

La escultura sin límites Sculpture Without Bounds

Pablo Llorca

Cómo la escultura contemporánea rompió la escala clásica

A partir de la década de los 60 la escultura abre un proceso en el cual la escala clásica, la que toma al hombre como modelo y a la vivienda como marco de referencia, comienza a sufrir un cambio. En los treinta años transcurridos, la evolución habrá ido desde el agigantamiento de las formas hasta proyectos globales en los que intervienen tanto la arquitectura como la escultura o las nuevas tecnologías visuales. Por su condición de intervención en el espacio es por lo que puede seguir siendo llamada escultura.

Del posminimalismo al conceptual, aunque como veremos este último ha sido el más reacio, han insistido en su voluntad de abandonar la relación escultura-objeto. La historia de esa transgresión tiene un primer impulso en los artistas pop que trataron directamente con objetos. Warhol y Johns, tomándolo de Duchamp, hacen escultura a partir de objetos reales y así proporcionan la ruptura del vínculo inalterable entre arte escultórico y objeto artesanal puesto, directamente o no, sobre el suelo. Al dar un valor artístico al objeto la escala humana tiene posibilidades de perder su estatus de referencia única. Oldenburg, otro artista pop, será quien más lejos vaya de ellos; alteró las normas espaciales con sus objetos gigantes blandos y los ambientes contruidos.

Desde el punto de vista formal, artistas como David Smith y Anthony Caro, con esculturas formadas por núcleos separados y, en el caso del último sin basa, fueron los que posibilitaron el desarrollo multicelular y espacial de la escultura, un proceso formado por intenciones y apariencias variadas. Para analizar cómo la escultura introdujo elementos heterodoxos a ella misma a partir de esa ruptura con la escala —el tiempo como un factor nuevo, la construcción arquitectónica, la incorporación de la imagen bidimensional, las nuevas tecnologías visuales, la integración en la naturaleza, la ciudad como elemento escultórico, etc.— varias obras son claves para entender ese desarrollo.

Algunos ejemplos posminimalistas (Nauman, Shapiro, Le Va y la habitación de Turrell)

Una de las batallas más importantes del informe movimiento posminimalista fue la lucha contra las palabras de Donald Judd: "una forma, un rol, un color, una superficie son algo en sí. No hace falta esconderlos, haciéndolos parte de un todo bien distinto. Las formas y los materiales no deberían ser alterados por el contexto. Una o cuatro cajas en fila, cualquier objeto solo o dispuesto en serie forma parte de un orden local, de un ajuste, que malamente se puede denominar orden. La serie es un orden establecido por mí o por algún otro, y no puede considerarse como parte de un orden más amplio"¹. A esas frases respondieron con una gran dependencia entre entorno y obra. No sólo tuvieron en cuenta a aquel en sus creaciones sino

How contemporary sculpture broke with the classical scale

In the 60s, sculpture initiated a process in which the classical idea of scale, which takes man as the model and the house as a reference frame, began to experience a change. In the last thirty years, the evolution has gone from the immensification of forms to global projects in which architecture, sculpture and the new visual technologies all intervene. The results continue to be called sculpture due to their condition as interventions in space.

From post-minimalism to conceptualism —although we will see how this latter has been more reluctant and resistant— the practical field of sculpture has insisted on its determination to abandon the sculpture-object relation. The history of this transgression found its first impulse in the Pop artists who treated objects directly. Warhol and Johns, taking their inspiration from Duchamp, made sculpture from real objects, thus presenting a rupture of the inalterable link between sculptural art and and artisanal objects placed, whether directly or not, on the ground. In giving the object artistic value, it is possible for the human scale to lose its status as the single reference. Oldenburg, another Pop artist, took this the farthest; his huge, soft objects and built environments changed the rules of space.

From the formal point of view, artists such as David Smith and Anthony Caro, with their sculptures shaped by separate nuclei and in the latter case without bases, were who made possible the multicellular and spatial development of sculpture, a process shaped by various intentions and appearances. In order to understand this development and analyze how, starting with this break with scale, sculpture introduced heterodox elements into itself —such introductions as time, a new factor, or architectonic construction, the incorporation of the two-dimensional image, the new visual technologies, the insertion and integration into nature, the city itself as a sculptural element, and so on— we will consider various key works.

Some post-minimalist examples: Nauman, Shapiro, Le Va, and the Room of James Turrell

One of the most important battles of the amorphous post-minimalist movement was the struggle against the words of Donald Judd: "a form, a roll, a color or a surface, are all something in and of themselves. There is no need to hide them, or to make them art of a different whole. Forms and materials shouldn't be changed by the context. A box, or four boxes in a row, or any object, be it alone or arranged in a series, makes up part of a local order, of an arrangement that is wrongly called order. The series is an order established by me, or by someone else, and cannot be considered as

Pablo Llorca. Madrid 1963. Es especialista en temas de arte contemporáneo. Ha sido crítico de *Diario 16* y colaborador en numerosas revistas especializadas. Asimismo ha dirigido las películas *Venecias* y *Jardines Colgantes*. Es director de la productora La bañera roja.

Pablo Llorca, born in Madrid, 1963, is a specialist in contemporary art. He has been a critic with *Diario 16* and a contributor to numerous specialized journals. He directed the films *Venices* and *Hanging Gardens*. He heads the "Red Bathtub" production company.
Translated by Christopher Emsden.

que muchas de éstas fueron construcciones de lugares. O relecturas de espacios a partir de sí mismas. La obra, pues, no se limitaba a ella sino que aludía a un orden espacial superior (una habitación, una calle, una montaña). La ausencia de un canon creó una diferencia muy amplia de tamaños. Mientras que la materia plástica manejada por James Turrell es un volcán entero, una silla de Shapiro apenas mide siete centímetros. Y el espacio es igual de importante en ambos casos. Las esculturas de Shapiro, en sus tamaños diminutos colocados en enormes espacios, aluden a ese espacio circundante que las aplasta y subraya su pequeñez.

Una obra que epitomiza las alteraciones de esos años es *Pasillo videograbado en directo*, creada por Bruce Nauman entre 1968 y 1970. Un pasillo que resulta ser un ambiente que envuelve al espectador para desmitificar, de manera paradójica, la imagen de éste como objeto de la obra de arte. En un extremo del pasillo hay una cámara colocada; dos monitores en el otro extremo. El visitante, mientras camina y es grabado por la cámara, ve su propia imagen de espaldas en el monitor; según se va acercando a éste la imagen va haciéndose más pequeña. Rosalind Krauss hizo una aguda observación de la relatividad que la obra de Nauman supone: "Este centro móvil que es el propio cuerpo del espectador es otro ataque a las convenciones de la escultura tal y como habían sido mantenidas a lo largo del siglo (...) El hecho aquí es que esa clase de teatralidad que uno encuentra en la obra de Oldenburg, Morris y Nauman es el centro de la reformulación de la "sculptural enterprise": qué es el objeto, cómo lo conocemos y qué significa "conocerlo" ². El pasillo de Nauman demuestra que cuando a la escultura —mantengamos esa convención— se le añaden elementos tecnológicos, las posibilidades espaciales aumentan y la relación entre la escala real y la emitida por las pantallas enriquece la obra, complejizándola. La obra no es sólo la persona, que sigue siendo sin embargo sujeto y objeto, sino también el complejo dispuesto, instrumento para romper la noción unívoca de objeto. El antropocentrismo como referencia espacial se resquebraja, pues Nauman enseña una paradoja: desdobra a la persona en conciencia y objeto y cuanto más se acerca la persona a su propia imagen más pequeña se hace ésta. Otra variante del pasillo fue otro proyecto suyo nunca realizado: Nauman abriría un agujero en el interior de un gran árbol y colocaría un micrófono dentro. Pondría un amplificador en una habitación vacía, en la que se oiría cualquier sonido producido en el centro del árbol. Ya veremos más adelante cómo la percepción desdoblada de la realidad se realiza, de manera más sencilla, en los "non-site specific" de Smithson.

El pasillo de Nauman añade un factor asociado al problema de la escala y que hasta entonces nunca había sido relacionado con la escultura: el tiempo. El corredor no sólo permite el desplazamiento sino que lo obliga; sin movimiento no habría obra. Varias son las piezas de esta época que cuentan con el tiempo como factor, sin recurrir ellas en sí al movimiento. Un artista asociado al grupo minimalista, pero sin duda el más heterodoxo y el que más jugaba a ello, Robert Morris, construyó en 1974 *Philadelphia labyrinth*, una pieza que para ser conocida necesitaba ser recorrida. Desde fuera de ella, a la altura de un hombre, no se podía ver más que la pared externa; la obra —casi regular, pese a ser un laberinto, si se contempla desde arriba— sólo es accesible al que se introduce y camina por ella. Con anterioridad, en 1970, Robert Smithson propuso *Spiral Jetty* como una obra para ser caminada. Y las piezas de interior de Richard Serra no es posible aprehenderlas sin el movimiento, sin el cual no se podrían apreciar las relaciones espaciales producidas en los distintos ángulos.

part of a wider order".¹ They responded to these lines with an insistence on a great inter-dependence between the work and its surrounds. Not only did they take this into account in their creations, but many of their works were actually site constructions, or re-readings of spaces in terms of themselves. The work, then, was not limited to itself, alluding instead to a higher spatial order, perhaps a room, a street, or a mountain. The absence of any canon led to a very wide range of differing sizes. While James Turrell has chosen to handle an entire volcano as his plastic material, one of Shapiro's chairs measures seven centimeters. Space, however, is equally important in both cases. Shapiro's sculptures, in their diminutive sizes and placed amidst enormous spaces, allude to that surrounding space which crushes them, leaving them speechless and underlining their tininess.

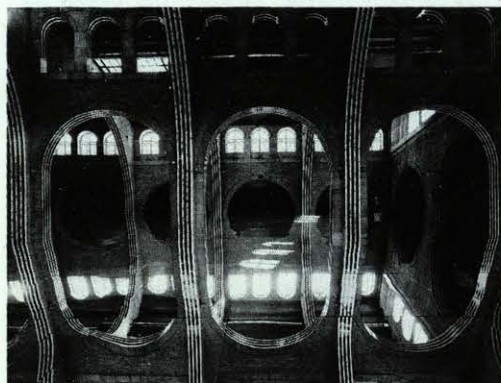
A work which epitomizes the changes and alterations of those years is "Live Taped Video Corridor", created by Bruce Nauman between 1968 and 1970: a hallway that turns out to be an environment which wraps around the spectator in order to demystify, in a paradoxical way, the image of the latter as an object of the work of art. A video camera is placed at one end of the hallway, while on the other are two television screens. The visitor, while walking down the hallway and being filmed by the camera, sees an image of him or herself, but from the back and growing progressively smaller. Rosalind Krauss offered an acute observation of the relativity entailed by Nauman's work: "This moving center, the spectator's own body, is another attack on this century's sculptural conventions... The fact here is that the sort of theatricality that one finds in the work of Oldenburg, Morris and Nauman is at the center of the reformulation of the sculptural enterprise: what is the object, how do we come to know it, and what does it mean to know it".²

Nauman's hallway demonstrates that when technological elements are added to sculpture —let us maintain this convention— the spatial possibilities are increased, and the relation between the real scale and that emitted by the screens enriches the work, rendering it more complex. The work is not only the person, who continues nonetheless being both subject and object, but also the arranged and prepared complex, an instrument with which to break the univocal notion of the object. Anthropocentrism as a spatial reference begins to crack, for Nauman is showing us a paradox: the person is split into mind and object, and the more the person nears his or her own image, the smaller this becomes. Another variant of the hallway was one of his unrealized projects: Nauman thought to open a hole in the interior of the trunk of a large tree and place a microphone within. Then a loudspeaker placed in an empty room would allow one to hear whatever sound was produced in the center of the tree. We will see further on how a similarly split perception of reality is achieved, in a simpler fashion, in the "non-site specific" works of Smithson.

Nauman's hallway adds a factor associated with the problem of scale, and hitherto had never been related with sculpture: time. The corridor does not merely allow movement, it forces it; without motion, there would not be a work. There are various pieces from this period which rely on time as a factor, although without resorting to movement as intrinsic to their very existence. Robert Morris was an artist who, while associated with the minimalist group, was nevertheless the most heterodox and the one who most played with it. His "Philadelphia Labyrinth", built in 1974, was a piece which, in order to be known, had to be walked through. From the outside, at eye-level, only the outside wall could be seen; the work —which despite being a labyrinth was almost regular when viewed from above— was only accessible by going in and

Bruce Naumann. Pasillo videograbado en directo. 1969-70. Video-instalación, con pasillo de paredes prefabricadas, cámara de video y dos pantallas. 120 x 30 x 480 pulgadas.

Bruce Naumann. *Live Taped Video Corridor*. 1969-70. Video installation, with wall board corridor, video camera, and two video monitors. 120 x 30 x 480 inches. Panza Collection.



Daniel Buren. Dominant-Dominé. Rincón de un espacio, 1465 m² en 11° 28' 42", 1991. Serigrafía tinta negra, espejos, PVC, madera, estructura tubular, electricidad, luz diurna.

Corner of space, 1465 m², 11° 28' 42", 1991. Serigraphie black ink, mirror, PVP, wood, tubular structure, electricity, daylight.

© F. Delpech./Capc Musée.



Si el agigantamiento de la escala introdujo el factor tiempo en la escultura los creadores de la generación posminimalista no rehusarán la incorporación de otros elementos heterodoxos relacionados con el espacio. Barry Le Va, en la exposición de 1969 *Anti-ilusión: procedimientos y materiales*, presentó una pieza construida a base de luz, un elemento fuera de escala. Un rayo dirigido de luz creaba la obra, que al ser definida en términos contrapuestos de luz y sombra —las tinieblas de alrededor son tan importantes como la luz— tenía una dimensión espacial tan grande como la misma sala. Esto no era así porque las piezas colocadas alrededor de la de Le Va delimitaban su espacio, que no obstante se extendía mucho en vertical —hasta el techo.

La luz es el elemento fundamental en las obras del californiano James Turrell, el cual la emplea en una relación muy estrecha con los espacios físicos. Turrell utiliza, por ejemplo, habitaciones vacías y blancas en cuyas paredes abre un agujero que a veces tiene un metro, a través del cual sólo se puede observar el cielo. Las variaciones de la luz y cómo el observador las percibe a través del agujero —en relación también con la habitación y el muro— es la obra. Como suele haber una ligera luz artificial en el interior existe un equilibrio entre la iluminación del interior y la luz que viene de fuera. Dependiendo del tipo de luz celeste que el hueco ofrezca habrá una determinada ilusión óptica y aquel podrá ser visto como agujero o superficie perteneciente al muro.

Turrell propone una experiencia estética basada en la belleza y en la comunión espiritual con ella, a través de espacios físicos interiores que suelen ser amplios y también de espacios tan vastos como el cielo. La luz es un material etéreo y fuera de medida. Muchas obras modernas escapan de cualquier clasificación tradicional, pero pocas de ellas dejan ver de una manera tan clara la integración simbiótica de los elementos clásicos; sin utilizar pinceles, reglas o sopletes Turrell basa sus obras en luz, color y espacios físicos.

Spiral Jetty y Street Levels

La muerte en 1973 de Robert Smithson, a los treinta y cinco años, redujo su obra a ser el desarrollo de unos conceptos muy puros. *Spiral Jetty*, creada tres años antes de su muerte, es la pieza suya creada fuera de las salas que mejor muestra la intención de crear un trabajo en contrapunto con sus piezas de salón. La obra de Richard Serra, en cambio, sí ha tenido evolución desde que en 1971 ideara *Strike*, una lámina de acero que dividía en dos un ángulo de 90°, y que significa el inicio de su estrecha relación con la arquitectura. Desde entonces, y aunque su manera de crear obras no haya variado sustancialmente, sus ámbitos de intervención se han multiplicado. Lo que comenzó hace veinte años como una relectura del espacio tomado en sentido casi abstracto ha evolucionado a una intervención concreta en los lugares donde son instaladas sus esculturas. Trabajos que pueden llegar a tener más significado que su propia forma, una capacidad metafórica que él niega tajantemente. *Street levels*, creada en 1987, ilustra muy bien cuál es el funcionamiento de sus esculturas públicas y cómo su trabajo en relación al espacio.

“Siempre me he interesado por diferentes lugares y distintas clases de situación, como la relación de una habitación blanca como opuesta a un cuadro (...). Se habla del marco pero se olvida dónde éste está situado, dónde está uno y el ambiente del espacio total. Pienso que en realidad esta es una investigación sobre un tipo de control espacial que abarca todo tipo de

walking around it. Earlier, in 1970, Robert Smithson had proposed “Spiral Jetty”, another work to be walked through. And one cannot understand the inside pieces of Richard Serra without movement, necessary to appreciate the spatial relations produced by different angles.

If the use of huge and blown-up use of scale introduced the time factor into sculpture, then the creators of the post-minimalist generation hardly shied away from incorporating other heterodox elements related to space. In the 1969 exhibition “Anti-Illusion: procedures and materials”, Barry Le Va showed a piece constructed out of light, an element outside of all scale. A guided beam of light created the work, which in being defined in contrapuntal terms of light and shadow —the surrounding darkness is every bit as important as the light— had a spatial dimension as large as the exhibition hall itself. This was not in fact the case because other pieces, in the same room as that of Le Va, curtailed its space, which nonetheless extended vertically until reaching the ceiling.

Light is the fundamental element in the works of the Californian James Turrell as well; he uses it in a very tight relation with physical spaces. For example, Turrell uses empty and white rooms with a hole in the wall, at times a meter wide, through which one can only look at the sky. The variations of the light and how the observer can perceive them through the hole —in relation with the room and the wall as well— that is the work; the work is that. As there tends to be a light artificial illumination inside, there is an equilibrium between the interior lighting and the light coming from outside. Depending on the type of sky light allowed in by the porthole, a given optical illusion occurs, which could be seen as a hole or a surface belonging to the wall.

Turrell proposes an aesthetic experience based on beauty, and on the spiritual communion with beauty, through interior physical spaces which tend to be quite spacious, often reaching such vastnesses as the sky. Light is an ethereal material, beyond any measure. Many modern works elude traditional classification, but few of them allow the symbiotic integration of the classical elements to be seen so clearly. Without using brushes, rulers, or torches, Turrell bases his works on light, color and physical spaces.

Spiral Jetty and Street Levels

Robert Smithson's death in 1973 at age thirty-five limited his oeuvre to the development of several very pure concepts. Made by him three years before his death, “Spiral Jetty” is the piece, created outside of the gallery scene, that best shows his intention to create a work in counterpoint with his set pieces. Richard Serra's work, in contrast, has evolved since he conceived “Strike” in 1971, a steel sheet that a 90 degree angle divided into two, a piece representing the beginning of his close relation with architecture. Although his manner of creating works has not varied substantially since then, his fields of intervention have multiplied. What began twenty years ago as a re-reading of space, taken in an almost abstract sense, has evolved into a concrete intervention in the places where his sculptures are installed. These installations are works that can come to have more importance than their form itself, a metaphorical capacity that he roundly and sharply denies. Created in 1987, “Street Levels” illustrates very well how his public sculptures function and how he works in relation to space.

“I have always been interested in different places and different kinds of situations, like the relation of a white room as opposed to a painting.... People talk about the frame, but they forget where this is located, where one



Daniel Buren. *Vers le sud, noir et Rouge*.
Madera, pintura termopolimérica, electricidad, espejo,
vinilo adhesivo.
Wood, thermopolymer painting, electricity, mirror, adhesi-
ve vinyl

Krzysztof Wodiczko. *El sueño imperativo, The imperative dream*, 1992
Foto/Photo: Enrique Castellano.

Robert Smithson. *Spiral Jetty* 1970. Basalto negro, sal,
tierra y algae rojo. Espiral, 1500 pies de extensión, 15
pies de anchura. Situado en el Gran Lago Salado, Utah.
Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970. Vesicular black
basalt, salt crystals, earth, and red water algae. Spiral,
1500 feet long by 15 feet wide. Located at the Great
Salt Lake, Utah



implicaciones sociales, económicas o políticas (...). El arte tiende a ser visto en términos de aislamiento, neutralización, separación, y esto es confortable. Se supone que el arte está situado en un plano etéreo, libre de las experiencias del mundo, y yo estoy más interesado en esas experiencias, no como rechazo del arte sino considerándolo parte de esa experiencia, entretejido; en otras palabras, todos esos factores forman parte de él”³. El interés de Smithson por la relación espacio-hombre y cómo afecta a la percepción le condujo a trabajar con dos tipos contrapuestos de obra. En las “*non-site specific sculptures*” manipula la naturaleza como un objeto y su cosificación le sirve de instrumento para enfrentar la realidad con, en una de las más conocidas, la imagen que el objeto ofrece. La realidad está desdoblada y el espejo hace participar de la obra a todo el entorno; lo importante sin embargo no es la visión concreta sino el hecho en sí de una imagen reflejada. La escala habitual, pues, es mantenida. *Spiral Jetty* en cambio, significa la integración de la obra en la naturaleza y la consiguiente adopción de una escala gigante.

El Gran Lago Salado fue el escenario para la creación de una espiral sobre el agua de varios cientos de metros. Desde la planicie de la costa no era posible verla de manera nítida y sólo el recorrido continuo permitía su entero conocimiento. Esta adopción de diferentes puntos de vista significa la descentralización de una posición omnimoda del espectador. Conocer la creación sólo desde un punto de vista sería una visión fragmentaria. Es la totalidad del recorrido, la experiencia de los espacios, lo que proporciona un conocimiento que requiere una participación activa. Debido a esta premisa, Serra se quejaba de las reproducciones fotográficas de la obra: “Lo que la mayor parte de la gente conoce de *Spiral Jetty* es una imagen tomada desde un helicóptero. Cuando se ve la obra real resulta que carece en absoluto de ese carácter puramente gráfico (...). Si se reduce la escultura al plano de la fotografía se está negando la experiencia temporal de la obra”⁴. De hecho, el propio Smithson no aprobaba la imagen fotográfica de su trabajo y prefería la reproducción cinematográfica. Esa manera bidimensional de emitir la obra no cambia la concepción revolucionaria del espacio sino que acentúa su capacidad de ambigüedad. Pasa de una escala gigantesca a otra fuera de cualquier medida, donde las dimensiones dependen del tamaño de reproducción de la imagen.

Street levels, realizada para la octava edición de la Documenta de Kassel, es una de las obras de Serra que mejor definen su posición respecto a la obra artística y al uso del espacio en una escala monumental. Su carácter urbano y la relación con la arquitectura son facetas a partir de las cuales se puede analizar de manera global las características del Serra más monumental.

Serra edificó en la vía pública de Kassel dos planchas de acero de alrededor de tres metros cada una, una en cada acera, y uniéndolas, otra de igual altura. El resultado era un bloqueo de la calzada, por la que no se podía circular. La intención consistía en revelar la artificiosidad de una ciudad reconstruida sin base alguna a partir de la Segunda Guerra Mundial. Las certeras palabras de Richard Armstrong se cumplen aquí de manera nítida: “La técnica de Serra consiste en redelinear el espacio ambiental y de este modo insertar un significado allí donde a menudo no lo había”. No se trata en estas líneas de asentar sus intenciones globales sino de definir la relación con el espacio y la escala. Y en la construcción de la ciudad alemana, donde instala su obra junto a edificios reales, aquello se percibe muy bien. Serra plantea la obra en una relación de escala adecuada con el entor-

no es oneself and the environment of the total space. I think that this is really an investigation into a type of spatial control, one that has all sorts of social, economic and political implications... Art tends to be seen in isolation, neutralized and separated situations; this makes us comfortable. It is felt that art is located in some ethereal domain, free from the experiences of the world, but I am more interested in those experiences, not as a rejection of art but rather considering art to be an interwoven part of that experience; in other words, all of those factors make up part of it”³. Smithson’s interest in the relation between space and man, and how it affects perception, led him to practice with two opposite types of work. In his “*non-site specific sculptures*”, he manipulates nature as an object, and his codification functions as an instrument for him to face reality with, as in one of his best known creations, the image offered by the object. Reality is split into two, and the mirror makes the entire setting participate in the work; nevertheless, what is important is not the actual vision itself but rather the reflected image itself —i.e., that it is there. The usual scale is thus maintained. In contrast, “*Spiral Jetty*” signifies the integration of the work into nature, and the consequent adoption of a gigantic scale.

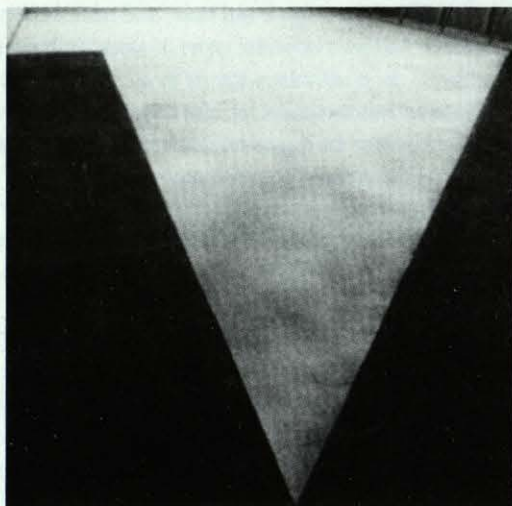
The Great Salt Lake served as the stage for the creation of a spiral over the water, measuring several hundred meters. From the shore it was not possible to see it clearly, and only continuous walking around it allowed it fully to be grasped. This adoption of different points of view suggests the decentralization of any all-inclusive or all-embracing position of the spectator. To behold the creation from only one point of view would be to have a fragmentary vision. It is the totality of the route, the experiences of the spaces, which offers a knowledge or familiarity, and this demands active participation. It was owing to just this premise that Serra complained about photographic reproductions of the work: “What most people know of ‘*Spiral Jetty*’ is a photo taken from a helicopter. When one sees the real work, it turns out that it totally lacks that purely graphic character... When sculpture is reduced to photography, the temporal experience of the work is being denied”⁴. In fact, Smithson did not approve of photographic images of his work, preferring that it be reproduced through cinematic means. Such a two-dimensional way of representing the work does not change the revolutionary concept of space, but it does accentuate its capacity for ambiguity. It goes from having a gigantic scale to another, effectively immeasurable one in which the dimensions are a dependent function of the size of the reproduction of the image.

“*Street levels*”, made for the eight celebration of the Documenta of Kassel, is one of Serra’s works which best define his position regarding the artistic work and the use of space on a monumental scale. Its urban character and its relation with architecture are facets on the basis of which the most monumental characteristics of Serra can be analyzed in a holistic way.

On the public passage of the Kassel, Serra built two steel plates measuring about three meters each, placed on opposite sidewalks, joined by a third plate of equal size. The result was a blocked walkway; passage was impossible. The intention of the work was to reveal the artificiality of a city reconstructed without any basis after the Second World War. Richard Armstrong’s astute commentary was neatly proved: “Serra’s technique consists in redrawing the environmental space, and in this way to introduce a meaning where often enough there had not been one”. We are not trying here to establish his overall intentions, only to attempt a definition of the relation between space and scale, and in the construction of the German city where his

Barry Le Va. *Sección omitida de una omitida sección*. 1969. Polvo de harina. 30 x 20 pies en total. Colección del artista. Expuesta en el Museo Whitney del Arte Americano, Nueva York, 1969.

Barry Le Va. *Omitted Section of a Section Omitted*. 1969. Flour dust. 30 x 20 feet overall. Collection of the artist. Installation at the Whitney Museum of American Art, New York, 1969.



no. No construye la pieza por medio de un simple aumento de tamaño — un prototipo que se agiganta— sino que sólo como está ha podido la obra ser concebida. De hecho, Serra ha realizado duros reproches a los autores modernos de movimientos —los Calder, Moore o Noguchi—, a los que achaca una falta adecuada de escala en esas obras, que acusa de maquetas aumentadas. La escala de Serra sí es nitidamente gigante, no sólo por su tamaño real sino por la relación con el espacio aludido, que resulta al fin y al cabo todo el contexto urbano. La escala gigante es la más cómoda para un artista que en ocasiones se ha definido como arquitecto frustrado y que como tal arquitecto se comporta: “la arquitectura es el único lenguaje plástico que ofrece la posibilidad de andar, de mirar, de cambiar el espacio, ese que no existe en la escultura más que raramente”.

Argumentos tópicos de Daniel Buren

La intervención de Daniel Buren en el CAPC de Burdeos es un ejemplo de proyecto global, en el que la noción de escala es dinamitada puesto que no se trata de una obra concreta sino de un conjunto que abarca varias estancias de un edificio no conectadas físicamente. No puede la vista reconstruir la obra en una única mirada, sino que el proyecto sólo se aprehende mediante la reconstrucción mental.

Asociado al arte conceptual, Buren es en cierto modo un heterodoxo del mismo que nunca ha ocultado su compromiso con un trabajo desarrollado visualmente. Sus actuaciones, debido a eso, se desmarcan del espacio más convencional que habitualmente utilizan los conceptuales, limitado al lugar que ocupa un objeto. Tan sólo en la década pasada, cuando se va incorporando una cierta idea escenográfica de puesta en escena —de utilizar el espacio global—, las obras de varios de ellos transgreden la condición de obras de arte como objetos.



Vista de la intervención. *Anti-ilusión: procedimientos y materiales*. Museo Whitney del Arte Americano, Nueva York 1969. En el sentido de las agujas del reloj: Richard Serra, *Fundición*; Eva Hesse, *Expansión Expandida*; Carl Andre, *Sin título*; Robert Lobe, *Sin título*; Rafael Ferrer, *Sin título*; Keith Sonnier, *Círculo encendido*; Richard Serra, *Una tonelada como atrezzo (Casa de cartas)* (centro).

Installation View. *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Whitney Museum of American Art, New York 1969. Clockwise from left: Richard Serra, *Casting*; Eva Hesse, *Expanded Expansion*; Carl Andre, *Untitled*; Robert Lobe, *Untitled*; Rafael Ferrer, *Untitled*; Keith Sonnier, *Lit Circle*; Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)* (center)

work was installed next to real buildings, it could be grasped very well. Serra posed the work in an appropriate scalar relation with its surrounds. He did not build the piece by merely enlarging its scale —as if it were a prototype that could be made as large as necessary— it is rather that the work could only have been conceived in this way. As a matter of fact, Serra has made harsh criticisms of such modern authors of movements —of Calder, Moore and Noguchi— whose works he sees as lacking in appropriate scale, and which he has accused of being enlarged models. The scale that Serra works with is plainly and clearly gigantic, not only for the real size of a work but for its contextual relation with the space alluded to, which in the end is the entire urban setting. That he finds himself most comfortable with huge scales is only natural for an artist who has called himself a frustrated architect, and who indeed behaves as just that: “architecture is the only plastic language which gives one the chance to walk, to look, and to change space, which only rarely occurs in sculpture”.

Topical Arguments by Daniel Buren

Daniel Buren's intervention in the CAPC of Bordeaux is an example of a global project in which the notion of space is dynamited; it is not a specific, concrete work but rather a whole set that take up several unconnected rooms of a building. The work cannot be reconstructed in a single view; the project can only be grasped through mental reconstruction.

Associated with conceptual art, Buren is in a way quite heterodox within it, never having hidden his commitment to the visual development of his work. Due to this, his interventions step out of the more conventional space —the kind that is limited to the place that an object occupies— that conceptual artists normally use. It has only been in the last decade —when

Buren creó para el museo de Burdeos, en 1991, una intervención que continuaba una idea aplicada por él en ocasiones anteriores, la integración de escultura, arquitectura y pintura. Con el título global de *Argumentos tópicos*, palabras que entre sí chocan, propuso dos instalaciones independientes pero complementarias. En la gran nave central de 1.465 metros cuadrados, y también en pasillos laterales, escaleras y salas anteriores, colocó sus habituales bandas negras y blancas de 8,7 cm., las cuales cubrían los intradoses de los arcos y de los pilares. Un espejo colocado a 45° del suelo reflejaba las naves y las bandas, creando un conjunto visualmente impresionante. En *Dominant-Dominé*, así se llamaba esta parte, Buren respeta la arquitectura, pero al mismo tiempo, mediante el espejo, ofrece una visión distorsionada y confusa del orden que reinaba en la nave central del edificio. Un juego de relectura del espacio con mucha relación con Serra, pero que en lugar de redefinir un lugar, acentúa la dimensión paradójica que existe en lo visual —el espejo como elemento central, también como metáfora de la frontera entre lo racional y la percepción.

En un piso superior del Entrepot Lainé, la nave que el siglo pasado albergaba las mercancías del puerto, Buren ofreció otro lado del espejo. En un corredor del edificio construyó trece salas, en cada una de las cuales presentaba lecturas de elementos parciales del propio edificio —la estructura, el color, habitaciones concretas, etc. La característica central de esta intervención era la opuesta a la otra: alterar el edificio para subrayar sus características. Pero mientras que aquí es una re-creación, en la otra es una alteración. En el corredor integró el espacio y sus conocidas bandas planas en trece salas construidas, partes de la alusión al *megaespacio* que sólo mediante el desplazamiento y la reconstrucción mental puede ser abarcado⁵.

Wodiczko y el Arco del Triunfo. Epílogo

Una obra que demuestra de manera muy evidente la relatividad del espacio y, en cierta manera, su inexistencia como un punto fijo en la concepción del proyecto es la proyección que Krzysztof Wodiczko hizo en Madrid, en el Arco del Triunfo, al comienzo de la guerra del Golfo, y que constituyó su participación en la muestra *El sueño imperativo*. Wodiczko fue más allá de la ruptura de una escala antropomórfica al proponer la ausencia de una medida fija para su proyecto, que puede variar en función del edificio elegido como pantalla de proyección. La imagen de las diapositivas —de gran efecto visual para el automobilista que al subir la cuesta de la Moncloa se encontraba con la inesperada imagen gigantesca de un surtidor, una metralleta y la pregunta “¿cuántos?”— funciona formalmente de manera similar a las bandas bidimensionales de Buren, con la diferencia de la relatividad de su tamaño, variable según la distancia del proyector. Insertas en un marco arquitectónico-escultórico, en el que el carácter manual de la pieza ha desaparecido, su condición de obra tridimensional es ineludible.

an idea from the theatre has been increasingly incorporated, that of the mise en scène, of using global space—that the works of various conceptual artists have transgressed the work of art's condition as object.

In 1991, for the Bordeaux museum, Buren created a “piece” that continued an idea earlier used by him, entailing the integration of sculpture, architecture and painting. Entitled “Topical Arguments”—words which themselves clash with each other—he made two independent but complementary installations. In the large central hall, measuring 1465 m², and also in the side hallways, stairways and anterooms, he placed his usual black and white 8.7 cm bands, covering the intradoses of the arches and pillars. A mirror placed at a 45 degree angle to the floor reflected the naves and the bands, creating a visually impressive whole. In this part, called “Dominant-Dominé”, Buren respected the surrounding architecture but, at the same time, the mirror presented a distorted and confused vision of the order that reigned over the building's central hall. Such a playful re-reading of space is quite related to the works of Serra, but instead of redefining a place, Buren accentuates the paradoxical dimension of the visible: the mirror is both the central element and a metaphor of the frontier between reason and perception.

On an upper floor of the Entrepot Lainé, the industrial warehouse for port merchandise in the 19th century, Buren presented the other side of the mirror. In a hallway of the building, he constructed thirteen rooms, in each of which he presented readings of partial elements of the building itself: the structure, the colour, actual rooms, etc. The primary characteristic of this intervention was the opposite of the other one; here the building is changed in order to highlight its real characteristics. What is here a re-creation is, in the other, an alteration. Buren integrated space and his trademark flat bands inside the hallway and its thirteen constructed rooms, each parts of the allusion to mega-space that can be grasped only by means of displacement and mental reconstruction.

Epilogue. Wodiczko and the Arco del Triunfo

One work that very clearly demonstrates the relativity of space and, in a way, its non-existence as a fixed point in the conception of a design is the projection made by Krzysztof Wodiczko in Madrid—the Arco del Triunfo, made at the beginning of the Gulf War, which constituted his participation in the exhibition “El Sueño Imperativo” [The Imperative Dream]. Wodiczko went beyond the break with an anthropomorphic scale to propose the absence of any fixed measure for his project, which changed in accord with the building chosen as the projection screen. The formal functioning of the image of the slides—which had a great visual effect on drivers coming up the Moncloa hill only to see an unexpected and huge image of a gas pump, a machine gun and the question “¿cuántos?” [How many?—was similar to Buren's two-dimensional bands, with the difference of the relativity of their size, which varied according to the distance of the projector. Placed in an architectural and sculptural frame, in which the human and “hand-made” character of the piece disappeared completely, its condition as a three-dimensional work was inescapable.

1 Donald Judd, *Perspecta II, "Portfolio: 4 sculptors"*, Nueva York, 1967.

2 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) and London (England), 1981.

3 “The Writings of Robert Smithson”, Ed. Nancy Holt. Tomado del catálogo *Entre la geometría y el gesto*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

4 Richard Serra *Interviews, Etc. 1970-1980*, Richard Serra. Hudson River Museum, N. Y., 1980.

5 “Para revelar este límite (esta función) el objeto presentado y su lugar de disposición deben implicar en manera dialéctica otro”, diría Buren en 1975.

1 Donald Judd, *Perspecta II, Portfolio: 4 Sculptors*. New York, 1967

2 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press, Cambridge, MA and London, 1981.

3 Richard Serra, *Interviews, Etc., 1970-1980*. Hudson River Museum, NY, 1980.

4 Richard Serra, *ibid.*

5 “In order to reveal this limit—this function—the object and its setting have to be dialectically implicated in each other”, said Buren in 1975.