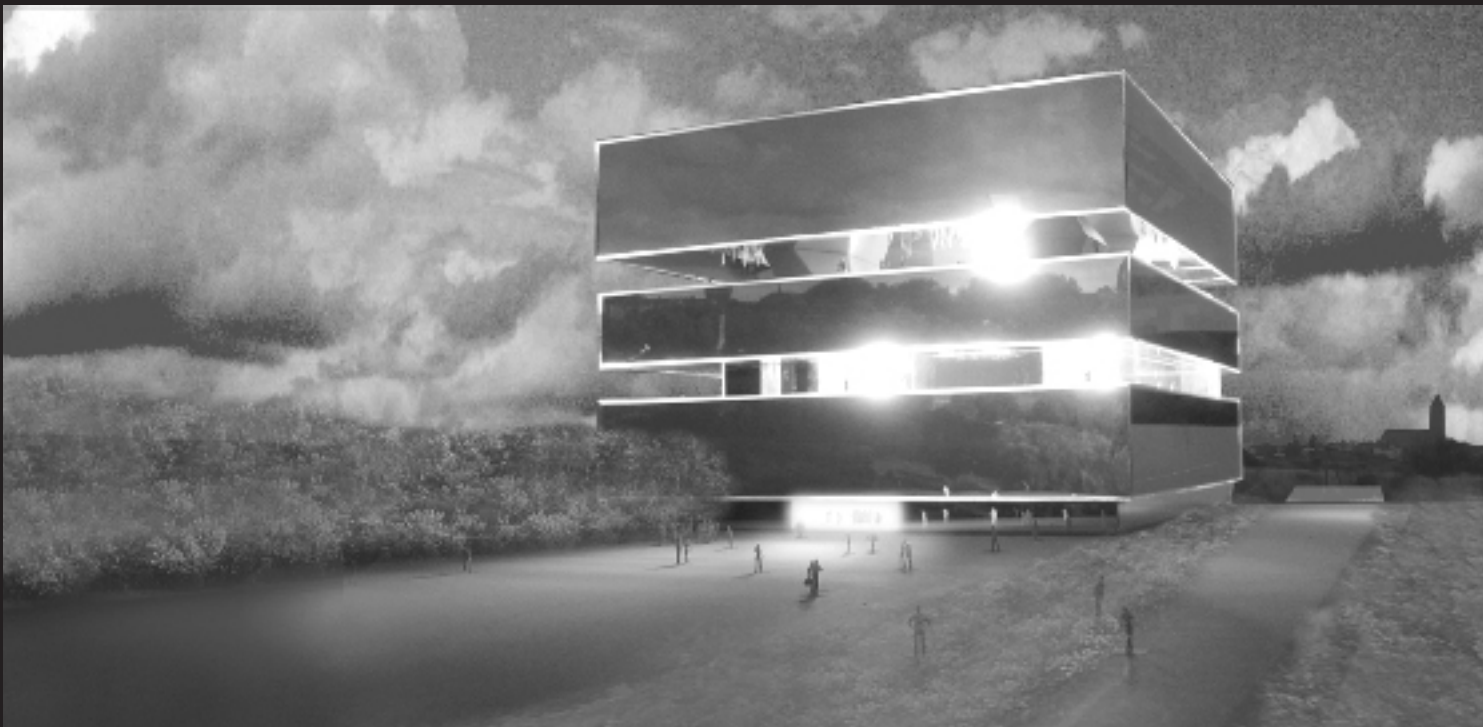


Concomitancias entre la arquitectura
y la escultura en el arte moderno

Concomitances between the architecture
and the sculpture in the modern art



Iñigo Sarriugarte Gómez
Historiador de Arte, Profesor de la
Universidad del País Vasco-España
sarriu@euskalnet.net

Recibido: Mayo 2006
Aceptado: Noviembre 2006

RESUMEN

El artículo desarrolla diferentes conexiones y relaciones entre la escultura y la arquitectura dentro del arte moderno, comprendiendo este período, desde un punto de vista escultórico, como aquel que abarca desde la aparición de las primeras vanguardias artísticas hasta prácticamente la llegada de la posmodernidad en las artes plásticas. Se trata de un estudio comparativo, basado en diferentes casos que sirven de ejemplos válidos para ilustrar esta relación. La investigación se plantea con el máximo rigor de objetividad, buscando las conexiones entre ambos campos de una manera paralela, sin la intención de supeditar uno al otro. Los principales resultados de la investigación demuestran la intensa comunión de interdisciplinaridad entre ambos territorios, desde las primeras aportaciones de Brancusi, Malevich y los constructivistas rusos y neoplasticistas holandeses, apreciándose su punto culminante en la puesta en marcha del minimalismo de la década de 1960.

Palabras clave: Escultura, arquitectura, primeras vanguardias, modernidad tardía, minimalismo, Brancusi, Malevich, Le Corbusier

ABSTRACT

The article develops different connections and relationships between sculpture and architecture in modern art, in terms of a sculptural point of view, and taking into account that this period comprises since the Avant-Garde appearance until the arrival of posmodernity in the plastic arts. It is a comparative study based on different cases that serve as valid examples to illustrate the relationship. Objectivity is stated rigorously in the investigation to look for connections between both fields in a parallel way, without subordinating each other. The main results of the investigation demonstrate the intense interrelationship between both territories, since the first contributions of Brancusi, Malevich, the Russian constructivists and Dutch neoplasticists, whose culminating point can be appreciated, at the same time, as the beginning of minimalism in the nineteen sixties.

Key words: Sculpture, Architecture, Avant-Garde, late modernity, minimalism, Brancusi, Malevich, Le Corbusier

Introducción

Con base en un riguroso estudio bibliográfico, del cual se extraen diferentes citas y referencias, se plantea centrar una seria reflexión en torno a la relación entre arquitectura y escultura en el período del arte moderno (Nikos, 1986:10), es decir, aquel que comienza con la aparición de las primeras vanguardias artísticas en torno a 1900, pasando por la modernidad tardía (Lucie-Smith, 1997:1) y finaliza esta propuesta teórica con la aparición de los movimientos artísticos anteriores a la posmodernidad, antes de la década de 1980. Como se podrá apreciar, el tratamiento del artículo se plantea desde los parámetros de la escultura, y el período establecido se vincula directamente con las fechas manejadas para el estudio de las artes plásticas.

Desde siglos anteriores, la arquitectura ha tomado modelos de la escultura, mientras que esta última se ha visto claramente articulada y adoptada por la arquitectura, tomando incluso elementos de ella, como es el caso de las cariátides del Erecteion en la Acrópolis de Atenas, que con su habitual hieratismo pierden todo su sentido al ser apartadas de la función resistente que mantienen como columnas. Por otra parte, en los pórticos góticos, las esculturas se adaptaban a la arquitectura. De hecho, estas imágenes pierden todo su sentido y fuerza al ser apartadas del lugar original, por ejemplo, cuando son situadas en museos. En definitiva, se trata de una obra escultórica pensada y realizada en función del entorno arquitectónico.

Esta simbiosis se aprecia de manera continuada a lo largo de los siglos, apareciendo de una manera más patente en el Renacimiento con Filippo Brunelleschi, Miguel Ángel Buonarroti y Gianlorenzo Bernini. En el campo de la arquitectura, este período valoraba el elemento plástico en términos de principio sustentante del proyecto constructivo. Además, la orientación de la arquitectura hacia el uso de lo escultórico le suponía la garantía de alcanzar los máximos niveles de calidad en la edificación.

Desde la modernidad, las diferencias parecen mucho más difusas, acercándose ambos campos en tratamientos formales y espaciales. Como bien afirma Dietrich Clarenbach, “Han surgido casos límite en los que las formas manifiestas se asemejan [...] de tal modo, que ante ciertos edificios se puede hablar de formas modeladas y ante ciertas esculturas de formas construidas” (citado en Brüderlin, 2005:15)¹. Son numerosas las manifestaciones vertidas en este sentido, como la de Sigfried Giedion al afirmar que “la arquitectura se aproxima a la escultura y ésta a la arquitectura” (Giedion, Sigfried, 1976:29). En cuanto la escultura pudo escapar de los espacios cerrados de los museos y las galerías de arte y se centró en el espacio urbano, este fenómeno de simbiosis tuvo un notable desarrollo. De igual manera, para muchos pensadores y arquitectos la relación entre ambos campos se plantea como un fenómeno espacial, ya que esta relación irradia principalmente espacio.

Esta concomitancia comienza a presentarse más fructífera desde comienzos del siglo XX. En este sentido, bajo el paraguas de

las vanguardias históricas, movimientos como el cubismo, el constructivismo y el futurismo plantean proyectos y edificios con el objetivo real de presentar una escultura con claras aspiraciones espaciales. Es visiblemente destacable esta realidad con la modernidad tardía y en especial con el arte minimalista, como punto de referencia para ciertos edificios, tal y como se puede apreciar con los paralelepípedos de Dominique Perrault.

La historia de la escultura durante el siglo XX aparece notablemente influida por numerosos aspectos de la arquitectura, como también a la inversa; pero es cierto asimismo que la mayoría de sus características se mantienen de una manera independiente. De hecho, las habilidades técnicas para la arquitectura no la suelen manejar en su totalidad los escultores. Por otra parte, la diferencia entre ambos campos reside en que siempre la arquitectura pertenece a un lugar concreto, siendo el contexto del territorio lo que la caracteriza. Para muchos pensadores y arquitectos no se cree “que la arquitectura siga escribiendo en la actualidad la historia de la escultura; en cualquier caso, discurre tangencialmente a ella y muestra una serie de puntos de contacto con una disciplina que le es afín, pero que tiene una historia propia y una marcada autonomía”². Incluso, desde el propio ámbito escultórico se ha reiterado esta separación, como lo plantea el suizo Max Hill (Moure, 1980), relacionado con el arte concreto o la abstracción pospictórica. Para él, la arquitectura nunca podía hacerse escultura. Su resolución sobre el concepto de espacio y sobre la metódica del proyecto ligado al material fueron planteamientos que contradecían radicalmente todo cliché de arquitectura de escultor.

Independientemente de la anterior observación, este artículo analizará la evidente fascinación e interrelación que surge entre ambos campos, que no sólo se debe a una mera cuestión artística o estética, sino que también entran en juego procesos y expectativas sociales.

1. Primeros ejemplos en las vanguardias artísticas

A partir de 1900, los artistas figurativos se empiezan a interesar cada vez más por la realización de maquetas arquitectónicas, e igualmente los arquitectos, por la presentación de maquetas esculturales. Esta tendencia se puede observar especialmente durante la década de 1920. En este sentido, tanto durante estos años como posteriormente, la

maqueta resulta fundamental para esta relación. El abanico de muestras resulta muy amplio en el terreno de las maquetas esculturales de arquitectura, siendo algunas de ellas maquetas de trabajo y en otros casos, trabajos donde se analizan determinadas cuestiones arquitecturales. Nuevamente, se produce un problema de dependencia de la forma respecto del tamaño.

La volumetría de la corporeidad y del material llega a definirse como una cualidad básica de la escultura y de la maqueta arquitectónica, manteniéndose abierta la cuestión de cómo traspasar y traducir esta corporeidad; igualmente, este aspecto volumétrico se observa en la arquitectura hasta la construcción de la Torre Eiffel. Como bien define Friedrich Teja Bach, “La escultura como maqueta de arquitectura es un recuerdo expreso de la realidad de la arquitectura como cuerpo construido, un aguijonazo, ya clavado en la maqueta, de la resistencia contra una arquitectura como imagen, como la que muestran los modelos generados por ordenador” (Teja Bach, 2005:40).

Esta conexión entre arquitectura y escultura se puede observar de manera muy visible en los famosos *architektona* (Marcadé, 1990) (1920-26) de Kazimir Malevich y el “Contrarrelieve en esquina” (1915) de Vladimir Tatlin, así como en propuestas muy posteriores como el “Pabellón” (1996) de Dan Graham y la gran escultura arbórea (2004) de Herzog & de Meuron.

Esta influencia recíproca viene principalmente avallada cuando la plástica se libera de lo figurativo y se organiza a través de volúmenes geométricos y, por otro lado, cuando el marco de la arquitectura se libera de la habitual decoración columnaria, presentándose como un cuerpo estereométrico autónomo. Esto mismo se puede observar con los *architektona* de Kazimir Malevich (1878-1935), que están compuestos de prismas y cubos blancos de escayola en una obra donde se aborda lo tectónico.

La primera falta de piezas tridimensionales en la investigación suprematista (Mikhienko, 2003:79-87) tuvo más tarde su recompensa con la creación constructiva y volumétrica de estas piezas, cuyo origen generador son el cubo y los diferentes elementos que puedan derivar de su división.

Es a partir de 1919 cuando Malevich comienza a realizar objetos tridimensionales, surgiendo tres años después los *architektona*. Destacan dos modelos de gran valor, que serían reconstruidos en 1979: “Alfa”

y “Beta”. La forma en cruz que se emplea da la imagen de una pieza con alas y mantiene una relación con los proyectos dibujados en la misma época para las “casas del futuro”, denominadas “Planites” (Fauchereau, 1992:46). Por otra parte, el mayor de los tres *architektona* que se construye, en 1923, se denomina “Gota” y muestra un círculo negro. Todas estas piezas mantienen una composición piramidal y juegan con el movimiento helicoidal ascendente. En definitiva, se trata de esculturas que se relacionan con lo arquitectónico, a modo de maquetas que se refieren en mayor o menor medida a la arquitectura; fueron modelos para una arquitectura futura, ya que era una época en la que el artista empezaba a trabajar sobre la planificación de las ciudades satélite de Moscú. Estos modelos se caracterizan por su libertad respecto del utilitarismo³ y el factor constructivo, ya que aluden a una cierta utopía social y estética que era constantemente promulgada en el campo de las vanguardias artísticas.

Estas construcciones mantienen partes que no respetan la precisión numérica, tolerando los márgenes de la desviación. Los *architektona* presentaban a su vez referencias de arquitecturas anteriores, como la del Cenotafio de Newton de Etienne-Louis Boullée, al liberar el edificio de la ornamentación de las columnas de la decoración vitrubiana y dejar que el cuerpo del mismo viniera marcado principalmente por su desnudez autónoma y de carácter estereométrico puro.

La repercusión de estas esculturas ha sido considerable para posteriores creadores, como es el caso de la arquitecta iraquí Zaha Hadid (n. 1950), quien ha estudiado profundamente estas piezas de Malevich y las ha aplicado y adaptado a varios de sus proyectos. No obstante, esta profesional ha sido más conocida internacionalmente por conectar el sentir futurista junto con la filosofía del dinamismo de la caligrafía árabe en la base de sus proyectos, recogiendo el legado futurista del movimiento que disuelve el cuerpo mediante una composición de superficies cóncavas y convexas que genera la simultaneidad de la forma, el tiempo y el espacio⁴. De hecho, todo se funde entre sí, mientras que la luz inmaterial intensifica esta relación. En los trabajos de esta arquitecta todo flota y se precipita, fluyendo en diseños radicales que se transmiten a los edificios. Ejemplos significativos de ello son el parque de bomberos en los terrenos del Vitra Design Museum en 1993 y el pabellón LFone, construido seis años después. Ambos están situados en Weil Am Rhein.

A principios del siglo XX, son varios los artistas que continúan investigando y abordando esta relación; entre ellos, Constantin Brancusi, los constructivistas rusos y los neoplasticistas holandeses.

Generalmente, se suele tomar el nombre de Constantin Brancusi (1876-1957) como una de las primeras referencias sólidas que configuran esta relación interdisciplinaria. Se trata de un escultor que mantuvo numerosos contactos con arquitectos de renombre, como Alvar Aalto, Friedrich Kiesler, Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Marcel Janco y William Lescaze (Dumitresco y Istrati, 1986:172,208 y 233).

Es de sobra conocido que su obra se orienta hacia la figura humana mediante formas arcaicas y volúmenes simples. No obstante, en trabajos como “Puerta” y “Banco”, ambos de 1915, y la “Columna del beso”, de 1916, se encuentran referencias relacionadas con la arquitectura. Es con sus pedestales y las formas puestas sobre ellos cuando empieza a desarrollar a partir de 1914 una proyección de lo tectónico junto con valores figurativos. Constantin Brancusi creó esculturas basadas en formas funcionales y muchas de éstas mantuvieron una clara capacidad arquitectónica, como vigas, arcadas, columnas y capiteles. Tales piezas eran vistas como parte de un conjunto mayor en donde todas las partes fueran interdependientes. Por este motivo, Brancusi convirtió su estudio en un “ambiente” (Marchán Fiz, 1986:173) para esculturas. De allí se extrae la idea del “ambiente escultórico” de Tirgu-Jiu, pueblo rumano donde el artista crea un lugar escultórico bajo la excusa de levantar un monumento conmemorativo a la resistencia local que luchó contra los alemanes durante la Primera Guerra Mundial. En este lugar se encuentra la “Puerta del beso” (Varia, 1986:268-279), un trabajo de elaboración arquitectónica que toma la forma de un arco triunfal de más de cinco metros de altura por seis metros y medio de ancho. Cada columna está dividida verticalmente y cerca del extremo superior, a modo de capiteles, aparecen unas imágenes circulares, que son la representación abstracta de los ojos unidos de los amantes.



Figura1. Brancusi: Puerta del beso - 1935-37

Fuente: www.tln.schulnetz.org/ru/subprojects/articles/brancusi.html

Igualmente, aparece ubicada en este parque la “Columna sin fin”, con una altura de 29 metros de altura y construida en acero inoxidable con elementos modulares ensartados sobre un poste interno de acero. Esta escultura es una simbiosis entre el tradicional obelisco y la Columna de Trajano, ya que mantiene un friso espiral parecido al ritmo modular de los elementos de esta escultura. Las piezas de Tirgu-Jiu se han tomado como uno de los principales puntos de partida de las interferencias entre la escultura y la arquitectura, tal y como queda confirmado en los testimonios de Richard Serra y Carl Andre y en la obra de Isamu Noguchi⁵.

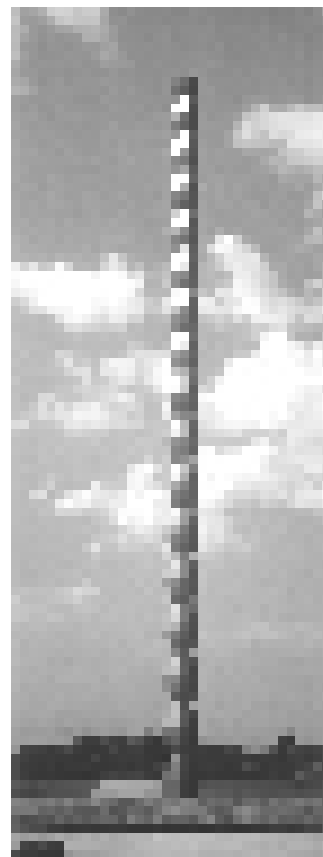


Figura 2. Brancusi: Columna sin fin - 1937

Fuente: ([http://www.westminster.edu/staff/brennie/images/brancusi endless column.jpg](http://www.westminster.edu/staff/brennie/images/brancusi%20endless%20column.jpg))

Brancusi también se dedicó en numerosas ocasiones a realizar proyectos arquitectónicos, entre los que destacan su “Proyecto de arquitectura”, de 1918, con una forma desarrollada por completo a partir de su propio lenguaje formal, un trabajo que se ha llegado a comparar formalmente con la torre de una instalación industrial de Peter Behrens; y el de un templo en 1913, cuyos muros estarían formados por las “Columnas del beso”.

Ciertamente, el interés que tenía este artista por acercar la escultura a la arquitectura nunca pudo ser recompensado, ya que no se lograron materializar sus proyectos arquitectónicos ni tampoco se pudieron exponer sus maquetas previstas para 1927 en Nueva York. Ciertamente es que le llegó a fascinar de una manera elocuente la imagen formal de Nueva York, reconociendo su propio taller en la misma silueta de Manhattan. Por este motivo propuso erigir su “Columna sin fin” (Rowell, 1995:158-163) a modo de rascacielos para Chicago, que sería aumentada su tamaño en 122 metros. Igualmente,

tuvo la enorme ilusión de que se pudiera materializar este proyecto como un edificio de apartamentos en el área de Central Park, con un tamaño tres veces más alta que el obelisco de Washington y con un pedestal de 60 metros o más de anchura. El material que pretendía emplear era el metal, y coronando la cima aparecería su famoso pájaro.

La escultura se ha acercado al funcionalismo de la arquitectura bajo el constructivismo (Lodder, 1988:75-77) soviético, cuando en los años veinte se plantea realizar un arte para el pueblo; de allí que construyan una escultura de carácter útil, con la realización del diseño de quioscos de prensa, torres para operadores y piezas de mobiliario urbano, pero siempre desde un punto de vista utilitario.

Por otra parte, Vladimir Tatlin (1885-1953) con su "Monumento a la Tercera Internacional" de 1919-20, quiso proyectar una imagen cósmica y revolucionaria del mundo. Para ello buscó la semejanza de su proyecto con la obra de sillería de una catedral gótica. En este sentido, es visible la influencia ejercida por Tatlin y los constructivistas rusos en la arquitectura. Tatlin revoluciona la escultura a principios del siglo XX al combinar piezas de chapa, vidrio y alambre en construcciones espaciales claramente equilibradas. Al igual que, recientemente, Frank Gehry mantendrá un interés por estas primeras investigaciones constructivistas, al introducir en sus trabajos materiales industriales. En el "Contra-relieve de esquina", de 1914, Tatlin rompe con el convencionalismo de situar la escultura sobre un pedestal, simplemente atornillando la pieza a la esquina de la pared, además de hacer uso de nuevos materiales.



Figura 3. Tatlin: Monumento a la III Internacional - 1919-20
Fuente: www.biada.org/materies/artsdidactica/imarq.html

Esta ruptura de convencionalismos y limitaciones no es más que el resultado de un siglo donde constantemente se están produciendo fenómenos de este tipo, como es el caso de la ruptura que se da entre los límites de la pintura y la escultura. Sirvan de ejemplos los Merz de Kurt Schwitters (1995:9-12). De hecho, el arte moderno representa un período de fusión y eliminación de fronteras disciplinares.

En el Manifiesto Realista (Nash 1985:25-27) publicado por Naum Gabo (1890-1977) en 1920 junto con su hermano Antoine Pevsner (1886-1962), se exponen sus principios sobre la composición constructiva, como el rechazo del color, la comprensión de la línea a manera de elemento descriptivo e indicador de fuerzas y ritmos; la renuncia del volumen, el rechazo de la masa y la acentuación del ritmo cinético como forma de percepción del tiempo real.

Gabo estableció profundas relaciones en Berlín con arquitectos como Walter Gropius (1883-1969), Bruno Taut (1880-1938), Erich Mendelsohn (1887-1953) y Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), apreciándose de esta manera el interés que tenía por las cuestiones arquitectónicas. En efecto, se analiza el planteamiento de la transposición de los elementos, siendo la correspondencia material la que se da en la idea constructiva.

Este escultor ha intentado buscar las cualidades del vuelo y la ingravidez, como en "Monumento para un aeropuerto" de 1924-26, realizado en cristal, latón pintado y madera. Por otro lado, la obra "Columna" de 1923 es concebida en relación con las maquetas arquitectónicas de torres. Se trata de una construcción espacial pura, sin envoltura, que muestra abiertamente la estructura interna como el núcleo de la construcción de un espacio virtual, que atrapa el espacio universal continuo y le confiere verdadero ritmo. Se trata de modelos constructivos directos y a su vez modelos matemáticos visuales, que interfieren con la arquitectura con base en numerosos planteamientos técnicos y espaciales. Desde siempre, Naum Gabo ha buscado los efectos espaciales, de allí que la luz haya mantenido una realidad muy visible.

Bajo la corriente abstracta geométrica del neoplasticismo (Jaffe, 1970), los arquitectos Gerrit Thomas Rietveld y Cornelis van Eesteren comenzaron a diseñar edificios con gran riqueza formal, introduciendo superficies, líneas y colores como medios de configuración independientes, que pudieran contrastar entre sí para generar una multiplicidad de estratos de profundidad, a la vez que incorporaban el espacio en el relieve de los muros compuestos de superficies. Bajo la idiosincrasia del espíritu "De Stijl", estos arquitectos plantean un trabajo basado en la claridad objetiva, la armonía del equilibrio de contrastes elementales y la ortogonalidad. Un buen ejemplo es la Casa Schröder de Rietveld. En esta misma línea, Georges Vantongerloo (Livingston, 1980:9-13) fue conocido por la elaboración de construcciones

geométricas a modo de maquetas, ensamblando el espacio vacío y la propia materia. Estos volúmenes cúbicos y las formas de las placas se combinan libremente tanto de manera vertical como horizontal, incluyendo de este modo el espacio en una forma más pronunciada y acercándose a la arquitectura de Mies van der Rohe⁶.

Dentro de este primer período no se puede olvidar las aportaciones experimentales de Walter Gropius⁷, durante los años que dirigió la Bauhaus (Bonfanti, 1971) quien concibe un nuevo sentido artístico al incluir la arquitectura, la escultura y la pintura en una misma unidad (Winkler, 1992:23-36). Este planteamiento se observa durante la década de los treinta, al elaborar propuestas de colaboración entre los campos, pero salvando la parte de cada uno en una obra conjunta. Para muchos, estos planteamientos fueron más bien irreconciliables. En algunos casos, parece que existe una tendencia a forzar este entendimiento de una manera no natural. Un ejemplo de esto suele ser cuando se pide la colaboración de pintores y escultores, siempre de una manera anecdótica, para la realización de un mural o la colocación de una escultura en relación con un edificio. En este sentido, su intervención en el conjunto total es prácticamente insignificante, no incidiendo en ningún aspecto técnico del mismo. Esto ocurrió a artistas como Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Arp, David Smith y Marc Chagall, entre muchos.

El arquitecto James Wines comenta que “artistas y arquitectos insisten en intentar encontrar vías de colaboración, maneras de aunar sus talentos en el dominio público. Tan pocas veces ha producido resultados importantes esta fusión durante los últimos veinte años, que la única explicación lógica para que se continúe con este esfuerzo es que nadie conoce la diferencia entre éxito y fracaso” (Wines, 1987:62). En una idea similar, el arquitecto Charles Gwathmey comenta lo siguiente:

...el motivo por el que los escultores colocan una obra delante de un edificio es para dar más relieve a éste. En realidad lo hacen por eso. Y por eso el cliente compra arte. La arquitectura no es lo que debería ser, por lo que el arte la vuelve más aceptable... No creo que el Picasso del Hancock Building de Chicago tenga nada que ver con ninguna colaboración. Entiendo que una persona construyó el edificio y otra compró el objeto. Y allí están las dos cosas juntas. Es extraño (en Diamonstein, 1982:55).

Igualmente, resulta reseñable el siguiente ejemplo: Giacometti recibe en 1959 el encargo de proyectar unas figuras para el Chase Manhattan Plaza de Nueva York (Bonnefof, 2001:561-562). Para ello realiza unas delgadas figuras femeninas de casi tres metros de altura, un hombre caminando y un busto. Pero al ver el lugar, una plaza ante un rascacielos, decidió dejar su proyecto, ya que éste quedaba totalmente degradado ante el tamaño excesivo del entorno.

Siguiendo con Alberto Giacometti (1901-1966), debemos resaltar los modelos de sus tempranas obras surrealistas, que remiten de

forma más o menos directa a la propia arquitectura. Por ejemplo, mediante el conglomerado de líneas del “Palacio a las cuatro de la mañana” de 1932, donde se pueden apreciar entramados reticulares repartidos en el espacio. De igual manera, se pueden observar estas características en el “Cubo” de 1934 y “Paisaje-cabeza reclinada” de 1932, donde se destacan connotaciones arquitectónicas. Lo mismo ocurre en el caso de “Proyecto para un pasaje” de 1930: además de llevar implícita la connotación arquitectónica, se anota la sugerencia de una figura femenina yacente. En este planteamiento escultórico se desarrolla una serie de recintos a modo de pasadizos. Estas alusiones constantes a la arquitectura no sólo se observan en sus obras surrealistas, sino en numerosos trabajos posteriores, como es el caso de los pequeños bustos y figuras monumentales de los años cuarenta sobre sus bloques de pedestales, las “Cuatro figuritas sobre una base” de 1950 y “La Jaula” del mismo año.

Para finalizar este apartado, simplemente anotaremos que son muchos los arquitectos que también se han aventurado a proyectar esculturas, como Le Corbusier, Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe. No obstante, este traspaso suele ser más habitual en sentido contrario. Como ejemplo aportamos el nombre de Fritz Wotruba (1907-1975), que trabajó como arquitecto después de realizar proyectos escultóricos y escenográficos, aventurándose en la arquitectura real de hormigón. En efecto, su Iglesia de la Santísima Trinidad en Mauer, cerca de Viena, cuya terminación no pudo ver, es claramente un ejemplo de arquitectura realizada por un escultor, observándose esta realidad bajo el principio formal del bloque y el gesto expresivo de sus esculturas como secciones apiladas con energía, que se agregan en un cuerpo.

Para entender este proyecto, debemos retomar piezas como “El beso” de Brancusi, los *architektona* de Malevich y las “Construcciones” de Vantongerloo, antecesores artísticos de la obra de Fritz Wotruba, quien adoptó el cubo como una unidad formal básica de su trabajo artístico. Wotruba, a su vez, conoció el empleo de la forma cúbica gracias a la arquitectura vienesa de Adolf Loos y Josef Hoffmann, con este último tuvo amistad desde 1930. Además de extraer las cualidades tectónicas de la figura, Wotruba también analizó las exigencias que le planteaba la piedra, aspecto visible en sus “Catedrales femeninas” de 1946.

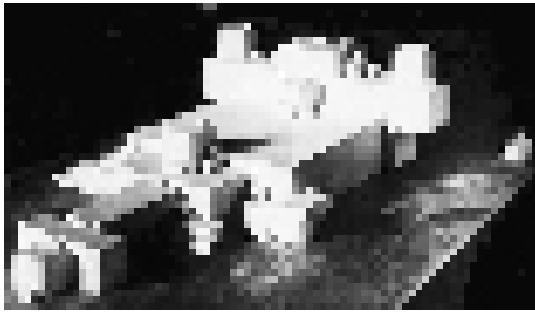


Figura 4. Malevich: Architekton, 1926

Fuente: www.russianavantgard.com/Artist/malevich/malevich_architekton_beta.html

2. Interrelaciones en la modernidad tardía

Una de las máximas expertas en escultura abstracta del siglo XX, Carola Giedion-Welcker⁸, anotaba en 1954 los crecientes tratamientos públicos de la escultura y la arquitectura como inicio de una nueva era plástica, en la cual uno de los puntos de mayor unión entre ambos campos fue el tema de la disolución de la materia en una estructura abierta. De hecho, la aproximación de la escultura a su campo circundante se puede observar en la arquitectura de los años cincuenta.

En esta década se alcanza una síntesis entre el espacio y la plástica, que se puede expresar bajo el concepto de plástica espacial, al cual pertenece por ejemplo la obra tardía de Frank Lloyd Wright con el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1956-59, que representa uno de los máximos exponentes del juego bipolar entre arquitectura y escultura. Son muchos los conceptos que se aplican en ambos territorios, como masa, vacío, espacio, volumen, de allí que las interferencias sean constantes. Para Rosalind Krauss, el vínculo entre la escultura y la arquitectura es ciertamente una relación de exposición (en Brüderlin, 2005:15).

Quizás uno de los momentos más interesantes dentro de esta relación sea la década de 1960, época en que se generó un amplio abanico de posibilidades. Hay dos motivos que ayudan y conducen al acercamiento entre arquitectura y escultura, y hacen que su relación formal sea más estrecha. Por una parte, el hecho de que la escultura no sea figurativa, lo que le ha llevado a preocuparse más por la implantación de formas abstractas en el espacio; de esta manera se acerca a uno de los principales intereses de los arquitectos. Por otra parte, los arquitectos, gracias al uso

de nuevos materiales constructivos, como vidrio, plástico, acero y hormigón, han liberado los pesados muros de carga, llegando a controlar el espacio tridimensional de manera similar a como lo hacen los escultores.

Le Corbusier (1887-1965) empezará a apartarse del Estilo Internacional (Tzonis y Lefaivre, 1987:42-45), que recurría a la construcción con acero y a las estructuras adinteladas ortogonales de hormigón. De este modo se aleja de los principios más funcionalistas, entre los que se plantea que la forma debía seguir la función⁹, lo que había condicionado a la arquitectura durante varias décadas. En cualquier caso, Le Corbusier tenderá hacia una arquitectura con un carácter más escultórico, al emplear el “betón brut” (Curtis, 1986), un fluido pastoso que se adapta a un molde y coge de éste la forma final, de la misma manera que lo puede llegar a hacer el bronce en la fundición de las esculturas. Este arquitecto recupera la plasticidad para la arquitectura, aspecto que parecía haberse perdido debido al purismo funcionalista. Esta plasticidad se empezó a ver en diferentes edificios, como la “Unite d’habitation” de 1946-52 en Marsella, “Maison Jaoul” de 1954-56 en Neuilly, el “Pavillon Philips” de 1957-58 de la Exposición Universal de Bruselas y la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut de 1950-54 en Ronchamp.

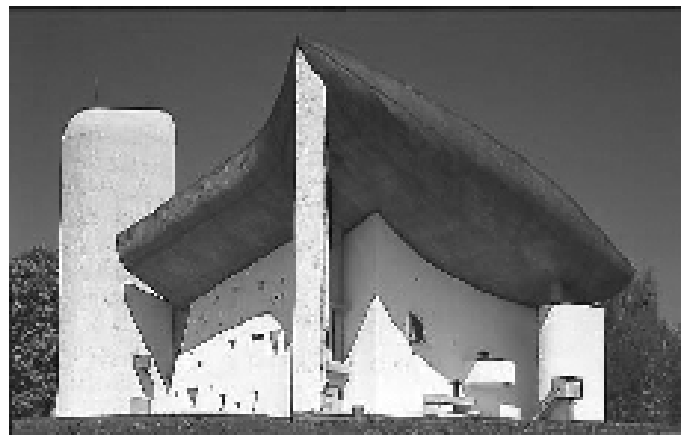


Figura 5. Le Corbusier: Notre Dame du Haut, 1950

Fuente: www.fondationlecorbusier.asso.fr/ronchamp.htm

En este último edificio, las paredes curvas, la blanca torre y el techo parecen estar libres de problemas de estructura y estabilidad. Se quiere crear un efecto formal y expresivo. Por ejemplo, las ventanas no siguen orden funcionalista alguno, ya que su objetivo es producir fuertes contrastes de colores y sombras. Todo esto se crea gracias al uso del hormigón armado, que es utilizado con un carácter de plasticidad y bajo las proporciones habituales de un escultor. Ya durante la década de 1950, Le Corbusier marca la línea de trabajo hacia una nueva preocupación por la masa y los acabados duros y brutales, frente a los efectos planos del

volumen y la transparencia que marcaba la arquitectura moderna anterior a la Segunda Guerra Mundial. Por este motivo, surge el estilo arquitectónico del “brutalismo”, que intenta recuperar uno de los aspectos más fundamentales de la escultura, como es el expresionismo, al proyectar en los edificios un valor emocional independientemente de la estructura y la función. Dentro de este brutalismo, aparece uno de los recursos denominado “cuña rusa”, término que es utilizado con los auditorios del “Club de Trabajadores de Rusakov” de Moscú, proyectados en 1927 por Konstantin Melnikov, cuyos volúmenes en forma de prisma trapezoidal parecían flotar sobre la calle. Este recurso sería empleado en los años cincuenta por arquitectos como Marcel Breuer, Kenzo Tange y Lyons Israel, entre otros. Estos arquitectos crearán elementos que sobresalen del edificio formando siluetas, que rompen el principio de unidad formal.

Gracias a las propuestas de Le Corbusier, la relación forma-función tomará una vertiente de carácter más liberado a principios de la década de 1960 en trabajos de otros arquitectos, como la “Terminal

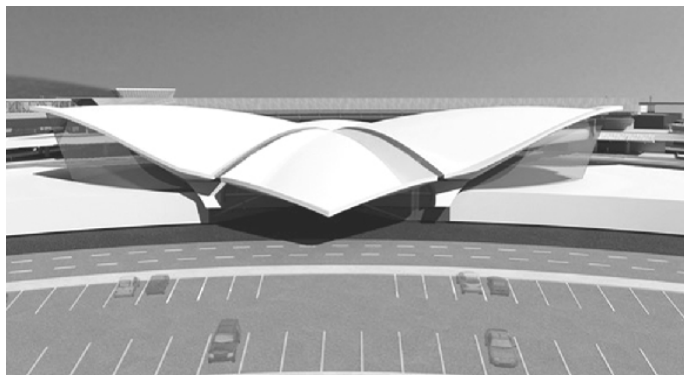


Figura 6. Eero Saarinen: Terminal aérea de la TWA, 1962
Fuente: www.designbuild-network.com/projects/jetblue/jetblue1.html

aérea de TWA”, de 1962, en Nueva York de Eero Saarinen, donde se adopta la forma de un pájaro dispuesto a volar; el “Gimnasio Nacional”, de 1964, para los Juegos Olímpicos de Tokio, realizado por Kenzo Tange a modo de caracola vista desde el aire, que reproduce el movimiento de un lanzador de martillo; y la “Ópera de Sydney”, de 1973, de Jorn Utzon, donde se representa un conjunto de velas hinchadas por el aire. Es decir, hablamos de una arquitectura con sugerencias figurativas, lo que la acerca indudablemente al campo escultórico. En esta misma línea, el arquitecto francés Daniel Grataloup (n. 1937) comienza, desde finales de la década de 1950, a preocuparse por unir en una misma obra la arquitectura y la escultura. De hecho, él mismo llega a definir sus obras como “arquitectura-escultura” Grataloup, 1986) ya que se trata de una arquitectura que viene marcada por formas semejantes a cuevas y animales, a modo de esculturas de dragones orientales o estómagos de leviatanes.

Son muchos los ejemplos de esta simbiosis, como las grandes esculturas de Jean Dubuffet, las esculturas habitables de André Bloc o las instalaciones de Jean-Pierre Raynaud, las cuales mantienen todas ellas una clara vinculación con la construcción. Igualmente, el arte de Eduardo Chillida se ha convertido en un paradigma de nuevos conceptos arquitectónicos para Diener & Diener, Herzog & de Meuron y Steven Holl.

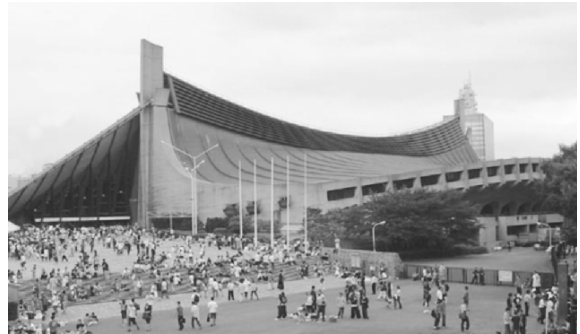


Figura 7. Kenzo Tange: Gimnasio Nacional - 1964
Fuente: <http://archiguide.free.fr/AR/tange.htm>



Figura 8. John Utzon: Ópera de Sydney - 1957-1973
Fuente: <http://bayimages.net/images/2k/bay001449.jpg>

Para Javier Maderuelo,

...la arquitectura de curvas de los primeros años sesenta debe mucho a la escultura de Jean Arp, como el Teatro de Dusseldorf (1960-1969), de Bernhard M. Pfay, o incluso a las esculturas de Henry Moore, como el caso de la Iglesia de Santa María de Red Deer en Alberta, Canadá, del arquitecto Douglas J. Cardinal que, aunque deudora estilísticamente de Nôtre-Dame-du-Haut de Le Corbusier, no puede evitar ser asociada con la imagen de alguna de las figuras yacentes de Henry Moore (Maderuelo, 1990:34).

Al igual que en las creaciones de Giacometti, donde las obras desarrollan un salto perceptivo en la escala y la distancia, esta misma correlación se aprecia en el trabajo de Henry Moore (1898-1986) (Wilkinson, 2002:139-140). Muchas de sus esculturas hablan de espacios habitables, ya que pueden ser transposiciones de cosas pequeñas a otro medio y a otra escala; de este modo, su interpretación como maquetas no hace sino prolongar el movimiento originario de la imaginación del artista. De igual manera, algunos motivos escultóricos tienen dimensiones relativas a lo arquitectónico. En estas propuestas hay un respeto por el bloque material y la relación de tensión entre el exterior y el interior. La correlación con las formas orgánicas, tal y como se puede observar en la obra de Henry Moore, ha sido tratada por arquitectos como Hugo Häring (1882-1958), Hans Scharoun (1893-1972), Alvar Aalto (1898-1976) y Le Corbusier (1887-1965), este último con su capilla de Ronchamp de 1950-54.

Destaca, por otra parte, la relación formal entre este escultor y el arquitecto americano Greg Lynn (n. 1954). Mientras que el primero hace alusión al empleo de formas embrionarias, Lynn trabaja a partir de parámetros matemático-geométricos con un programa de un ordenador que predetermina las formas de su “Embryological House”, siendo un claro ejemplo de escultura y arquitectura biomórficas.

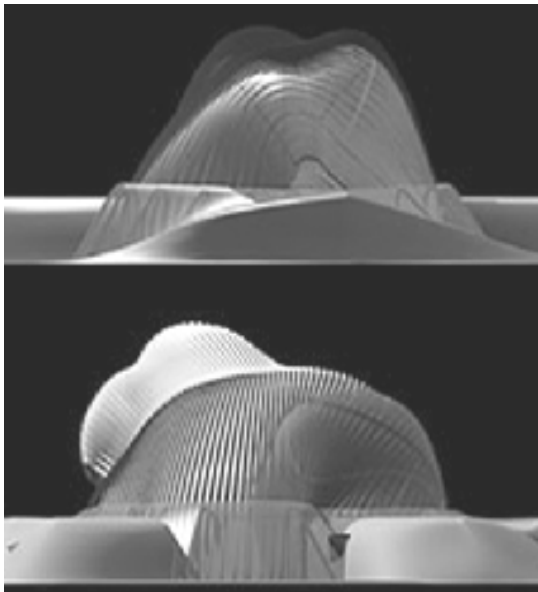


Figura 10. Greg Lynn: Embryological House - 1998
Fuente: www.designboom.com/contemporary/nonstandard

Durante la década de los sesenta se plantea la relación entre la corporeidad humana y los edificios¹⁰, y que éstos se muestren como si fueran la ropa que cubre nuestros cuerpos. Esta idea parece materializarse con el arquitecto austriaco Frederick Kiesler, discípulo de Adolf Loos¹¹, al crear la “Casa Interminable”, una especie de habitáculo a modo de seno nutriente y acogedor que protege los cuerpos de los que allí penetran. Tras varios años de trabajo, este proyecto se construye como maqueta para la exposición “Environmental Sculpture”, que se celebra en 1964 en el MOMA de Nueva York.

También, durante este período, son reseñables las investigaciones de Richard Serra (n. 1939) y Bruce Naumann (n. 1941). En el caso del primero, son destacables las gigantescas placas de acero curvadas, situadas en espacios públicos y que entablan un diálogo crítico con situaciones urbanas precarias o con edificios formalmente afines, como por ejemplo con la Filarmónica de Berlín de Hans Scharoun de 1956-63.

En el caso de las piezas de Bruce Naumann, se aglutinan cuestiones corporales, aspectos inherentes a psico-instalaciones, y la conciencia de la dimensión psíquica y corporal de la arquitectura (Van Bruggen, 1988). En relación con lo anterior, resulta de interés el tema de la corporeidad antropomorfa en la arquitectura contemporánea, que tiene sus inicios previos en el danés Per Kirkeby (n. 1938) con sus torsos de bronce en un juego recíproco con sus esculturas de ladrillos. Este mismo artista atrajo a los visitantes en la Documenta 7 de Kassel (1982) hacia un edificio de ladrillos semioculto en el follaje, que sorprendentemente no tenía ninguna puerta y que constituía un cuerpo escultórico. Este artista danés proyecta desde mediados de la **década de 1960** arquitecturas no funcionales de ladrillo, cuyas maquetas en bronce recuerdan los modelos utópicos de Hermann Finsterlin.

3. El minimalismo como puente entre ambos campos

Para abordar este apartado es preferible hablar de correlaciones, ya que generalmente en las inquietudes teóricas de los arquitectos (Maderuelo, 1990:120) no se aprecia el interés por crear un corpus teórico vinculado a la arquitectura minimalista.

Frente a los proyectos cinéticos de la **década de 1920**, con los rascacielos horizontales de 1924-25 de El Lissitzky y la ciudad espacial flotante de 1925 de Friedrich Kiesler, el paso de la escultura a la arquitectura se realiza de una manera más pronunciada a través de los proyectos del *land art* y el minimalismo; por ejemplo, con “Pasaje”, de Robert Morris, realizado en la década de 1970.

Entre los casos que anteceden las premisas minimalistas se encuentran las obras que Brancusi erigió en Tirgu-Jiu. Igualmente, se encuentran motivos de resonancia entre los minimalistas y el contexto urbano en Nolens Volens. También, el edificio Seagram de Mies van der Rohe en los Estados Unidos ha sido un modelo

común para los arquitectos modernos y los escultores minimalistas. Los volúmenes limpios, geométricos y neutros de la ordenación regular del *minimal art* recuerdan la imagen de la arquitectura moderna de los textos puristas de Le Corbusier. Durante la década de 1950, arquitectos norteamericanos cercanos al estilo “brutalista”, diseñan formas más calmadas y muestran la suavidad impersonal del *minimal art* en comparación con sus colegas europeos (Madeu, 1990:101).

La relación entre el arte minimalista y la arquitectura viene potenciada por el uso del espacio, la geometría tridimensional, la ausencia del color pictórico, los procedimientos constructivos y la atención al entorno y al medio ambiente. El arquitecto Charles Gwathmey ya afirmaba que “... los edificios que estamos haciendo son objetos por sí mismos y tienen muchas, muchísimas implicaciones acerca de la forma y la escultura y todo lo que identificaríamos o definiríamos como arte” (Gwathmey en Diamonstein, 1982:56). Por ejemplo, esta cercanía entre el minimalismo y la arquitectura ha sido tratada por varios teóricos, como John A. Walker¹².

A partir de 1965, Sol LeWitt (n. 1928) desarrolla construcciones reticulares con forma de jaulas, que recorren sistemáticamente la idea geométrica a modo de sistemas cerrados en sí mismos, que no dicen nada más de lo que hay en las propias estructuras, siendo ésta una de las principales características del minimalismo. Con este estilo el arte se limpia de las citas de lo cotidiano y lo comercial con las que el pop lo había contaminado, a la vez que se aleja de los parámetros del simbolismo, la metafísica y la espiritualidad. Bajo este lenguaje, la escultura y la arquitectura alcanzan un nuevo plano de simbiosis.

Las relaciones analógicas entre la obra de este artista y diversas formas arquitectónicas han sido analizadas por el fotógrafo Bernhard Leitner¹³ (n. 1938), estableciendo por ejemplo una relación con las puertas de la casa de Ludwig Wittgenstein, donde se alude también a su “*Tractatus logico philosophicus*” de 1918, un desarrollo teórico que intenta liberar el lenguaje de toda atadura metafísica. También destaca el edificio diseñado por Venturi y Scott Brown para la reconstrucción de la “Casa de Benjamín Franklin”, realizado simplemente mediante aristas a modo de efecto inmaterial, situación que se da de una manera similar con los Cubos de Sol LeWitt.

Otro ejemplo de esta concomitancia serían los dibujos esquemáticos de Arata Isozaki para el Museo de la prefectura de Gumma, donde se plantea la descomposición de cubos en el propio edificio, simulando nuevamente las estructuras cúbicas realizadas por Sol LeWitt. Otra conexión en esta misma línea se produce entre este escultor y el arquitecto Ieoh Ming Pei, especialmente en lo que respecta al tema de las pirámides, con la realización de la pirámide de acceso al Museo del Louvre y las que realiza el escultor, como su “*White Pyramid*”, de 1987, situada en Múnster (Alemania). Este mismo arquitecto desarrolla en el “*Everson Museum*” de Syracuse, New York, unos bloques y prismas lisos.

Otro nuevo ejemplo sería el “*Museo Ikeda de Arte del siglo XX*” de Bukichi Inoue, a modo de prisma rectangular.

Uno de los principios fundamentales del minimalismo es la caja ortogonal, que a su vez constituye una de las primeras bases de la arquitectura desde los años setenta. Bajo esta conformación geométrica, encontramos a Tadao Ando, Herzog & Meuron, Gigon/Guyer, Adolf Krischanitz, Diener & Diener, etc. Estos arquitectos extraen fuertes bases teóricas del minimalismo, especialmente del discurso purista de Donald Judd, transcrito en su artículo “*Objetos específicos*” (Judd, 1996), que tuvo una notable influencia sobre los jóvenes arquitectos americanos. Este escultor asume la obra como un modelo para investigar la percepción, teoría aprovechada por muchos de los anteriores arquitectos con la intención de desarrollar esta característica y constituirse en función básica de lo edificado; es decir, como la finalidad utilitaria sobre la percepción de la arquitectura.

Es en la década de 1960 cuando se intenta recuperar mediante la escala el carácter monumental, superando de esta manera la cualidad objetual de la escultura. Se observan numerosas esculturas que dan un valor privilegiado a las formas monumentales. En efecto, esta capacidad se ve facilitada por las técnicas de fabricación industrial, que ayudan a que el tamaño sea mayor y le hagan rivalizar con la arquitectura. Estas técnicas, que facilitan el uso de una escala mayor, vienen también acompañadas de un cambio de mentalidad en la manera de hacer escultura. La escultura de gran escala surge como una necesidad de carácter urbano, con el propósito de embellecer o dignificar las construcciones oficiales de nueva planta. A partir de la Segunda Guerra Mundial, este hecho traerá como consecuencia que los escultores se vean en la necesidad de trabajar con grandes escalas.

Entre los primeros escultores que emplean la escala de gran tamaño se encuentra Tony Smith (1912-1981), quien especialmente desde principios de la década de 1960 comenzaría sistemáticamente a realizar cubos y piezas de carácter geométrico de gran tamaño. Sus esculturas se ven relacionadas con cuestiones de la *gestalt* (Domínguez, 1993:76-78) y la experiencia de la percepción. Este artista es consciente del peligro que tiene la confrontación con la arquitectura. De hecho, conoce perfectamente las diferencias existentes entre ambos campos, ya

que anteriormente había trabajado en el estudio de Frank Lloyd Wright, encargado del taller de delineación para establecerse posteriormente entre 1940 y 1960 como arquitecto libre. De igual manera, Sol LeWitt trabajó durante un largo tiempo como dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de Ieoh Ming Pei, un arquitecto que mantiene formas cercanas al minimalismo.

Como bien afirma Edward Lucie-Smith, "...mucho de la obra de Smith parece reflejar su experiencia de la arquitectura" (1979:239). Tony Smith, a partir de 1961, tras un accidente, comenzó a trabajar con dimensiones reducidas a modo de maquetas escultóricas, para que luego fueran construidas a gran escala. Este conocimiento sobre arquitectura tuvo una notable influencia en su obra plástica, al igual que lo tuvo en otros artistas que también habían tenido esta formación arquitectónica, como Sol LeWitt, Christo y Alice Aycock. Otro ejemplo de esta escultura llevada al tamaño de la arquitectura sería el "Batcolumn" de 1977 de Claes Oldenburg, "The Lighting Field" de 1977 de Walter de Maria o "Surrounded Islands" de 1983 y "Running Fence" de 1976 de Christo, las dos últimas relacionadas con el *land art*.

La escultura, después de muchos siglos de estar supeditada a la arquitectura, a partir de la década de 1960 es cuando pretende compararse con la arquitectura, al situarse en un plano de igualdad al aumentar y controlar las escalas a mayor nivel y al buscar en sus esculturas las cualidades de la "presencia" (Benedict, 1968:89).

Este concepto de "presencia" se logra por medio de una escala que produce una sensación monumental y muy superior al tamaño humano, y siempre con formas geométricas. Esta realidad se observa no sólo en la obra de Tony Smith, sino también en la de Ronald Bladen (1918-1988); por ejemplo, en "The X" de 1967, donde observamos esta misma forma con más de seis metros y medio de altura. Otro ejemplo sería "Untitled" de 1965 de Robert Morris, donde se presentan tres elementos en forma de "L", realizadas en contrachapado blanco y con brazos iguales de dos metros y cuarenta centímetros de largo. Las tres piezas son idénticas y se colocan en tres posiciones diferentes. Nuevamente, se puede establecer una similitud entre esta última obra y el "Robert R. McMath Solar Telescope", en el Kitt Peak National Observatory, diseñado inicialmente por Mirón Goldsmith, así como en las maquetas realizadas para decidir el diseño final, que podrían pasar perfectamente por esculturas minimalistas.

Otro de los aspectos con los que la escultura minimalista se ha acercado a la arquitectura ha sido la pérdida de su carácter de centralidad. Este problema se encuentra ya en la obra de Auguste Rodin y Constantin Brancusi, quienes entendieron el punto de origen del significado del cuerpo como un acto de descentralización, requiriendo la atención y estudio del espacio en donde se situaba el cuerpo.

En este sentido, el minimalismo ha continuado con esta trayectoria de descentralizar la escultura. Por este motivo las obras se sitúan en la periferia, en las paredes y no en los lugares centrales de las salas. Esta pérdida de centro es un concepto nietzscheiano (Nietzsche, 1984:90). Por otra parte, la arquitectura intenta alejarse de una conformación en torno a la centralidad y la axialidad, conceptos que estaban unidos a la arquitectura histórica. Uno de estos ejemplos de ruptura lo realizaba ya Walter Gropius en la planta del edificio de la Bauhaus en Dessau, al romper con todas las tipologías de los manuales de arquitectura.

La idea de excentricidad es una de las características de la arquitectura durante la década de 1960. Por ejemplo, se encuentra en los proyectos tempranos del arquitecto formalista John Hejduk, como en el caso de la "Casa 10" de 1966, o en "Residencia y Estudio" de 1967, de Charles Gwathmey, o el más reciente "Biocentro para la Universidad de Frankfurt" de 1987, de Peter Eisenman, donde se presenta un proyecto con base en la excentricidad del espacio. En definitiva, una de las características innovadoras de esta década fue la falta de centro tanto en la escultura como en la arquitectura.

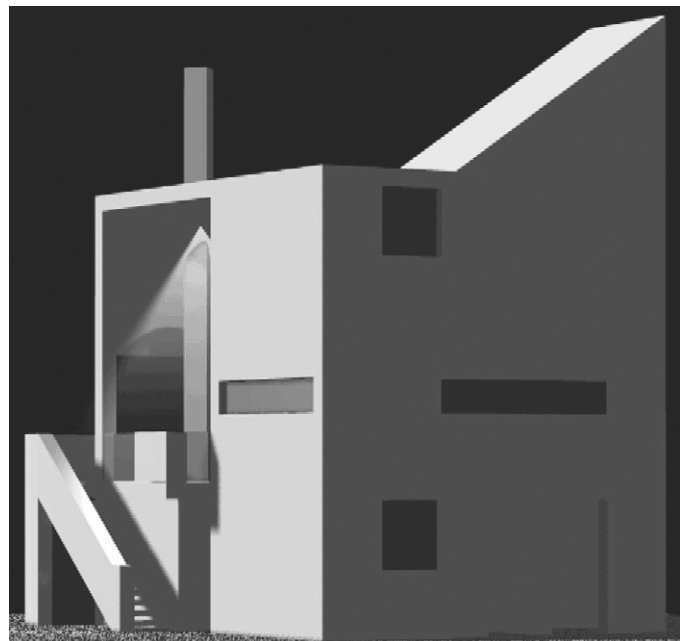


Figura 11: Charles Gwathmey: Studio - 1967

Fuente: [soa.syr.edu/faculty/bcoleman/SUSOA/Courses Taught/ARC550/550.roster.projects.html](http://soa.syr.edu/faculty/bcoleman/SUSOA/Courses%20Taught/ARC550/550.roster.projects.html)

Para finalizar esta última sección, anotaremos algunos ejemplos más de esta simbiosis interdisciplinar. En los edificios formalistas de los “Five Architects” y los rascacielos prismáticos tardomodernos se observa una concomitancia entre las esculturas de Claes Oldenburg y las formas prismáticas sobredimensionadas para el edificio de oficinas Chiat/Day de Frank O. Gehry en Vence (California), realizado entre 1975 y 1991. De igual manera, destacan los rascacielos de Philip Johnson en colaboración con Burgee durante la década de 1970, a modo de grandes esculturas cercanas al minimalismo. El constructor de rascacielos Philip Johnson era a su vez coleccionista de las obras más minimalistas de Robert Morris. Sol LeWitt ha dedicado numerosos escritos a analizar la presencia de los rascacielos “zigurats”¹⁴ de Nueva York.

Otro punto de correlación entre ambos campos es el interés por el uso de nuevos materiales industriales. Los prismas acristalados que a modo de espejos se mimetizan con el cielo en los rascacielos, se conectan con las esculturas de gran escala y con los cubos de Larry Bell, se consigue así juegos luminosos sobre el horizonte. De igual manera, la obra de Dan Graham (n. 1942) se sumerge en el entorno y creando superficies reflectantes en sus pabellones, al tratar el tema del ensamblaje entre el espacio exterior y el interior. Emplea espejos de vidrio especial, de carácter traslúcido y, en otros casos, opacos, que irritan al espectador porque crean distancia y proximidad, provocando experiencias de auto-observación y visión del otro y aludiendo, de este modo, directamente a las complejas salas de espejos del mundo barroco.

Conclusiones

Históricamente, la arquitectura ha tomado modelos de la escultura, mientras que esta última se ha visto claramente articulada y adoptada por la primera, al adquirir incluso algunos de sus elementos. De esto hay numerosos casos históricos, como las cariátides del Erecteion en la Acrópolis de Atenas. No obstante, esta relación adquiere una notable relevancia en el periodo del arte moderno, donde las primeras vanguardias permiten este acercamiento mediante una escultura que es diseñada bajo parámetros arquitectónicos, con base en nuevos materiales y formas, tal y como lo desarrollan Brancusi, Malevich, los constructivistas rusos y los neoplasticistas holandeses. Igualmente, las prácticas en la Bauhaus permite que ambos territorios se conecte de una manera claramente experimental.

Durante la modernidad tardía y especialmente durante la década de 1960, la aparición de la escultura no figurativa se intensifica, lo que conlleva una mayor preocupación por las formas abstractas en el espacio, tal y como ocurre con el minimalismo. De allí la extrapolación de piezas minimalistas al ámbito arquitectónico. La relación entre la escultura minimalista y la arquitectura viene potenciada por el uso del espacio, la geometría tridimensional, la ausencia del color pictórico, los procedimientos constructivos y la

atención al entorno. Igualmente, otro de los aspectos con los que la escultura minimalista se ha acercado a la arquitectura ha sido la pérdida de su carácter de centralidad, siendo ésta una cuestión ya planteada por Constantin Brancusi.

Esta tendencia a la correlación de ambos territorios es fruto de un fenómeno cultural general, que se consolida en pleno siglo XX y que a su vez se puede observar en otros ámbitos, donde también se generan conexiones entre sectores en principio ajenos, pero que fruto de la hibridez y el eclecticismo de las últimas tendencias culturales, consolidan productos y procesos de síntesis.

Notas

¹ Clarenbach, Dietrich “Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert”. Conferencia realizada en 1969 en Munich, p. 3. Citado por Brüderlin, Markus (ed.). (2005). “Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente”. Bilbao: Fondation Beyeler, Museo Guggenheim-Bilbao, p.15.

² Citado por Vittorio Magnago Lampugnani en Brüderlin, Markus (ed.) (2005).

³ De la misma manera que la arquitectura se libera del estricto utilitarismo y funcionalismo con el asentamiento de las vanguardias históricas, las artes plásticas consiguen desembarazarse del esteticismo y el formalismo imperantes del siglo XIX.

⁴ Respecto a este tema, junto con los proyectos de Zaha Hadid, también resultan reseñables las aportaciones arquitectónicas del español Santiago Calatrava.

⁵ Véase comentarios del artista sobre diferentes piezas y esculturas en “Richard Serra. Sculpture 1985-1998”. Ferguson, Russell (ed.). (1998). Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, pp. 33-185.

⁶ En 1923, Mies van der Rohe comenzó a definir sus arquitecturas como “edificios de piel y huesos”, lo que ya fue anticipado en su proyecto de torre de 1922 y que después lo iría incorporando en forma pura en sus posteriores diseños de rascacielos de acero y vidrio. Otra de las analogías surgidas dentro de esta interdisciplinariedad se observa entre el movimiento y la forma tectónica de los miembros corporales del “Hombre caído”, de 1915 de Wilhelm Lehmbruck y las formas construidas en el pabellón de van der Rohe.

⁷ Walter Gropius propondrá a Mies van der Rohe como su sucesor y director de la Bauhaus. Posteriormente, ante el conflicto bélico, ambos marcharán a Estados Unidos.

⁸ Destaca en especial su publicación “Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space”. New York: Wittenborn. 1954.

⁹ La idea de “la función hace la forma” procede de la doctrina del funcionalismo, resultando uno de los principios fundamentales del arte moderno gracias a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus de Weimar y posteriormente de Dessau y Berlin. Para más detalles, véase “La crisis filosófica del funcionalismo”, en A. Moles, Abraham; Wahl, Ebehard. “Kitsch y objeto”, en VV.AA. (1971). “Los objetos”. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 179-181. Sirvan a su vez, estas referencias de Peter Meyer para aclarar el tema. “Las formas de los edificios, muebles y accesorios deben producirse, por así decirlo, automáticamente mediante el conocimiento

de todos los factores implicados, tanto materiales como funcionales, sin tener presente una decisión estética...". Véase Sedlmayr, Hans. (1990). "La Revolución del Arte Moderno" Madrid: Biblioteca Mondadori, pp. 74-75.

¹⁰ Respecto al tema de la relación entre nuestros cuerpos y los edificios, debemos destacar las publicaciones de Le Cobusier: "Le Modulor" (1948) y "Le Modulor 2" (1953), donde se analiza un nuevo sistema de medidas naturales del hombre, ya que el autor considera que tanto el sistema métrico decimal como el anglosajón tienden a desvirtuar la arquitectura.

¹¹ Destaca la Casa Müller de Adolf Loos en Praga, ya que las casas de Loos ponen en perfecta consonancia la apariencia externa e interna, semejándose a caparazones aumentados del propio organismo que uno habita.

¹² Destacan en especial las siguientes publicaciones: "Glossary of Art, Architecture and Design since 1945". Boston: G.K. Hall. 1992; "Art in the Age of Mass Media". London: Pluto Press. 1994; "Left Shift: Radical Art in 1970s Britain". New York: I.B.Tauris. 2002.

¹³ Destaca su publicación: "The Wittgenstein House". New York: Princeton Press. 2000.

¹⁴ La primera pieza de los "ziggurats" aparecen en el ejemplar de la revista "Arts Magazine" de noviembre de 1966.

Referencias

Benedikt, Michael (1968). *Sculpture as Architecture: New York Letter 1966-67. Minimal Art: A Critical Anthology*, Battcock, Gregory (ed.). New York: E.P.Dutton.

Bill, Max (1988). *Un Monumento*. Max Bill, Alberani, Tiziana & Bargiotti, Maria (Eds). Bologne: Grafis Edizioni.

Bonfanti, Ezio (1971). *Gropius y la Bauhaus virtual*. VV.AA. Bauhaus. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Bonnefoy, Yves. (2001). *Alberto Giacometti. A Biography of his work*. Paris: Flammarion.

Brüderlin, Markus (ed.). (2005). *Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Bilbao: Fondation Beyeler, Museo Guggenheim-Bilbao.

Curtis, William J.R. (1986). *Le Corbusier: Ideas and Forms*. Oxford: Phaidon.

Diamonstein, Barbarelee (1982). *Diálogo con la arquitectura USA*. Barcelona: Gustavo Gili.

Domínguez Perela, Enrique (1993). *Conducta Estética y Sistema Cultural. Introducción a la Psicología del Arte*. Madrid: Editorial Complutense.

Dumitresco, Natalia y Istrati, Alexandre (1986). *Brancusi*. VV.AA. London: Faber and Faber.

Fauchereau, Serge (1992). *Kazimir Malevitch*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Jaffe, Hans L.C. (1970). *De Stijl*. London: Thames and Hudson.

Judd, Donald (1996). *Objetos específicos*. VV.AA. Minimal Art. San Sebastián: Koldo Mitxelena.

Grataloup, Daniel (1986). *Pour une nouvelle architecture. Espace, Temps, Volumes, Dynamique*. Paris-Lausana: Bibliothèque des Arts.

Giedion, Sigfried (1976). *Raum, SEIT, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*.

Zürich: Verlag für Architektur Artemio.

Livingston, Jane (1980). *Introduction to Georges Vantongerloo*. VV.AA. Georges Vantongerloo. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Lodder, Christina (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza Editorial.

Lucie-Smith, Edward (1979). *Movimientos modernos desde 1945*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Lucie-Smith, Edward (1991). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino.

Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori.

Marcadé, Jean-Claude (1990). *Malevitch*. Paris: Casterman & Nouvelles Éditions Françaises.

Marchán Fiz, Simón (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Mikhienko, Tatiana (2003). *The Suprematist Column. A Monument to noobjective art*. VV.AA. Kazimir Malevich: Suprematism. New York: Harry H. Abrams, pp. 79-87.

Moure, Gloria (1980). *Max Bill*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.

Nash, Steven (1985). *Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism*. Munich: Prestel-Verlag.

Nietzsche, F. (1984). *Ecce Homo. Como se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza Editorial.

Rowell, Margit (1995). *Constantin Brancusi. 1876-1957*. Paris: Gallimard.

Schwitters, Ernst. Kurt Schwitters (1995). *Kurt Schwitters*. Valencia: IVAM.

Stangos, Nikos (1986). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.

Teja Bach, Friedric (2005). *La escultura como shifter: sobre la relación entre la escultura y la arquitectura*. *Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Brüderlin, Markus (ed.). Bilbao: Fondation Beyeler, Museo Guggenheim-Bilbao.

Tzonis, Alex & Lefavre, Liane (1987). *La poética de la Unité de Marsella. A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 10, pp. 42-45.

Varia, Radu (1986). *Brancusi*. Paris: A.D.A.G.P.

Van Bruggen, Coosje (1988). *Bruce Nauman*. New York: Rizzoli.

Wilkinson, Alan (ed.). (2002). *Henry Moore: Writings and Conversations*. Aldershot, Hampshire, England: Lund Humphries.

Wines, James. (1987). *De-Architecture*. New York: Rizzoli International Publications.

Winkler, K-S. (1992). *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*. Berlin/München: Verlag für Bauwesen.