

PRESENCIES  
EN L'ESPACI PÚBLIC  
CONTEMPORANI

*english text  
text castellano  
text català*



Centre d'Estudis  
de l'Escultura Pública  
i Ambiental

ES+
CULTURA
PÚBLICA
CONTEM+
PORANEA

Edició de/Edition of  
Josep ROY DOLCET

Publica/Publisher  
CENTRE D'ESTUDIS DE  
L'ESCULTURA PÚBLICA I AMBIENTAL  
FACULTAT DE BELLES ARTS  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
c/ Pau Gargallo, 4  
08028 Barcelona

Traduccions/Translations  
• to english: Peter B. LIDDELL  
• al castellano: Raquel LUZÁRRAGA ALONSO DE ILERA  
• al català: SERVEI DE LLINGUA CATALANA  
DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.  
Francesc ORENES

Concepció/Conception  
JRD Studio BCN

© dels textos els seus autors  
© de les fotografies els seus autors

ISBN 84-930499-0-5  
D.L.: B-50.415-1998

Patrocini/Sponsor  
CALDERERIA DELGADO SA

Disseny/Design & Layout  
CONDIMENTS GRÀFICS  
Eduard MARIN

Fotomecànica/Photomechanic  
FOINSA

Imprimeix/Printing  
FIROTIP SL

Imprés a Espanya/Printed in Spain

Sota les sancions establertes per les lleis, queden rigorosament prohibides,  
sense autorització per escrit dels titulars del copyright, la reproducció  
total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment -inclosos  
la reprografia i el tractament informàtic- i la distribució d'exemplars d'aquesta  
edició mitjançant lloguer o préstec públics.

PRESENCIAS  
EN EL ESPACIO PÚBLICO  
CONTEMPORÁNEO

PRESENÈNCIES  
EN L'ESPACI PÚBLIC  
CONTEMPORANI

PRESENCES  
IN CONTEMPORARY  
PUBLIC SPACE

• INTRODUCCIÓ	7
---------------	---

LES IDEES I EL SEU PENSAMENT  
*Visions crítiques i analítiques del pensament contemporani*

• Martí PERAN <i>La Casa Alterada. Espais de la Contemporaneïtat</i>	13
• Robert PFALLER <i>Das Kunstwerk, Das Sich Selbst Betrachtet. Elf Schritte zu einer Ästhetik der Interpassivität</i>	23
• Josep ROY <i>Claves para el Uso y la Comprensión de la Escultura Pública Contemporánea</i>	49
• Jean François PIRSON <i>Dans la Ville. L'Homme Qui Marche</i>	63
• Gloria MOURE <i>La Creación Plástica en el Espacio Urbano</i>	73
• Ana ARNAIZ, Jabier ELORRIAGA, Xabier LAKA, Jabier MORENO <i>Escultura Pública: Tensión entre lo Simbólico y lo Funcional</i>	83
• Jaume FORTUNY <i>El Cuerpo como Interior Público de un Espacio que es Palabra en Periferia Cromática del Campo Expandido</i>	103
• Pere CARCELLER <i>Barcelona Anys 80. La Creació de Nous Espais Públics i el Desplegament Escultòric: un Cas de Simbiosi</i>	119
• Miguel Ángel CALLEJA <i>Actualidad de la Escultura Pública en Castilla y León</i>	137

ELS PROJECTES I EL SEU PROCÉS  
*Visió del procés de realització d'obres escultòriques a l'espai públic*

• Antoni ROSELLÓ <i>Tres Torres. (Acuario, Tauro, Piscis). Paseo Marítimo de la Villa Olímpica. Barcelona</i>	161
• Tom CARR <i>Seed &amp; Helix. Siege Central. Sociéte Générale. La Defense. Paris</i>	187

EL CUERPO COMO  
INTERIOR PÚBLICO DE UN  
ESPACIO QUE ES PALABRA  
EN PERIFERIA CROMÁTICA  
DEL CAMPO EXPANDIDO

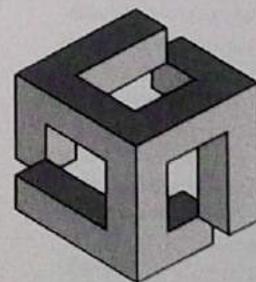
265  
*english text*

365  
*text català*

EL CUERPO COMO  
INTERIOR PÚBLICO DE UN  
ESPACIO QUE ES PALABRA  
EN PERIFERIA CROMÁTICA  
DEL CAMPO EXPANDIDO

*Jaume Fortuny*

---



# EL CUERPO COMO INTERIOR PÚBLICO DE UN ESPACIO QUE ES PALABRA EN PERIFERIA CROMÁTICA DEL CAMPO EXPANDIDO

*Jaume Fortuny*

105

*Two vast and trunkless legs of stone  
Stand in the desert...  
And on the pedestal these words appear  
"My name is Ozymandias, King of Kings;  
Look on my works, ye Mighty and despair."  
Nothing besides remains...  
Shelley <sup>(1)</sup>*



*Jaume Fortuny*

El cuerpo como interior público de un espacio que es palabra en periferia cromática del campo expandido, es la afirmación con la que pretendemos ofrecer la posibilidad de entablar una hermenéutica entre escultor y crítico fuera del actual artificio gramático que la simula. Si Rodin asesinó el concepto monumental de la escultura, los escultores muestran hoy la MUERTE del volumen como CUERPO escultórico. La vanguardia trajo con ella un nuevo concepto de escultura que Rosalind Krauss caracterizó como *campo expandido*. Esta nueva representación conlleva una lógica dicotómica entre lo moderno y lo posmoderno que mueve cualquier crítica. Aquí sostenemos la imposibilidad de que la lógica del espacio en la práctica posmoderna deje de organizarse en torno a la percepción de un material para organizarse a través de un universo axiomático de términos. Esto lo permitiría la pérdida del AURA sostenida por Walter Benjamin, algo que entendemos como malentendido por una visión sin mirada y que obliga a la revisión de la percepción del volumen en el espacio.

El gesto que caracteriza el antiguo-objeto artístico es ejecutor porque su tarea es imprimir un designio en la materia. El sujeto Hace, por lo que queda evacuado por el objeto cuando está hecho. Entonces, la COSA es el resultado del Hacer y el gesto es *aquello por medio de lo cual* la intención se realiza —esto queda probado con el hecho de que la concepción y la ejecución tienden a sucederse. Por tanto, esta TRANSFERENCIA a la materia por lo hecho-a-mano queda como una *individuidad* porque procede de otra materia que es el

*Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Bellas Artes. Como escultor fue seleccionado para participar en el seminario de proyectos plásticos libres del Prof. Exixon en la Hochschule der Künste (Berlín, 1991) y ha recibido diversos premios entre los que destacan los internacionales de escultura al aire libre Ciutat de Borriana (Valencia, 1990) y el de la Fundació Joan i Pilar Miró y Sotheby's de nuevas técnicas para proyectos creativos (Mallorca, 1996). Como crítico de arte fue galardonado con el premio Espais a la Crítica d'Art (Girona, 1993) y ha escrito para Luego (Barcelona), Eigenarten (Berlín), Papers d'Art (Girona), Arte Omega →*

→ (Barcelona) y *Espiral de las Artes* (Madrid). Desde 1992 orienta su dedicación a la pedagogía del arte y fue profesor del antiguo EGB, Bachillerato y COU para pasar a formar parte del grupo de implantación de la reforma educativa hasta que recibe una beca de colaboración docente de la Divisió de Ciències Humanes i Socials de la Universitat de Barcelona y también ha colaborado con el Institut de Ciències de l'Educació en la formación del profesorado de enseñanza primaria y secundaria obligatoria en el ámbito de espacio y volumen del Área Visual i Plàstica. Actualmente es Profesor Asociado Substituto al Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona donde imparte clases prácticas de Técnicas Artísticas y sostiene la tesis de la falsedad de la palabra en la historia del arte del siglo XX e investiga sobre la posibilidad de establecer un momento de objetivación extraliteraria en la crítica del arte a través del volumen creado por la sensación cromática del objeto frente al cuerpo del crítico.

VAN LIER, Henri.  
"Objeto y estética".  
En: MOLES, Abraham  
et al. *Los objetos*.  
Buenos Aires: Tiempo  
Contemporáneo, 1971  
[1969], pág. 129.  
(Biblioteca de  
Ciencias Sociales,  
Comunicaciones, 13).

CUERPO HUMANO. Así, no es extraño que en este objeto se imponga la estructura constructiva y que tal edificación permita la idea de forma (*Gestalt*), donde el todo se separa del fondo y las partes se subordinan directamente al todo. El color queda de este modo sometido a la línea y al volumen, y esto permite los patrones de medida que implican el concepto de distancia que autoriza la distinción entre materia y gesto, es decir, su lazo de unión. Este objeto es ahora un objeto-sustancia que gracias a su efecto convierte el gesto constructivo en gesto instrumental. Van Lier (1971) sostiene que esta concretización de la materia no se comprende plenamente más que a través de su relación con el lenguaje, porque si el todo se articula en partes integrantes, debe haber un SUSTANTIVO para cada parte; y si el todo es el efecto de esas partes, debe haber el VERBO de tal acción; y si la materia tiene cualidades mensurables, debe haber un ADJETIVO o un ADVERBIO para cada cualidad. Así se ajusta la lengua al objeto para juzgarlo en referencia a la distancia que articula materia y gesto. Se trata de una sustitución, por lo que proliferan los PRONOMBRES como calificación estricta: demostrativos, posesivos, relativos o indefinidos son los matices refinados de aquella articulación. Entonces, frente al *antiguo-objeto* artístico, la lectura sensible del *objicere* (objetar, arrojar ante, proponer) es una experiencia traducible de modo que lo percibido por los sentidos se sustituye por el participio pasado *objectum*, una materialización que puede ser gramaticalizada.

Si con el nuevo-objeto artístico en campo expandido desaparecen los constructores en sentido estricto (cf. Krauss, 1996, 293), podemos substituirlos por lo que Van Lier (1971, 140) denomina *hacedores de proyectos* porque el objeto pierde su carácter de sustancia por no ser una mercadería que tiene peso (*hardware*). Ahora se expande cada vez más hacia los esquemas teóricos que los estructuran y queda como un objeto sin peso (*software*). Entonces, la construcción contemporánea procede con elementos puros, es decir, se proyecta un sistema sin puntos de apoyo naturales. Esta pureza permite que cualquier elemento pueda funcionar en cualquier estructura porque cada elemento combinado remite a los demás sin orientación privilegiada. Esto es posible gracias a que el objeto sólo alude al esquema teórico que lo estructura, por lo que sólo nos permite entender su código constructivo mediante su artificio –su carácter axiomático–, pues el código resalta más que el mensaje a causa de que el objeto ya no es más que la *aplicación accidental del código*. Si el mensaje está en una materia sin sustancia porque su sentido recae en su *proyección*, el mensaje constructivo queda en mera construcción particular en dependencia directa de cada nueva situación. Es decir, la estructura plástica es funcional porque la COSA se reduce al empleo, lo que es una desmaterialización o bien una des-artización (*Entkunstung*) porque pierde el carácter propiamente estético. Por tanto, no puede haber un todo que destaque del entorno y, consecuentemente, aunque la geometría sea importante no remite a un todo (*Gestalt*). La función no sigue una lógica propia porque depende de cómo interactúan los elementos puros, cuya colaboración la establece el proyecto y, así, la funcionalidad también queda

axiomatizada. De este modo percibimos elementos puros que pueden intervenir simultáneamente aquí y en otra parte, por lo que la combinatoria sólo puede referir la axiomática de su proyección (cf. Krauss, 1996, 293), que únicamente se refiere a sí misma sin poder deducir de ella un sistema general de referencia.

En consecuencia, no hay unidad de espacio sino una dialéctica de espacios discontinuos que refieren axiomáticas diversas en continua apertura informacional recíproca. Es posible que nos preguntemos si este espacio es concreto o abstracto, pero tal planteamiento no tiene sentido porque estas son propiedades de la sustancia que perdimos en aquella desmaterialización causada por el empleo del *lugar como señal* (cf. Krauss, 1996, 300), pues un funcionamiento no puede ser ni lleno ni vacío. En tal estado no puede haber despliegue de la sustancia y, así, el tiempo ya no es la medida de la duración de un *ser*, de hecho, el *ser en el mundo* ya no puede ser concreto porque no puede confirmar su unidad en el nuevo *statu quo* funcional. Todo esto provoca que el tiempo sea ahora discontinuo porque toma los caracteres del espacio al cual se aplica. Ahora, la escultura no es escritura, sino que introduce una semántica de otro tipo donde el objeto no puede designarse con un nombre porque tan sólo es un encuentro de relaciones. Esta es la situación a la que ha llevado establecer el campo expandido: un espacio-tiempo desustanciado que provoca la DESAFECTACIÓN DEL LENGUAJE –síntoma de la *visión sin mirada* que motivó nuestra cuestión.

Ahora y a diferencia de la antigua, si tenemos en cuenta que la escultura contemporánea no puede consumirse porque no hay unidad sustancial sino la unidad relacional receptor-emisor, comprenderemos que lo que rige el flujo de relaciones son axiomáticas incesantemente renovables, y la *gestión crítica* de tal relación sólo puede basarse en su mismo funcionamiento. Este es el verdadero problema de la crítica en un ámbito artístico convertido en hacedor de proyectos. Si la materia ya no es profunda porque dejó de gozar de la construcción (cf. Krauss, 1996, 296), su única oportunidad de introducir una significación –o bien una emergencia informacional– es lograr una *improbabilidad* en el flujo de relaciones que sustentan el objeto. El texto de Krauss sobre el campo expandido es un clásico porque la actual crítica de arte acepta su tipo de interactividad emisor-receptor sin ningún reparo. No obstante, *obvia* que su perspectiva se apoya en las teorías estructuralistas sobre la relación entre imagen y significado y que, por consiguiente, su punto de fuga es semántico; es decir, una perspectiva de *visión sin mirada* idónea a la axiomática del juicio.

Podemos establecer la diferencia entre nuestra perspectiva y la de Krauss como sigue: la materia como proyección del cuerpo (*lo obvio*) y la maestría del ojo para arrebatarse su acepción de símbolo (*lo obtuso*) conforman la *especificidad estética* del arte. De este modo, si ante un autor tan solvente como Barthes (1986, 218) aceptamos su creencia de que tal especificidad está per-

<sup>(1)</sup> *Dos enormes piernas de piedra sin tronco / se alzan en el desierto... / y sobre el pedestal aparecen estas palabras: / "Me llamo Ozymandias, Rey de Reyes: Mirad mis obras, vosotros podríais y desesperación". / Sólo esto permanece...*  
Shelley

KRAUSS, Rosalind E.  
"La escultura en el campo expandido".  
En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.  
Madrid: Alianza Editorial, 1996 [1985].  
(Alianza Forma, 135),  
pág. 289.

BARTHES, Roland.  
*Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*.  
Barcelona, Paidós, 1986.  
[1982]. (Paidós Comunicación, 21).

BÜRGER, Peter.  
*Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996 [1983]. (La balsa de la Medusa, 82).

BENJAMIN, Walter.  
*Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

MUMFORD, Lewis.  
*Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. [1934]. (Alianza Universidad, 11).

TILLIM, Sidney.  
"Since the late 18th century the function of art as a form of value, and how that value was to be defined, has been anything but clear". En: *Artforum*. Mayo 1983, vol. 21, núm. 9, p. 67.

AUMONT, Jacques.  
*La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992 [1990]. (Comunicación, 48).

KNIZEK, Ian.  
- "La ontología de las reproducciones mecánicas de Walter Benjamin". En: *Plural*, 1987, núm. 185, p. 38.  
- "Walter Benjamin and the mechanical reproducibility of art works revisited". En: *The British Journal of Aesthetics*, 1993, núm. 33, p. 357.

didada a causa de la crisis histórica de la reproductibilidad técnica de los materiales y somos capaces de pronunciar la palabra desnuda de atavío y oripiel, esta desnudez sólo mostrará la certidumbre de sentirnos *hombre dibujado*.

Sin cuerpo dejamos de ser alguien, y nadie contempla los vapores azulados de las montañas descritos por Georg Simmel. Bürger (1996, 18s) sostiene que Benjamin los reconvierte en AURA otorgándoles una distancia estética que determina como la señal del valor de culto de la obra de arte: *einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag* / la aparición única de una lejanía, por cercana que esté; y así puede afirmar que lo que se atrofia en la era de la reproducción técnica de la obra de arte es su aura / *was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura* (Benjamin, 1974, 477, 479). Este sería el resultado del efecto de *shock* (*Chockwirkung*) como adecuación del hombre al peligro de la estructura industrial de la fotografía y el cine, pues Benjamin sostiene apoyándose en Arnheim que ante estas imágenes no podemos abandonarnos al flujo de nuestras asociaciones como en pintura porque el aparato ocupa el lugar del público / *an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt* (Benjamin, 1974, 503, 489). Es decir, la imagen sólo se muestra en su propia estructura: ella sólo está ante nosotros cuando la entendemos como colaboración entre el entorno óptico proyectado y la mente del artista. Así, hoy creemos ver el objeto del mismo modo que el fotógrafo y el momento estético único queda como "un hecho psicológico que surge de nuestra asimilación racional a la máquina" (Mumford, 1971, 358), lo que parece justificar que el campo expandido siempre se muestre *fotografiado* —la imagen ya no es una huella sino una máscara.

Esta es la recepción axiomática que permite la actual *visión sin mirada* validada por Krauss (1996, 300ss) en prejuicio de rasgos más sutiles que son a veces lo esencial y mantienen el AURA aunque llevada a segundo plano por Benjamin, que consigue lo contrario de lo que pretende pues al devaluar el original realza su AURA (cf. Tillim, 1983, 73). Podemos tomar como ejemplo a Aumont (1992) y Knizek (1987, 1993) para entender el posicionamiento de Benjamin como fruto de la necesidad de una escritura influenciada por el marxismo, pues mediante el concepto de AURA puede establecer una categoría estética central que justifique el proceso histórico basado en la superación —Krauss crea la categoría de los *lugares señalados* para justificar el paso de lo moderno a lo posmoderno. La ausencia de AURA permite que los tres planos de creación (*poiesis*), recepción (*aisthesis*) y comunicación (*catharsis*), se entrelacen en un mismo momento estético que pertenece siempre a una situación histórica determinada que depende del concepto de horizonte, es decir, del sentido con que nos comportamos. Esta perspectiva fue legitimada por Gadamer (1993, 165, 375) al convencernos de que la única experiencia auténtica es la de nuestra finitud histórica, porque el horizonte se desplaza al paso de quien se mueve y lleva el del pasado bajo forma de tradición.

La actual literatura crítica sigue a Krauss y mantiene el objetivo gadameriano de avalar la idea de que la experiencia estética culmina en la reflexión, y es por esto que desatiende el CUERPO. De él brotan sentimientos entrecruzados al unísono con la reflexión porque la experiencia histórica es estética<sup>(2)</sup>. El problema viene dado por el hecho de que el conocimiento de la obra debe prolongarse en conocimiento del mundo y, en tal vertiente, la reflexión tiene prioridad. No obstante, filósofos embarcados en la estética como García Leal (1995, 177) tienen claro que si es necesario el CUERPO para crear, su creación también habrá de ser percibida con el CUERPO. La máxima perceptiva de Merleau-Ponty se lo recuerda: no es imaginable cómo podría crear un espíritu. Así, García Leal (1995, 148, 66, 191) no puede más que reafirmar Gadamer al aceptar que el juego es el componente fundamental de la experiencia estética, pero a la vez admite que “los juegos de figuración requieren una atención absorta en lo estético de la obra” y, así, sólo puede aconsejarnos que nos dejemos llevar por el placer del juego porque si deseamos conocer lo cognoscitivo, sólo podemos hacerlo mediante su mismo proceso.

Una conclusión final apropiada quizá para el filósofo pero no para el crítico de arte, que por oficio tiene la obligación de contemplar el juego al tiempo que juega. Esto es propio de la ciencia, que gracias a distanciarse hasta abstraerse de la corporalidad perceptiva puede permitirse un pensamiento objetivo. Así, a través del concepto gadameriano *historia efectual*, la filosofía nos niega la posibilidad de la mirada neutral u objetivada (cf. García Leal, 1995, 189). No podemos deshacernos de nuestro propio horizonte, pero como éste siempre estará afectado por la tradición, puede des-ocultar la verdad del horizonte del pasado por mediación del diálogo y esta mediación permite la galopada simulada en el caballo de juguete como TRANSFERENCIA veritativa de significado (cf. Gombrich, 1968), que nunca podrá ser el mismo sino uno actualizado.

En este sentido estricto de la Estética como goce intelectual, sí podríamos aceptar la declaración de Ortega y Gasset (1976) de un arte deshumanizado que convertiría el siglo XX en un paréntesis donde la estética ha estado ausente. Esto es, el fin de la era del individuo y el comienzo de la era de las masas, donde la obra es puro artificio y su experimento pura técnica sin argumento, hecho que Walter Benjamin llevará al extremo de establecer la MUERTE del arte, pues la obra sin AURA ya no dispone de valores culturales, que era la finalidad del arte desde su inicio mágico. Hoy se mantiene el mismo posicionamiento ortegiano del primer tercio de siglo a través del texto de Benjamin sin aportar nada más a lo aportado por Poggioli a mediados de siglo. Renato Poggioli (1964, 17ss, 142) establecía los primeros trazos para una investigación crítica completa de la vanguardia admitiendo que su carácter primario es el *experimentalismo en sentido técnico y formal*. Sin embargo, y aunque mantiene que toda la vanguardia deriva del impresionismo, no presta la menor atención al *efecto que produce tal experimento* —a la obra como

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 5a ed. Salamanca: Sígueme, 1993 [1960], vol. 1. (Hermeneia, 7).

<sup>(2)</sup> Recordemos que el significado etimológico de la palabra *estética* lo encontramos en *Aísthetikós*, palabra griega que denota lo que es perceptible a través de la sensación; así como en *Ásthesis*, la experiencia sensorial de la percepción. La estética nace, pues, de un discurso del cuerpo. Es una forma de cognición a la que llegamos a través del gusto, el tacto, el oído, la visión y el olfato — todo el sensorio corporal.

GARCÍA LEAL, José. *Arte y experiencia*. Granada: Comares, 1995. (Filosofía, 3).

GOMBRICH, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968 [1963].

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 9a ed. Madrid, Revista de Occidente, 1976 [1925]. (El Arquero).

POGGIOLI, Renato.  
*Teoría del arte de  
vanguardia*. Madrid,  
Revista de Occidente,  
1964 [1962].

110

FORTUNY, Jaume.  
- "El teatro como  
laboratorio para la  
construcción de obje-  
tos a partir de la expe-  
riencia cinestésica".  
En: *Actas del Congreso  
Internacional sobre la  
Enseñanza de la Imagen  
y el Teatro en la  
Universidad*.  
Departament de  
Disseny i Imatge de la  
Facultat de Belles Arts  
de la Universitat de  
Barcelona. Maig-juny  
1994.  
- "Els mercenaris  
de l'art d'avantguarda  
confonen originalitat  
per ocurrència".  
En: *Papers d'Art*.  
Girona. Novembre-  
desembre 1994,  
núm. 61.  
- "El tractament de  
l'espai i el volum al  
curriculum de l'Àrea  
Visual i Plàstica de  
l'ensenyament primari  
i secundari obligatori.  
Una proposta crítica".  
A: *Ponència anual de la  
IX Trobada de Plàstica*.  
Barcelona: Institut de  
Ciències de l'Educació  
de la Universitat  
Barcelona, 1996.

evento— y pone todo su interés en las declaraciones como formas técnicas que acuñan la etiqueta vanguardista. De este modo se conforma con la lectura de páginas *para probar la novedad de la idea moderna de lo nuevo, como la modernidad de la nueva idea de lo moderno* (Poggioli, 1964, 220). Así, somete el experimento de las formas a la misma secuencia que en 1925 mantuvo Ortega y Gasset respecto al contenido psicológico del arte contemporáneo: primero se pintan COSAS, luego sensaciones y finalmente ideas; por lo que las ideas deberán ser medio y fin de la investigación crítica (cf. Poggioli, 1964, 192, 11). Así pues, coagula la invención en su estadio mental. Algo propio de aquel verbalismo literal que pretendía criticar, es decir, toma el mismo apoyo en el que Ortega y Gasset basaba la tesis de que ante el arte el entendimiento precede al gusto. Así es como el texto de Benjamin permite a Krauss cerrar el paréntesis de la vanguardia con el concepto *expandido*, un juicio como lectura de las construcciones teóricas como las únicas obras de arte. Sin embargo, su idea *escrita* sobre la idea sólo es documento como (*pre*)texto. Ante él, nuestra cuestión es demostrar cómo cualquier juicio sintáctico no puede des-Hacer lo somático del CUERPO durante el experimento que siempre conlleva enjuiciar la experiencia artística. El problema es que la escultura sigue siendo entendida como *proyecto* u objeto sin peso (*software*) tal como lo establecía Rosalind Krauss (1996, 289):

En los últimos diez años [desde 1968], se ha utilizado el término *escultura* para referirse a COSAS bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable.

Krauss (1996, 292) critica al historiador-crítico por recurrir a cualquier asunto para justificar la conexión de la obra con la historia y, así, legitimar la entidad escultórica. No obstante, ella busca justificar una especie de deslocalización o de ausencia de habitat como absoluta pérdida de lugar que convierte la representación temporal y espacial en una mera señal fundamentalmente autoreferencial. Entonces, este espacio ideado sólo se entiende mediante el proyecto que establece la lógica axiomática del lenguaje simbólico con el que comprender el significado o poder usar dicho lugar. De este modo, crea la categoría de *lugares señalados* como proceso de representación gráfica de rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica sobre la realidad de un determinado espacio, es decir, experimentar las condiciones abstractas de apertura y cierre; o lo que es lo mismo, una continua apertura informacional recíproca gracias a que la COSA se redujo al empleo —des-artización (*Entkuntstung*). Pero si eliminamos esta dicotomía de la gramática del lenguaje de Krauss, desaparece la ambigüedad motor de la

dinámica estructuralista que sostiene su sintaxis. Es cierto que el *objeto no es el objeto sino que soy yo*, pero yo nunca podré *dejar de ser yo para ser el objeto*, ya que el objeto sólo es en cuanto resultado de mi sentido muscular (sistema cinestésico (cf. Fortuny, 1994, 1996). En realidad, no existe objetivamente una COSA, ¿qué es una cosa?, *cosa* viene del latín *causa* y por ello preguntar por la cosa es preguntar por la causa de su existencia. La cosa no tiene su fundamento en sí misma sino que lo tiene en el Ser, simplemente es un *caso* de él. Recordemos que *casus* significa caída o accidente. Un objeto existe, pues, solamente cuando contacto con él, cuando provoca el accidente. Nunca puedo perder la distancia sensorial, y así nunca puedo ser el objeto. No existe, pues, la realidad espacial de Krauss donde se repite indefinidamente la relación adentro y afuera, y donde el tiempo giraría así sobre sí mismo anulándose y reduciéndose a espacio. Es éste el que no existe, ya que sólo tenemos constancia de las cosas gracias a las relaciones temporales producidas por nuestro accidente físico con ellas. El concepto fundamental de la filosofía bergsoniana *-la durée-* es la forma que asume la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro Yo se abandona a vivir, cuando se abstiene de separar su estado actual de sus estados anteriores; siendo esta sucesión una interconexión de elementos, cada uno de los cuales representa el todo y no puede separarse de él salvo mediante el pensamiento abstracto. Es decir, todo tiempo mensurable es artificial, pues depende de la intrusión del espacio en el ámbito de la duración. Por consiguiente, debemos identificarla con *expansión*, pues Krauss (1996, 295) sostiene que la escultura se convierte en espacio de la conciencia.

Solamente existe duración, y es aquí donde podemos y debemos recuperar a Bergson (1991); pues Kubler (1988) intentaba hacer una historia de las cosas, pero parece que nunca tropezó con alguna, y Bollnow (1969) parece tener su habitación vacía como las calles de la ciudad de Lynch (1972). Esta ausencia sigue en el espacio sintáctico de Krauss. No obstante, debe aceptar que nada hay en él que no haya sido engendrado, pues nada hay en el cerebro que no haya sido percibido. Afirmar lo contrario sería una inconsciencia: necesito palabras para hablarte y tal necesidad impone un previo-*ego* consciente por su CUERPO. Entonces, si pretendemos una hermenéutica que no sea artificio gramático, debemos mantener el primer momento en la recepción del aparecer como eje mediacional entre conciencias; es decir, la COSA que engendra la percepción gracias al accidente.

Probablemente apoyándose en el cine de igual modo que Benjamin, habrá quien insista en que el arte sólo es algo establecido por relaciones en la mente. Jonathan Miller (1994, 203) explica cómo se puede establecer tal relación gracias a los factores que *engendran* continuidad entre un plano y el siguiente en una película, por ejemplo, un detalle tan concreto como la dirección de la mirada de un actor puede ser crucial. Tomemos el ejemplo en vídeo por su difusión en el arte contemporáneo (cf. Krauss, 1996, 289, 300). Entonces, cabe la posibilidad de que los ojos se manifiesten con la falta de

BERGSON, Henri.  
*Assaig sobre les dades immediates de la consciència. La intuïció filosòfica.* Barcelona: Edicions 62, 1991 [1889]. (Textos Filosòfics, 58).

KUBLER, George.  
*La configuració del temps: observacions sobre la història de les coses.* Nueva ed. ampliada. Madrid, Nerea, 1988 [1962].

BOLLNOW, Ott Friedrich  
*Hombre y espacio.* Barcelona, Labor, 1969. (Biblioteca Universitaria, 13).

LYNCH, Kevin.  
*¿De qué tiempo es este lugar?. Para una nueva definición del ambiente.* Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

MILLER, Jonathan.  
"Imágenes en movimiento".  
En: BARLOW, Horace; BLAKEMORE, Colin; WESTON-SMITH Miranda (eds.).  
*Imagen y conocimiento.* Barcelona, Crítica, 1994 [1990], p. 191. (Drakontos).

MARTÍNEZ ABADÍA,  
José. *Introducción a  
la tecnología visual.  
Televisión, vídeo, radio.*  
Barcelona, Paidós  
Comunicación, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo.  
*El arte moderno  
1770-1970.*  
6a ed. Valencia:  
Fernando Torres, 1984  
[1970].

<sup>(3)</sup> Esta afirmación se justifica por principios de óptica y neurofisiología, y tiene su explicación analítico-causal en la conducta estudiada por lo que se concibe globalmente como *biological psychology*, para estas descripciones véase mi tesis doctoral sobre el análisis del nuevo-objeto artístico a través de la tecnología del color o bien *La mentira del arte como esfinge*, donde también se encuentran aclaraciones sobre conceptos de colorimetría necesarios para comprender el volumen de la sensación cromática ante *El encuentro* de Courbet que mostramos en las páginas siguientes. Aquí creo suficiente justificar tal afirmación mediante nuestra práctica, pues conocemos que la creación de una forma depende ineludiblemente del hecho de acabar un color y comenzar otro.

señal producida por una no uniforme distribución de las partículas ferromagnéticas o bien por el desprendimiento de las mismas, así como por efecto de polvo depositado sobre la cinta (cf. Martínez Abadía, 1993, 54). En ese caso, el responsable de la continuidad sería un *drop-out*, que en la tecnología visual es la caída momentánea del nivel de señal en la reproducción de cintas de vídeo debida a defectos en la emulsión magnética. Y esto no es una exageración, puesto que la primera copia definitiva de un programa (*master*) en vídeo, cine y sonido no se entrega nunca al cliente e incluso frecuentemente ni la primera copia de ésta. Si no fuera tan importante, el profesional no perdería su tiempo mirando la proyección de una cinta virgen tan solo para asegurarse de que no existen alteraciones del sustrato antes de grabar.

Todo lo visto hasta aquí puede justificar la siguiente afirmación de Argan (1984, 606): "si la narración por medio de imágenes se llama cine en vez de pintura o grabado, la diferencia es sólo de cantidad, ya que nadie puede negar que la potencia imagopoyética del cine guarda con la de la pintura la misma relación que la velocidad del automóvil con la del caballo." Para nuestra cuestión es sólo una diferencia potencial en el evento que Gombrich estableció como cabalgadura, pues en la experiencia artística "el objeto estético es la obra de arte siempre que —y mientras— constituya el polo objetivo de una experiencia estética efectiva." (García Leal, 1995, 73). Por tanto, ante la actual DESAFECTACIÓN DEL LENGUAJE necesitamos un momento de *objetivación extraliteraria* durante la mirada como diálogo escultor-crítico *efectivo* en TRANSFERIR un SUSTANTIVO a cada parte, y un VERBO a la acción durante la que experimentamos el efecto de esas partes, así como un ADJETIVO o un ADVERBIO para cada cualidad con la que medir tal experiencia.

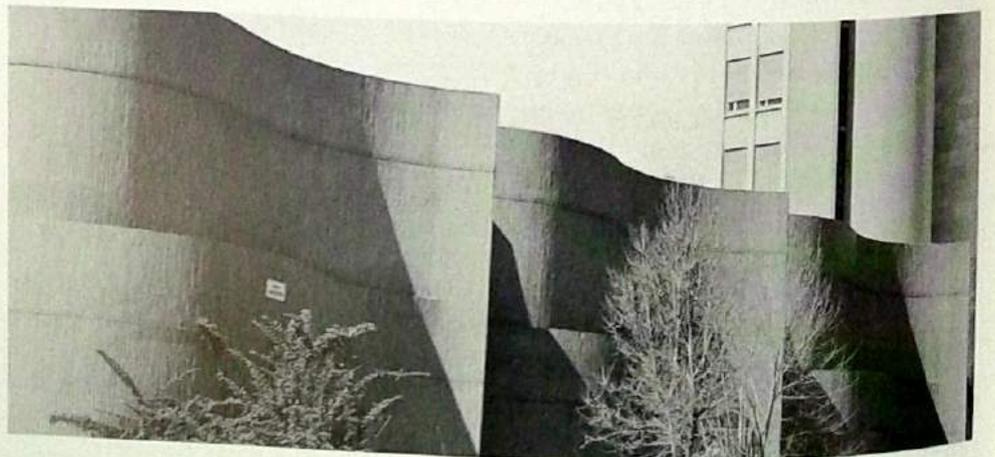
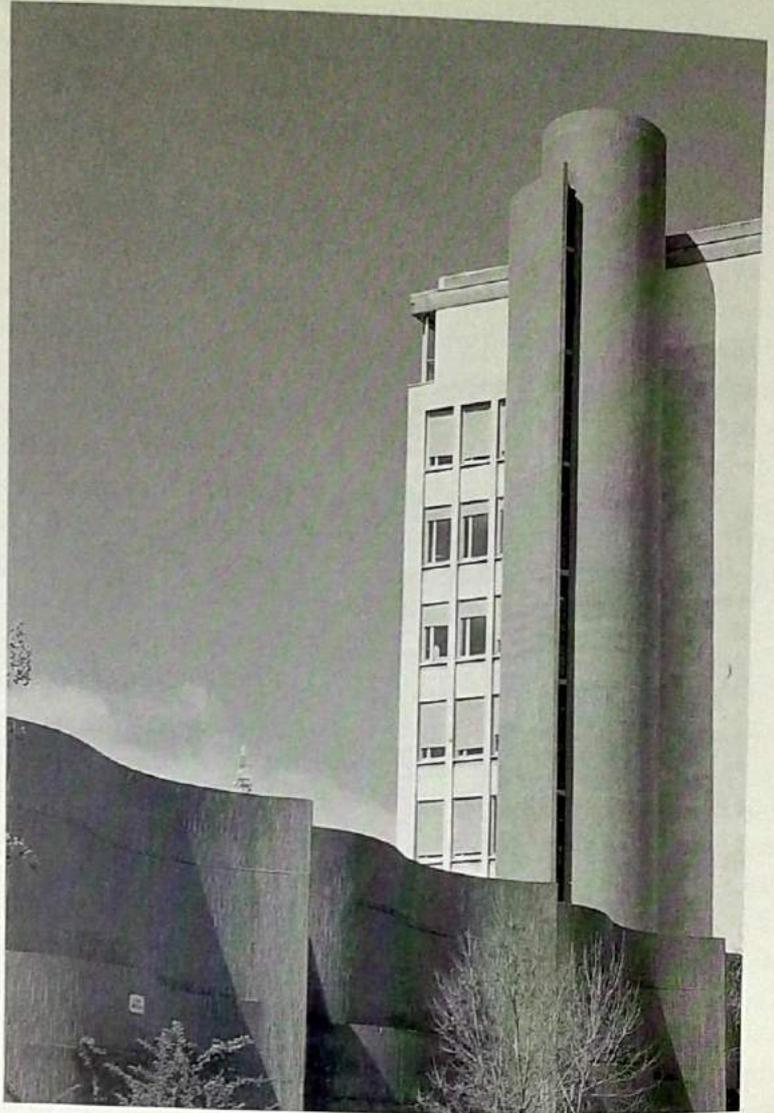
Cualquier COSA se constituye por una diferencia de color <sup>(3)</sup> y ésta por las características de la superficie arrojada ante nuestro CUERPO. Barnett Newman afirmaba en los años cincuenta que "la escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura" y a finales de los setenta Rosalind Krauss la denomina como *campo expandido* por creer que ya no hay nada con lo que tropezar. Pero si aceptamos el postulado de la *Gestalttheorie* de que en la experiencia artística es necesario aprehender la estructura de la representación y ésta se encuentra en su totalidad, también aceptaremos que la única conducta perceptiva que la abarca es la visual. Así, el tropiezo que *causa* nuestra conciencia espacial es lo que palpa el ojo como sistema táctil-cinestésico que dispersa por todo el cuerpo cualquier información aunque refiera las COSAS que Krauss (1996, 289) malentende hasta sorprenderla. De este modo, cualquier campo se expande desde un interior público por la sentencia biológica de compartir un mismo CUERPO; por lo que cualquier palabra deberá TRANSFERIR desde la *efectividad* de una periferia cromática. No hay diferencia entre escultura, pintura o arquitectura porque todas son accidente cromático. Al final del texto ofrecemos fotografías de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Barcelona para mostrar cómo la luz puede influir cualquier *proyecto ideado sin cuerpo*; y

una pintura de Gustave Courbet (*El encuentro*, 1854) mostrando la *objetivación extraliteraria* del accidente creado por el color y la luminosidad gracias a la tecnología de que dispone la colorimetría (ciencia de la medición del color), un volumen de la sensación cromática que no es aura ni aureola pero donde podemos establecer un aserto entre conciencias de cualquier gadameriana historia efectual. Este interés por el color nos permite llevar a juicio la COSA como *aquello por medio de lo cual* la intención se realiza. Para nuestra cuestión, cualquier hipotiposis posmoderna sin la cobardía que Thierry de Duvé (1983) atribuye a la Crítica ante la represión del *establishment* –Krauss es un buen ejemplo del crítico que busca justificar pero no enjuiciar. Es cierto que la incapacidad de la crítica de diferenciar el juicio (*opinión*) de la obra (*opera*) construye una historia discursiva que nunca será operativa, pero Duvé no ofrece ninguna salida a tal inculpación y se conforma con tomar prestada la sentencia de Julia Kristeva: la crítica de arte no es más que un *isomorphic and displaced text*.

Sin embargo, lo isomorfo se aplica a los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina que pueden cristalizar asociados. Por tanto podemos negarnos a aceptar la condena de que el texto reemplace (*displace*) la experiencia artística exigiendo el gárgol gramática-estética que ignoramos al creer perdida el AURA. Si en realidad estuviera perdida, sólo podríamos operar con los casi 48 x 48" de rojo leído por Joseph Kosuth como *any pigment or dye having or giving this color* de su *Art As Idea As Idea* de 1967. Esta ocurrencia (cf. Fortuny, 1994) evidenciaría la interacción axiomática del actual hecho artístico y nos obligaría a aceptar la *visión sin mirada* con la que Duvé (1986, 121) establece que si bien la ironía obliga al autor a tener en cuenta el espectador a través de la decisión-debate y no de la empatía, la historia del arte moderno queda como parodia porque no necesita del espectador y, por tanto, el historiador-crítico puede describir el posmodernismo y permitir su afirmación de que el arte ha muerto. Si no se tiene en cuenta el espectador frente a la obra, ésta jamás será terminada y, por tanto, no podrá ser juzgada –valorada en calidad. Así, es jurisprudente afirmar que la historia del arte moderno será condenada a MUERTE en la medida en que cada uno no pueda añadirle la duración del Sí mismo, ejecutando así el SUICIDIO. Entonces, bajo la perspectiva sintáctica de Krauss y desde la reflexión histórico-formal que ella misma solicita (cf. Krauss, 1996, 303) deberíamos aceptar el término *posmortem*. Algo absurdo, puesto que en arte el CUERPO (es)cultura y no sólo palabra. *Pedestal* puede haber desaparecido del texto como SUSTANTIVO (cf. Maderuelo, 1994). No obstante, incluso al mirar la escultura durante la expansión del desierto, dos enormes piernas permanecen como SUSTANCIA –Shelley. El cuerpo es *axis mundi* del universo axiomático, por lo que sólo lograremos el diálogo *efectivo* hablando sobre cualquier COSA en la periferia cromática que CAUSA un espacio *experimentado* gracias al interior público que compartíamos en nuestro CUERPO antes de la malentendida pérdida del AURA que permite la actual *visión sin mirada*. ■

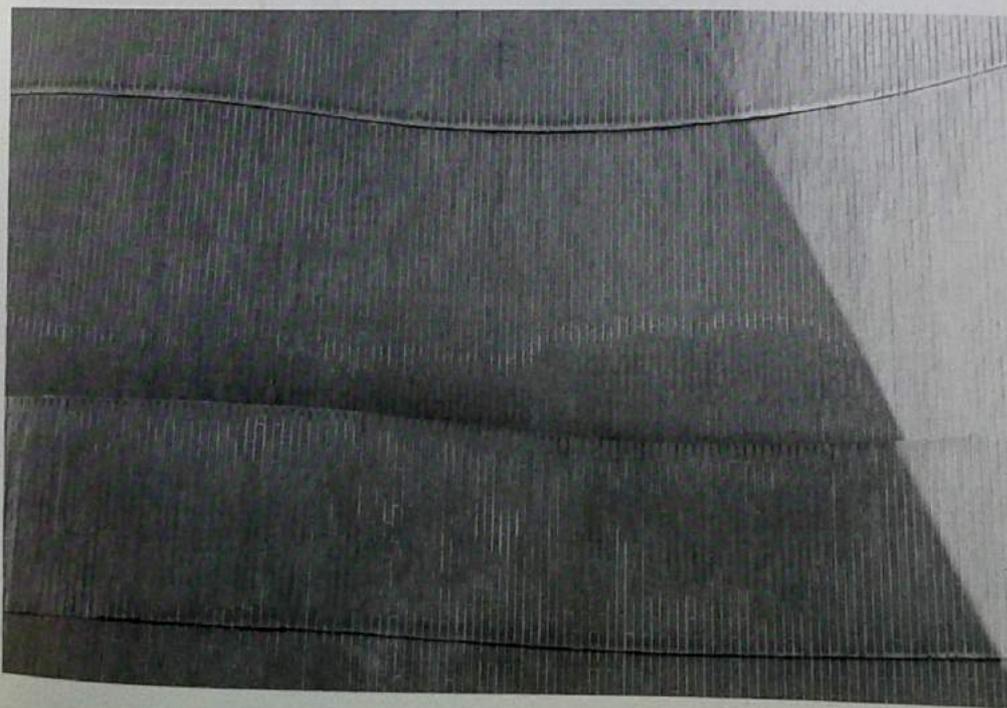
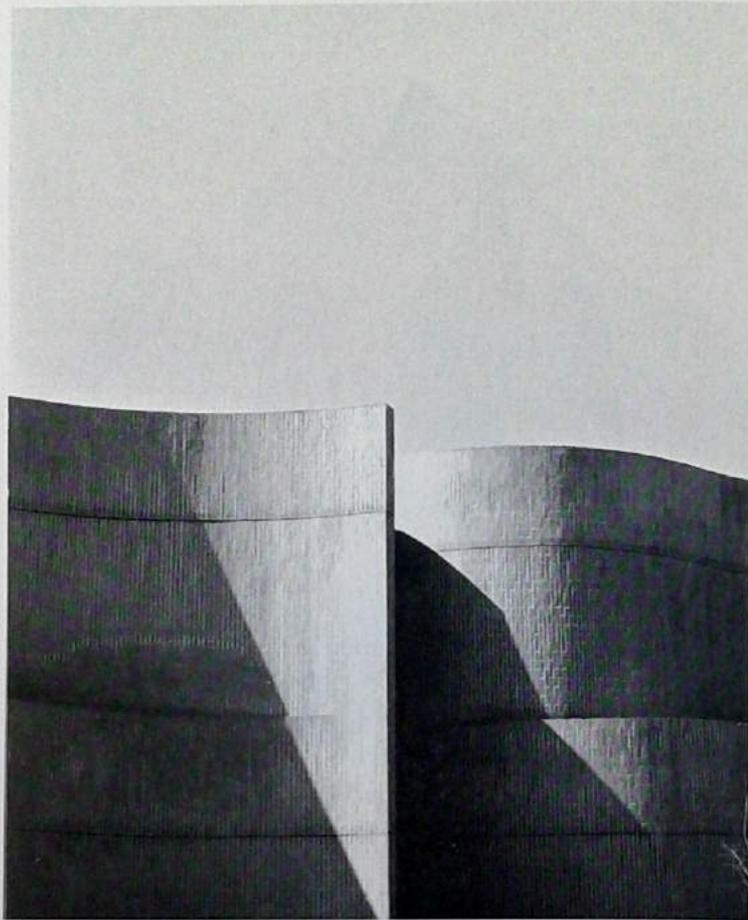
DUVÉ, Thierry de.  
– "Who's afraid of red  
yellow and blue?".  
En: *Artforum*. 1983,  
núm 1, p. 30.  
– "The readymade  
and the tube of paint".  
En: *Artforum*. 1986,  
núm. 24, p. 110.

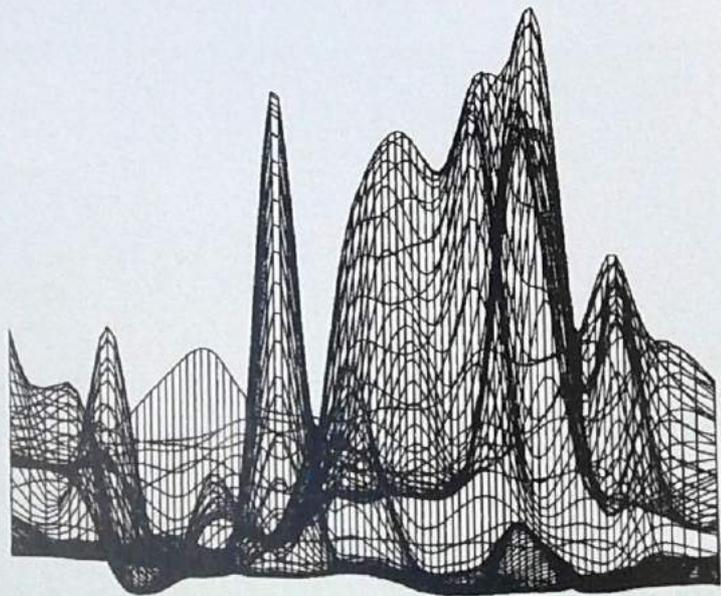
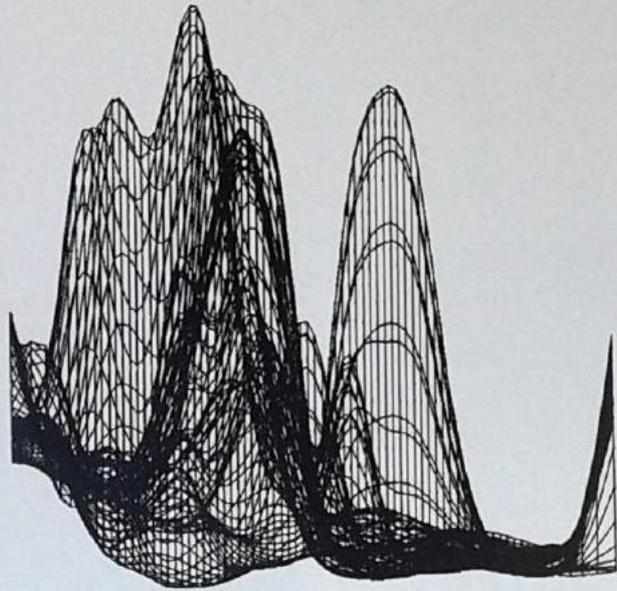
MADERUELO, Javier.  
*La pérdida del pedestal*.  
Madrid, Visor, 1994.



EL CUERPO COMO INTERIOR PÚBLICO  
DE UN ESPACIO QUE ES PALABRA EN PERIFERIA CROMÁTICA  
DEL CAMPO EXPANDIDO *Jaume Fortuny*

115





EL CUERPO COMO INTERIOR PÚBLICO  
DE UN ESPACIO QUE ES PALABRA EN PERIFERIA CROMÁTICA  
DEL CAMPO EXPANDIDO *Jaume Fortuny*

