".

Aunque a veces, la forma externa, ante situaciones excepcionales, se ha apartado de rígidos criterios formalistas y ha tenido que recurrir a la "imagen".

Esta, no como elemento compositivo pues su naturaleza es intangible, sino como impulso en que lo sublime se hace materia escultórica, ha propiciado en ciertos casos singulares una resolución del dilema *forma- función*, algo así como un espacio poético común a las dos artes hermanas .

La *imagen* de proa oscilante de la capilla de Ronchamps, la caracola de Kenzo Tange del Gimnasio Olímpico de Tokio, el pájaro ingrávido de la terminal aérea de Saarinen, las formulaciones monumentalistas de Brasilia y el más logrado, la secuencia de velas henchidas por el viento de la Opera de Sidney, no sólo son magníficos ejercicios estéticos, sino que en ellos el auxilio de la *imagen poética* vino a decidir situaciones formales conflictivas difícilmente resolubles por los medios canónicos.

La escultura, como arte hermana, en su huída de lo figurativo ha acentuado por su parte las relaciones con el espacio interior. Si en Arquitectura este espacio se consideraba como un "*hueco significante*", muchas de las esculturas abstractas de la modernidad basan también su expresividad en la ausencia de materia y en el propio vacío interior, que pone así de manifiesto su textura, compacidad y densidad espaciales.

En la obra de Jorge de Oteiza, otro paradigma de los 50, se nos muestra, mediante la "*desocupación*" de sus cubos y cajas, un concepto de espacio interior vacío en relación directa con las formulaciones más racionalistas de la Arquitectura del Movimiento Moderno, porque ¿qué es el *skyline* de Nueva York sino una sucesión de cajas cúbicas y rectangulares ocupadas y/o desocupadas?. Construir con estas formas elementales según Mies van der Rohe es hacerlo de la forma mas sencilla y razonable, y además es "*construir bien*".

Con la forma vacía, tanto la arquitectura como la escultura contemporáneas eluden la centralidad y también repudian el interior como única fuente de significados espaciales. Los nuevos tiempos exigen obras extensas, abiertas y sin centro y para ello, en mi opinión, se han dado cuatro procesos que resumen la deriva del concepto de espacio en estos desasosegados tiempos: *la desocupación integral, la repetición modular , la dialéctica espacial y la ampliación desmesurada de la escala.*



## DESOCUPACIÓN INTEGRAL

El dadaísmo y su coetáneo "*lettrisme*" experimentan con las "palabras en libertad", y se expresan en consecuencia a través de una tipografía que valora el valor plástico de las letras y el espacio de papel ocupado por la escritura así como el desocupado, como si la página fuese un cuadro o una partitura musical con espacios en blanco que corresponden a vacíos, cesuras y pausas silenciosas en la composición del verso, según exige Mallarmé. Desocupación en estado puro.

Alguien muy impresionado con las superficies blancas y su silencio fue el compositor John Cage que estrena en 1952 su partitura 4' 33", la obra musical más polémica de todo el siglo XX. En ella, el intérprete se sienta ante el piano y no hace sonar ninguna nota durante ese tiempo. El "*acontecimiento*" consiste en permanecer "*activamente en silencio*" como el músico convencional entre parte y parte de la obra. Además, ésta consta de tres movimientos, y entre uno y otro el intérprete abre y cierra la tapa del silencioso piano. Por supuesto utiliza partitura de papel pautado y la misma lleva una indicación de "tempo" = 60. El simple transcurso del tiempo, los sonidos apagados que pueden llegar del exterior, la misma posición expectante del músico constituyen en sí mismos la experiencia artística.

El vacío y la pérdida de centralidad permiten la recurrente idea de Artaud de eliminar la focalidad teatral, de forma que diferentes esculturas humanas rodeen a los espectadores deslocalizados y así se pase de la "*acción teatral*" a la "*acción*" sin más. Manifestaciones como la "*danza-teatro*", el "*happening*" y la "*performance*" consideradas por muchos como actividades netamente corporales y por ende escultóricas, significaron como arte la contestación antisistema en acciones desarrolladas cinéticamente en el tiempo y en el espacio.

## REPETICIÓN MODULAR

Lo inverso a la desocupación espacial es su ocupación integral. El calificativo de "*all-over*" a toda pintura que recubra totalmente la superficie del lienzo indica que todas las partes del mismo son equivalentes en cuanto a tensión estética. La composición y el discurso visual han de ser pues exte-

riores y consistir en una yuxtaposición, una serialización de elementos que aparecen "*uno tras otro*", de la misma forma neutra e inexpresiva que el hecho de contar numéricamente. "*Nada de ilusiones, nada de alusiones*" es el lema del "*minimal*"

El origen de la repetición como fórmula compositiva se inicia en el conocido poema de Gertude Stein "*Una rosa es una rosa, es una rosa, es una rosa...*" y remite a un origen norteamericano de la fórmula, que se traduce en música como una sucesión de módulos sonoros que varían imperceptiblemente de una repetición a otra, o en las artes plásticas, en la exposición sucesiva de una misma imagen trivial repetida y levemente modificada secuencialmente en la línea de un Andy Warhol.

Los distintos serialismos y músicas aleatorias ocupaban la casi totalidad de la vanguardia musical del siglo XX, hasta que el Festival de Música Contemporánea de Darmstad de 1967 alumbró con éxito imprevisto "*In C*" de Terry Riley ,una obra radicalmente tonal, hecha con fragmentos sonoros repetidos "*ad infinitum*" y de aspecto "*naif*" pero que estaba llamada a inaugurar una forma de componer basada en la repetición modular indefinida que ha llegado, en las propuestas de John Adams y Philip Glass a establecerse con entidad propia incluso entre las grandes formas dramáticas.

#### DIALÉCTICA ESPACIAL

El nexo entre la clásica escultura antropomórfica que pudiéramos llamar "*de pedestal*" y la escultura abstracta excéntrica y extendida al ámbito territorial lleva el nombre del rumano Constantin Brancusi como creador de una interacción de formas escultóricas casi arquitectónicas que dialogan con lejanas extensiones del entorno a veces kilométricas y que son escultura, arquitectura y paisaje en sí mismas, en una visión esencial y trascendente que hizo comentar a Alvar Aalto: "Brancusi es el guión que unió Europa y Asia".

Estos planteamientos que involucran a amplios espacios ponen en tela de juicio el papel del Museo como institución pues parece que ese "*templo del recreo grato y provechoso*" no cumple a veces su misión de mostrarnos el arte, sino que deviene en un museo de sí mismo, una narcisista exhibición de

su poder estético que compite espacialmente con la obra que expone. Pero en otras ocasiones no, porque la relación entre espacio contenedor y obra exhibida nos remite al concepto de "*escala relativa*" y resulta que ésta sigue vigente y que no se extinguió con las cenizas clásicas.

Recuerdo aún la competencia formal que, en el patio del MoMA de Nueva York establecía "*La Cabra*" de Picasso con una gran carpa atirantada de Frei Otto de inmensa espacialidad, pero a la que la pequeña escultura picassiana robaba protagonismo por la potencia visual de su escuálida quintaesencia caprina.

Así como la decepción generalizada que produjo el cambio de escala del "*Guernica*" a su regreso a España, confinado en el Casón del Buen Retiro al fondo de un marco-urna de exagerado diseño que, según Francisco Umbral con su habitual sarcasmo, la reducía a la condición de "*simple tarjetón blasfemo*". Se pagaron así las consecuencias de haber querido poner marco a lo inmarcesible.

Y qué decir del *lugar* por excelencia del espacio excéntrico, el "*paisaje*", donde la Naturaleza sólo tiene que perder, pues ninguna manifestación humana le añade un ápice de su valor primordial. O mejor dicho: son paisaje también aquéllas obras que nacieron con una poderosa voluntad de integración, que se construyeron para ser ellas mismas *paisaje*, como la Alhambra y la Acrópolis, no sólo como palacio o como templo.

El mal llamado urbanismo español, por el contrario, no sólo no contempla el *paisaje* y su conservación sino que expresamente elude la palabra así como la de *territorio*. Se refiere sólo a "*suelo*", el "*anti-lugar*" de la banalidad de nuestros siniestros y degradados ensanches y de las desdichadas "*conurbaciones*" entre poblaciones colindantes que bloquean nuestro horizonte, desde que un perspicaz urbanista de la posguerra ideó aquello de la "*asignación anticipada de plusvalías*" en el mismo momento en que el lápiz asesino traza la raya. Un gran urbanista, Javier García-Bellido, se tomó la molestia de investigar en qué países del mundo existía ese mismo sistema, y ante su perplejidad resultó que, aparte de en España, sólo se daba en Corea del Sur y en la isla de Trinidad-Tobago.

La imagen del monte del Pardo, del que alguien dijo que era "*una obra de la Naturaleza inspirada en Velázquez*", materialmente triturada por cuatro envanecidas torres postmodernas, nos retrata como país y como época.

## AMPLIACIÓN DESMESURADA DE LA ESCALA

Y pasemos a la última de nuestras reflexiones: la excentricidad espacial en el territorio infinito, el "*land art*" como arte de la "*deriva ilimitada*" por el "*no-lugar*"

Como relata Douglas Huebler, el 9 de Enero de 1969 una cajita de unos 3 cm. de lado fue enviada por correo a una dirección californiana. La cajita fue devuelta por su pequeño tamaño, introducida en otra un poco mayor y reenviada a Utah y devuelta una y otra vez de costa a costa hasta que, como una muñeca rusa pero al revés, tuvo el tamaño suficiente para ser entregada. En una "*performance*" pública fue presentada la *obra de arte* consistente en el paquete final, los múltiples resguardos de los sucesivos envíos y devoluciones y un mapa con su "*deriva*" o periplo a través del país, del "*no-lugar*" metropolitano.

Tony Smith, un escultor considerado como uno de los padres del "*minimal art*" y antiguo colaborador del estudio de Wright, refiere un viaje nocturno y semiclandestino en automóvil a través del territorio prohibido de una autopista en construcción, acompañado de tres de sus alumnos. No había señalización, ni luces, ni protecciones, sólo el oscuro e infinito pavimento y un incierto "*no-paisaje*" alejado físicamente y hecho de chimeneas, torres, humo y remotas luces de colores.

Se pregunta Smith si ese deambular errático por lo cercano invisible, esa deriva situacional por un "*no-lugar*" oscuro, extenso y sin referencias culturales ni físicas, y que no excluye la posibilidad de que "*lo importante*" esté fuera de la vista, no es sino una manifestación de un "*arte no objetual*".

El deambular como actitud artística forma parte del movimiento Dadá y su afín la *Internationale Situationniste*, que preconizaban el conocimiento del territorio por medio de la "*dérive*", vagabundeo que permite una lectura secuencial y variada de nuestro entorno espacial y que es pariente próximo de la "*flanèrie*" urbana y parisina de Baudelaire. El mismo Rousseau se declaraba "*un promeneur solitaire*" y muchos artistas han buscado impresiones sensoriales que conviertan el territorio por el que deambulan en paisaje, gracias a su mirada estética.

David Nash, escultor que trabaja en *"land art"* en su Gales natal, talló en 1978 a golpe de hacha un enorme tocón de roble y lo abandonó en la corriente de un riachuelo. Durante más de 25 años, esta *"piedra de madera"*, bajo la mirada atenta y la cámara fotográfica de su escultor, ha recorrido en diversas posiciones multitud de parajes y paisajes, hasta que en 2003, desembocó en el mar y se perdió definitivamente. Su secuencia de videoimágenes documentadas bajo el nombre de *"Wooden Boulder"* constituye hoy una referencia del arte galés contemporáneo.

El *"land art"* incluye pues propuestas *"espacio-tiempo"* de gran escala, incluso desmesurada, que en algunas de las formulaciones más radicales de Walter de María, Christo o Robert Morris llegan a competir con la Muralla China y alcanzan dimensiones e imagen casi infinitas, con amplias fracturas, zanjas, grietas, relieves y huellas traumáticas sobre hectáreas de *"lugares excitados"*, en un afán de *"esculpir la tierra"*. O la moda, afortunadamente ya superada, de empaquetar en lona edificios enteros (por cierto, en Granada hubo hace años una proposición, que no dudaría en calificar de deshonesto, de empaquetar la Catedral).

También se considera *"arte no objetual"* la deconstrucción, la demolición e incluso el aserramiento en vertical de edificios enteros, basados en la fascinación que lo semidestruido, los *"no-lugares"* degradados, los paisajes de *"perfil bajo"*, vertederos, canteras abandonadas y tuberías rotas de aguas contaminadas ejercen sobre artistas paseantes que en su *"derive"* los visitan, fotografían y coleccionan como a desoladores restos de un pasado industrial manchado de ominosos *"grafitti"*. Así como a degradadas pero vivas manifestaciones del *"arte povera"*, construcciones ruinosas antes de terminarse, y que una vez vistas y fotografiadas se convierten también en una *"obra de arte no objetual en un entorno de no-lugar"*.

Y desde el Vacío, la Soledad, el Silencio y el Miedo, las inquietantes *"privaciones espaciales"* ya referidas, visitemos el *"espacio de la precariedad existencial"*: la intervención en 1982 de la artista *"land-art"* Agnes Denes en la plataforma construida como ampliación del Sur de Manhattan sobre el río Hudson aprovechando el material rocoso extraído de los cimientos de las

contiguas y recién construídas Torres Gemelas. Sobre ella plantó un campo de maíz, en una "instalación-performance" que pretendía crear un remanso de placidez, un espacio de paz entre el *skyline*, que hiciera posible que algo germinara en medio del vértigo urbano. Sin embargo, el espacio hostil no pudo digerir tanta apariencia bucólica. El grano de aquella plantación estaba, desde sus raíces, contaminado por la tragedia.

Tragedia, drama y poema, sonoro lugar luminoso, color, forma y horizonte, tiempo detenido o danzado, podemos adivinar, dejando aparte nuestras tentaciones melancólicas, un común espacio siquiera virtual entre las Artes, en que las nueve hermanas, que al fin y al cabo son hijas de la diosa de la Memoria, se miren y se reconozcan en un "lugar" etéreo que las vincule y las haga resplandecer.

Las imagino a veces reconciliadas y de la mano, en una danza circular helénica, una "menousis", o bien en la más hermosa de las sardanas, el *Alle-gretto* de la Séptima Sinfonía, que Isadora danzó tantas veces, y cuya métrica, un "dáctilo" y un "espondeo", señala su raíz pindárica, su estremecido pulso mediterráneo.

Descendamos por último a nuestro propio *espacio interior* y transitemos los dominios de Borges con sus laberintos y bibliotecas de erudición infinita, sus juegos de espejos y sus mapas fantásticos de cartógrafos y navegantes imaginarios, los mares perdidos de los mapamundis de nuestros códices, la eterna espera de la Jerusalén Celestial y sobre todo habitemos los paisajes y las ciudades de nuestras fantasías y nuestras lecturas, que nadie podrá corromper porque, como anuncia Próspero en "*La Tempestad*", estamos tejidos de la misma tela de los sueños.

Muchas gracias.



Depósito Legal: GR/000000000-2016

Impreso en gráficas **granada**