

ALGUNAS RELACIONES CONYUGALES ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE

SOME MARITAL RELATIONS BETWEEN
ARCHITECTURE AND ART

JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN

ORCID: 0000-0002-2147-0306

Universidad de Sevilla (España)

jjpb@us.es

Cómo citar:

PARRA-BAÑÓN, J. J. (2022).

Algunas relaciones conyugales entre la arquitectura y el arte.

Revista de Arquitectura, 27(43), 8-27.

<https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.68073>

Recibido:

25 de agosto de 2022

Aceptado:

18 de octubre de 2022

RESUMEN

Con el propósito de poner en pública evidencia y analizar algunas de las relaciones más intensas, prolíficas y vigentes entre la arquitectura y ciertas manifestaciones artísticas, se selecciona una serie de ocho casos ejemplares en los que los límites clásicos entre las distintas disciplinas se disipan. En la obra de Donald Judd toda pieza plástica es al mismo tiempo artefacto y edificio, espacio y atmósfera. *La Casa de vidrio chilena*, grávida de Daniella Tobar, transparenta la habitación y la transforma en escenario: convierte la vida ermitaña en espectáculo. La estudiante de arquitectura guatemalteca Rogelia Cruz incorpora a la acción reivindicativa de los lugares la violencia: inculca la política a la arquitectura por vía intravenosa. El arquitecto destructor Mohamed Atta, con sus procedimientos terroristas, le suministra argumentos a la guerra y materiales e imágenes al arte. Nenrod, el ideólogo de la Torre de Babel, emerge del pasado exigiendo que las palabras del Génesis que la definen trasciendan en figuras, en formas, en apariencias arquitectónicas. Lara Almacegui documenta, como ya hicieron Kafka y Matta-Clark, el proceso de descomposición y desaparición de una casa en Otwock, y Soledad Sevilla le devuelve la memoria de su patio expoliado a una fortaleza en Vélez Blanco.

PALABRAS CLAVE

Antigrafía, Donald Judd, Francisco de Holanda, Lara Almacegui, Soledad Sevilla

ABSTRACT

With the purpose of putting in modest evidence and analyzing some of the most intense, productive and current relationships between architecture and certain artistic manifestations, a series of eight exemplary cases is selected in which the classic limits between the different disciplines dissipate. In Donald Judd's work, every plastic piece is at the same time object and building, space and atmosphere. The Chilean Glass House, pregnant with Daniella Tobar, makes the room transparent and transforms it into a stage: it turns hermit life into a show. Guatemalan architecture student Rogelia Cruz incorporates violence into the protest action of places: she inoculates politics into architecture intravenously. The destroyer architect Mohamed Atta, with his terrorist procedures, supplies arguments to war and materials and images to art. Nenrod, the ideologue of the Tower of Babel, emerges from the past demanding that the words of Genesis that define it transcend in figures, in forms, in architectural appearances. Lara Almacegui documents, as Kafka and Matta-Clark already did, the process of decomposition and disappearance of a house in Otwock, and Soledad Sevilla returns the memory of her patio looted to a castle in Vélez Blanco.

KEYWORDS

Antigraphy, Donald Judd, Francisco de Holanda, Lara Almacegui, Soledad Sevilla

“Y quien más se acerque a la misma Antigüedad hallará que tanto la pintura como la escultura fueron llamadas pintura, y que en tiempos de Demóstenes usaban antigrafiá, que tanto quiere decir dibujar como escribir y era verbo común para ambas ciencias”.

De Holanda (2018, p. 93).

INTRODUCCIÓN (antigrafía)

Hubo una época remota en la que los saberes y las disciplinas aún no se habían divorciado, en la que las artes no eran todavía las ramas diferenciadas de un mismo árbol centripeto y todavía formaban entretejidas un único tronco bien enraizado. No había aún asignaturas, sectas, epítetos. Miguel Ángel Buonarroti era al mismo tiempo poeta, dibujante, pintor, arquitecto, escultor, urbanista y escenógrafo. Proyectaba escaleras como si esculpiera y caligrafiaba dibujando signos, figuras o tormentas. El arca que inventó para el diluvio genésico en la bóveda de la Capilla Sixtina no es una nave sino un edificio de planta cuadrada. El pintor, ilustrador, ensayista, arquitecto, astrólogo, diplomático y político portugués llamado Francisco de Holanda (1517-1584), apoyándose en los grecolatinos y forzando la etimología, llamó *antigraphia* a esa actividad común. En sus *Diálogos de Roma* (2018) —obra que forma parte de su ensayo *Da Pintura Antiga, 1548*— consideró que la antigrafiá era esa unidad, ese punto de partida o ese lugar de encuentro, esa comunidad de acciones creativas en la que cada idea hallaba la forma más apropiada para manifestarse y el conjunto de actos más adecuados para revelarse.

Después Richard Wagner (2007), reclamando la síntesis reivindicada portuguesamente tres siglos antes por Holanda, formulará en *La obra de arte del futuro* (publicada originalmente en 1849) su teoría acerca de la *Gesamtkunstwerk*: proclamará su romántica pretensión de un 'arte total' que resultara del sumatorio, más o menos armónico, de media docena de disciplinas artísticas afines (selección de la que no formaba parte toda la literatura: solo lo hacía el subconjunto de ella que es la poesía). Desde que el arte comenzó a adquirir el estatus de teoría general y empezó a ser condicionado por sus postulados, los teóricos (algunos de ellos también artistas) han oscilado periódicamente entre una ambición totalitaria e integradora (la insaciable libido de completitud) y el deseo de fragmentación y dispersión (el anhelo de diferenciación). Así, los historiadores de las ideas y los estudiosos del devenir de los fundamentos estéticos en Occidente (Marchan-Fiz, 2008) han puesto de manifiesto cómo, en cada uno de sus ciclos, el arte teórico (en mayor medida que el puesto en práctica) se ha ido desplazando desde el reclamo de unidad y unanimidad (renacimientos, vanguardias) a la intransigente exigencia de multiplicidad y de heterogeneidad (ilustraciones,

contemporaneidades). Verónica Gerber Bicecci, una de las nuevas antígrafas mejicanas que aúna en su obra, entreverándolas, la expresión gráfica y la literaria, propugna en sus ensayos (Gerber, 2021) no la reunificación y reconciliación romántica de las artes, sino la abolición de las viejas categorías por considerarlas hoy obsoletas, improductivas, sectarias: un lastre.

En la actualidad son numerosas las creadoras y los creadores que reivindican y ponen en práctica la teoría germinal de Francisco de Holanda; los artistas que quiebran los límites disciplinares y adquieren patentes industriales (“Vantablack” por Anish Kapoor) o descubren partículas subatómicas; que dirigen películas como si dirigieran obras de ingeniería civil; que fotografían, incendian, alteran el orden natural de las cosas y descomponen la realidad sin someterse a ataduras profesionales, y así, un día separan las aguas de los gases del cielo y otro les dan vida a los animales. *Algunas relaciones conyugales entre la arquitectura y el arte* se interesan, en este sentido, por la antigrafía como el lugar híbrido en el que la arquitectura mantiene relaciones íntimas, carnales y estimulantes, con otras artes plásticas vecinas y propicias. En el que la arquitectura se ofrece a ser usada como instrumento, como medio, como campo de experimentación por otras actividades imaginativas y productivas que se apropian y se benefician lícitamente de ella, que la hacen suya y la integran en sus repertorios sin atender a discriminaciones.

MÉTODO (continuidad y comparación)

En el seno de este escueto ensayo se analizan algunas ideas y algunas obras materializadas en las que la arquitectura está presente no como escenario mudo, sino como protagonista de la acción. Se selecciona una nómina de autores, de artistas, de piezas o de intervenciones, sin atender a la cronología, y se aspira a poner de manifiesto cómo el deseo de disolución de las disciplinas artísticas ha afectado a las relaciones afectivas que hoy mantienen las artes (en general, sin adjetivar) con ese modo de transformación de la realidad que aún convenimos en llamar arquitectura.

Se propone una serie, una secuencia, en la que los diversos casos ejemplares elegidos como muestrario son hilados, cosidos, cada uno de ellos puesto en relación con los más próximos. Donald Judd conduce a Daniella Tobar y esta a Rogelia Cruz; y de aquí a Mohamed Atta, que retrotrae la historia hasta Babel, y luego progresa hacia Lara Almacegui, para desde Polonia volver a Texas y desde allí saltar atlánticamente con Soledad Sevilla hasta Vélez Blanco. Es en la idea de contigüidad, de transfusión, en la que se fundamenta la metodología empleada; también en la de comparación (en su acepción lingüística). El texto plantea un relato que está puntualmente iluminado por parejas de imágenes alusivas,

FIGURA 1
Torres babélicas poligonales en construcción

Nota. Cuatro torres de Babel antes de su destrucción pintadas en manuscritos: en el folio 29r de *Compilación de crónicas mundiales en verso*, h. 1370-75 (Biblioteca Estatal de Baviera); en el folio 17v de la *Crónica de Núremberg* de Hartmann Schedel, 1493 (Bayerische Staatsbibliothek); en el folio 28v de la *Crónica universal en verso a la muerte de Carlomagno*, Ratisbona, h. 1360 (The Pierpont Morgan Library) y en el folio 19r de *Histoire Ancienne*, s. XV (Bibliothèque nationale de France)¹.



metafóricas. En cada fragmento se abre, así, una ventana múltiple (Figura 1).

Donald Judd en Spring Street

En 1968, Donald Judd (1928-1994) y su esposa Julie Finch, bailarina, coreógrafa y cofundadora del movimiento *Artists Against the Expressway*, compraron en Nueva York, en el SoHo, un edificio de cinco plantas situado en el 101 de Spring Street, esquina con Mercer Street. El inmueble había sido proyectado por Nicholas Whyte. Fue construido en 1870 con estructura metálica, con pilares, columnas y vigas prefabricadas de hierro fundido o acero laminado que, además de sostener en pie el edificio, lo revestían y lo caracterizaban. Estos elementos constructivos se exteriorizaron en las fachadas y a ellos se añadieron cornisas, aleros, entablamentos, frontones, metopas, dinteles y capiteles de inspiración grecolatina, escaleras de evacuación de incendios y las carpinterías de los sesenta y cinco orificios (trece por planta) que se abrían en sus dos frentes ortogonales. El prisma ocupaba un rectángulo de 75 x 25 pies y tenía, además, dos sótanos.

Este fue el primer edificio propiedad de Judd. Lo utilizó como vivienda familiar (del matrimonio y sus dos hijos) y como taller. El estudio de baile de Julie Finch ocupaba una de las plantas inferiores. Desde allí ambos se opusieron al proyecto incluido en el Plan Robert Moses de construir la “Autopista del Bajo Manhattan” porque pensaban que arrasaría la prolífica comunidad de artistas que allí comenzaba a asentarse.

El interés de Judd por la arquitectura afectaba ya entonces al patrimonio y a la ciudad, a la naturaleza de los materiales de construcción y al problema del urbanismo depredador: atendía a cualquier escala y a todas sus apariencias. La indiferenciación entre el arte, la arquitectura y el medio ambiente era para él un concepto básico (Yarinsky, 2021). En esta sede central, desde este lugar privilegiado, Judd integró a la arquitectura en su producción, y allí

¹ Las figuras de este artículo que, cual digresiones y excursos, proponen un trayecto complementario al del texto, son obras autónomas compuestas en 2022 por el autor como *collages* a partir de la alteración y la combinación de otras procedentes de las fuentes referidas en las notas a pie de imágenes o disponibles en internet.

le dio lugar a objetos que la incorporaban. Entre los dos, y con ideas formuladas por ambos, reformaron y rehabilitaron ese singular edificio, sin apenas alterar la fachada y la distribución, manteniendo el gris industrial, casi de navío de guerra, que aún hoy puede apreciarse.

El dormitorio estaba situado en el último piso. La cama ocupaba el centro de la habitación, horadada por grandes ventanales, ambientada con piezas del artista y con otras ajenas de su colección. Contrasta, confunde, aturde ver el edificio restaurado en el año 2000 como si se tratara del Partenón ateniense y compararlo con la guarida minúscula, con la ermita profunda de Alberto Giacometti en la rue Hippolyte Maindron de París. Este lugar regenerador fue para él y para su creación un espacio propicio en el que contener y exhibir sus piezas desmedidas, donde albergar los muebles casi monacales que diseñó, así como las obras de Chamberlain, Flavin, Novros, Oldenburg y, entre otros de sus afines, Frank Stella. Este cobijo metálico, este andamio de hierro, esta secuencia de espacios diáfanos afectó a las obras que dentro de él concibió (a sus cajas de acero, a sus cubos de cobre, a sus prismas de aluminio y a sus fragmentos de tubos de hormigón). Este contenedor horadado por grandes ventanales con ambición de balcones es una de las piezas, siempre sin título, de este arquitecto.

La Judd Foundation restauró el edificio del 101 Spring Street para convertirlo en una de sus sedes oficiales; lo abrió al público en 2013. Esta es otra de las casas de un artista que han sido transformadas en museo, una de las estadounidenses incluidas en el Registro Nacional de Lugares Históricos.

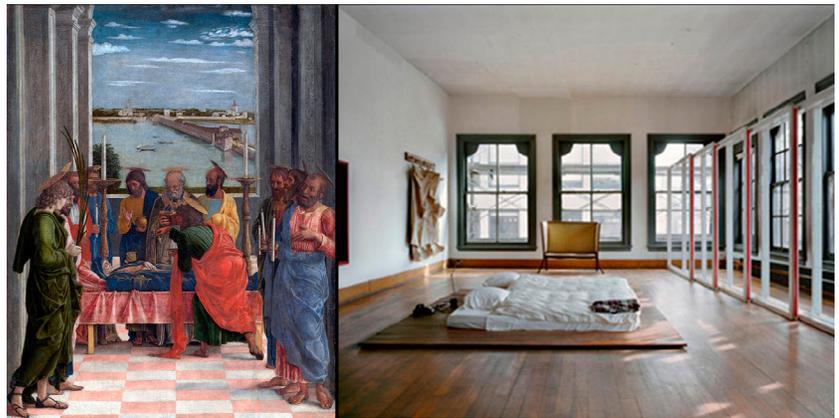
En 1989 Judd escribió acerca de este bloque:

Pensé que el edificio debería de ser reparado y que, en lo básico, no habría que modificarlo ... Con toda probabilidad cada uno de los pisos originalmente carecía de tabiques y de paredes separadoras en dependencias menores, por lo que tras la reforma cada piso debía tener un propósito particular: uno para dormir, otro para comer, otro para trabajar. Las características que le exigía a la reforma eran elementales: las plantas debían estar abiertas; no se podía interrumpir la percepción de las ventanas situadas en ángulo recto ... Mis exigencias eran que el edificio fuera útil tanto para vivir como para trabajar y, lo que es más importante, que fuera un espacio en el que poder mostrar mi trabajo y la obra de otros (Judd, 2021, s.p.).

La casa-taller-salón de danza también tenía que servir de galería de arte, de sala de exposiciones. El 101 de Spring Street es una obra de Donald Judd, un caso de apropiación (no muy distante de *L.H.O.O.Q.*:

FIGURA 2
 Dos dormitorios en tránsito

Nota. Dormitorio de María de Nazaret en Andrea Mantegna. *Tránsito de la virgen*, h.1462. Técnica mixta sobre tabla, 54,5 x 42 cm. Museo Nacional del Prado (Madrid), y dormitorio de Donald Judd en la quinta planta del 101 de Spring Street, Nueva York, fotografiado por Elizabeth Felicella.



de Marcel Duchamp añadiéndole unos bigotes a *La Gioconda*): a él, y no a Nicholas Whyte, se debe su fama. La apropiación de la arquitectura es una práctica artística contemporánea: la apropiación y posterior intervención en ella, una de las más pujantes estrategias plásticas en la actualidad. Las formas de apropiación y los modos de intervención son múltiples y heterogéneos: ocupación, fragmentación, vivisección, decoración, recubrimiento, incineración, destrucción, etc. Gordon Matta-Clark lo hacía de una manera y Lara Almacégui lo hace de otra. Sol LeWitt hace que otros dibujen en sus paredes y Soledad Sevilla proyecta memorias en ellas. Louise Bourgeois se pasó la vida construyendo versiones celulares de la casa francesa de su infancia y Daniella Tobar pasó unos días del verano del año 2000 viviendo pública y escandalosamente en una casa de vidrio levantada en un solar baldío de Santiago de Chile. En ocasiones, la arquitectura es la víctima propiciatoria, el fármaco etimológico que se sacrifica: la tramoya y la trama (Figura 2).

Daniella Tobar en el escaparate

El caso de la *Casa de vidrio chilena* hay que enmarcarlo en el núcleo del conflicto perpetuo, en la pugna que mantienen desde el origen la arquitectura y la transparencia. “Los arquitectos racionalistas no se imaginan siquiera la parte de culpa que tienen en la muerte del dramatismo”, se lamentaba Alberto Savinio en su *Nueva enciclopedia* (Savinio, 1997, p. 145). También hay que situarlo en ese territorio intermedio en el que la arquitectura y la escultura mantienen relaciones físicas: en el que ambas se funden y se transforman en escenario. En un escenario sin telón de fondo en el que los personajes que actúan son, de algún modo, títeres, autómatas, máquinas, estatuas dotadas de movimiento (Parra-Bañón, 2022). La mujer, la mártir que estuvo enjaulada en la casa transparente actuando como si así procediera en su vida ordinaria, fue contratada no como actriz sino como escultura viviente. Su trabajo consistía en estar dentro de una vitrina, de una pecera sin agua, pero con tapadera: de un escaparate performativo.

La *Casa de vidrio chilena* fue proyectada por los arquitectos Arturo Torres y Jorge Christie y construida como resultado de una propuesta artística a la que denominaron *Nautilus*. Su edificación cuadruplicó el presupuesto inicial, aportado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, al que habían postulado en la línea de “Artes integradas” ya que entonces el Fondart carecía de una categoría específica para Arquitectura. Se trataba de financiar con recursos públicos destinados a la investigación cultural la construcción de un escenario con apariencia de casa para que allí residiera una sola persona, de modo que su vivencia pudiera ser observada por unos espectadores casuales que no pagarían entrada: por transeúntes curiosos que tal vez mirarían lo que ocurría allí dentro. Los arquitectos, los artistas, antes de arruinarse con la iniciativa, inscribieron su obra en el Registro de Propiedad Intelectual con la denominación de *Nautilus, la casa transparente* para armar en un lote suburbano.

Para amortizar la deuda, tuvieron que poner a la venta la pieza: una estructura de acero, con suelo y muebles de madera, cubierta con chapa ondulada y con todas las paredes de vidrio fijado con pernos. La superficie de esta urna no superaba los doce metros cuadrados. Pujaron por ella un coleccionista extranjero y el fotógrafo, pintor de cuerpos y empresario, Roberto Jorge Edwards Eastman (1937-2022), quien también había estudiado arquitectura, y que acabaría adquiriéndola como si se tratara de una meritoria obra artística: de una celda/célula de Louise Bourgeois o de una versión negativa de *Étant donnés*. La compró una vez clausurada y la montó en su antiguo taller de calle Santa María, en Providencia.

El artefacto se armó originalmente en Santiago de Chile en el verano del año 2000, en un solar yermo situado frente a la Bolsa de Comercio y a la Iglesia de las Agustinas, que fue alquilado a una empresa de seguros. En su interior debía de residir durante un mes, a partir del sábado 22 de enero, una estudiante de teatro de la Universidad de Chile llamada Daniella Tobar, de veinte años, a la vista de quien quisiera asomarse desde la valla que la defendía de la calle interesándose por lo que una persona hace ordinariamente en la intimidad de su domicilio. Solo pudo resistir (ducharse, dormir, alimentarse, estar, excretar, escribir, enjabonarse, etc.), debido al escándalo público que suscitó su desnudez y a las denuncias de los conservadores más radicales, durante cinco días. La custodia para el cuerpo femenino era un acuario de aire, levantado con patas de insecto sobre el suelo sin cultivar, que carecía de ventanas. Doce tubos de acero, doce columnas perimétricas formaban el armazón. Ella podía sacar una silla al exterior y, como demuestran las fotografías y los videos de la época, ajena a la polémica sobre el poder de la censura o acerca de los límites de la modernidad en Chile, al

margen de las especulaciones a propósito del voyerismo y olvidándose de Marina Abramović, sentarse a leer, convirtiendo la vida privada en un espectáculo público, transformando el contenedor (incluido el inodoro de porcelana albina) en una escultura habitada. La casa, en definitiva, hecha caja, o cajón. Pedro Lemebel opinó que, en vez de haber contratado a una estudiante para que actuara, quienes deberían haber vivido en ese experimento formal eran los propios arquitectos (formados científica y éticamente en la Pontificia Universidad Católica) acompañados por sus esposas. Unos días después de que Daniella Tobar huyera de ella, como huyeron Irene y su hermano de la *Casa tomada* de Cortázar, la guarida mínima del inhóspito baldío santiaguino fue ocupada por el actor Víctor Ogaz, de 46 años, quien tampoco llegó a resistir allí expuesto ni siquiera una semana. Se habló incluso de pornografía, afirmó Daniella en una entrevista veinte años después. Y añadió:

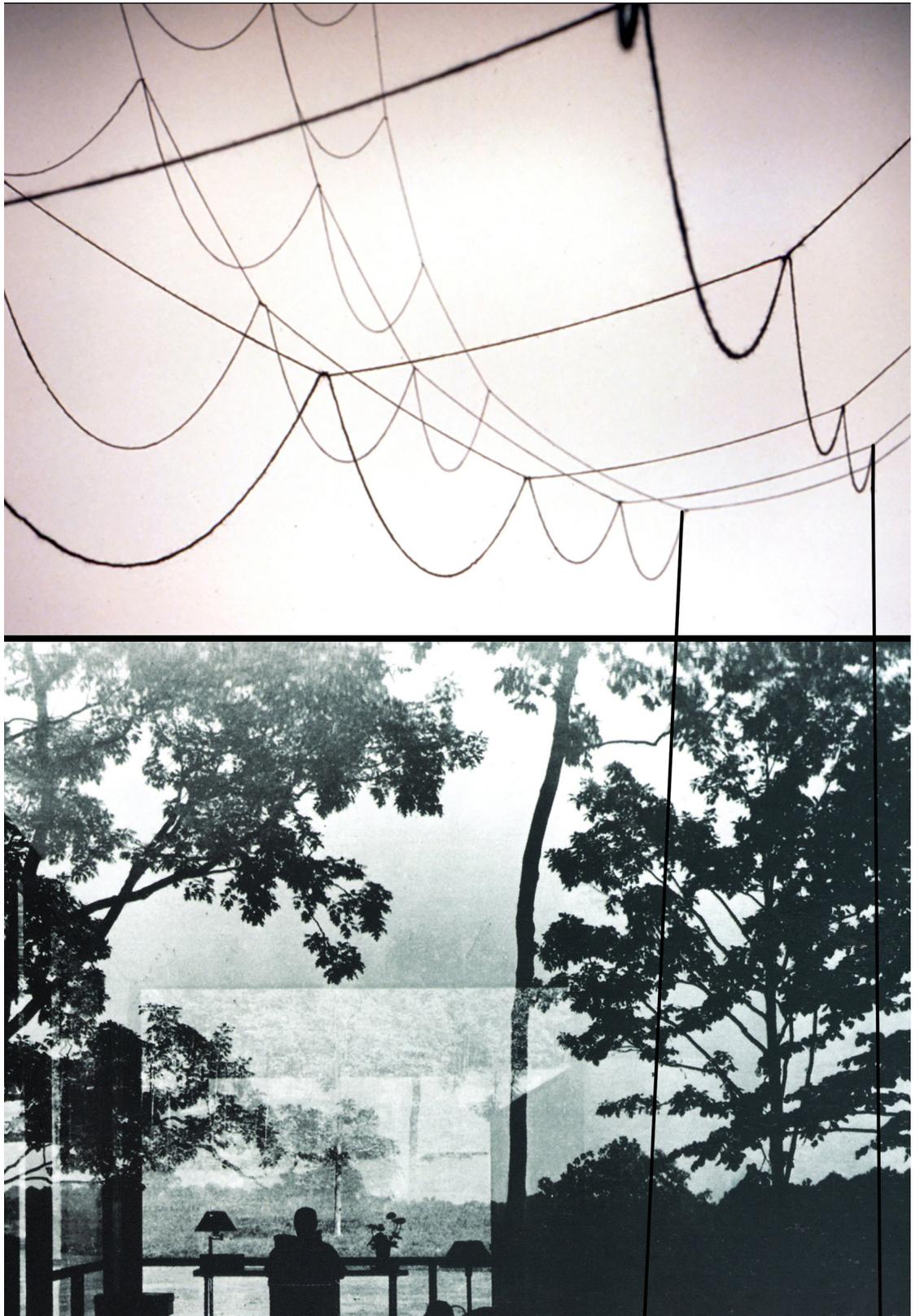
Yo me veo a mí ducharme, y creo que todos nos duchamos más o menos parecido. En ningún momento hice gestos ni posturas ni caras que pudieran tener relación con la pornografía. Eso fue bastante brutal. La mirada pornográfica es de quien lo ve, no de la persona que hace la performance (Bahamondes, 2020, s.p.).

Fue aquella una obra política que tuvo por objeto la arquitectura. Ideológica y geográficamente política. No era la casa que Marcel Breuer expuso en el jardín del MoMA en 1949 ni la *Glass House* con la que Philip Johnson se exhibió aristocráticamente en New Canaan ante el mundo. En la ermita austral confluyeron, intencionada o casualmente, una buena parte de las disciplinas artísticas vigentes, incluidos el *reality show* y el erotismo beatífico. Podría haber sucedido sin edificio, pero es la arquitectura la que, como huella, como pecio, como cuerpo del delito pervive arrumbada en alguna lóbrega bodega, sucia, oxidada y empolvándose como el *Gran Vidrio* fotografiado por Man Ray (Figura 3).

Donald Judd en Marfa

En el último tercio del siglo XX comenzaron a proliferar los estudios que analizaban los débitos de la arquitectura con la escultura, y los préstamos realizados por la pintura y otras artes paradedas: también su drogodependencia del dibujo. No pocos de ellos partieron de Italia y del ámbito anglosajón, de la pluma de los historiadores de la arquitectura buscando, por ejemplo, en Buonarroti, en Giulio Romano, en Bernini o en Borromini, las raíces de lo moderno. Este interés no solo no ha menguado, sino que se ha visto incrementado debido, entre otras razones, a que en este período crítico ha sido la escultura la que se ha aproximado, hasta encarnarse en ella, a la arquitectura, incorporándola a sus competencias, apropiándose (Maderuelo,

FIGURA 3
*Hilaturas chilenas
y transparencias
arquitectónicas*



Nota. Fragmento de Philip Johnson fotografiado por Arnold Newman en la *Glass House* en 1950 cubierto por una instalación filiforme de Cecilia Vicuña que se apoya en Connecticut.

2008). El espacio arquitectónico y el espacio escultórico aspiran a ser, dentro y fuera, en el interior y en el exterior, un único espacio continuo: un fluido indiferente al origen de las formas que lo delimitan.

Las cien obras sin título fabricadas con aluminio laminado de Donald Judd que se exponen de forma permanente en los dos antiguos hangares de artillería que ocupa la Fundación Chinati, en Marfa (Texas), fueron construidas a lo largo de cuatro años: entre 1982 y 1986. Judd concibió esta obra múltiple y reiterativa específicamente para este lugar: no para ese edificio industrial en el estado y con la apariencia que tenía cuando lo adquirió, sino para ese edificio una vez que hubiese sido transformado por él, cuando las viejas puertas de garaje fueran sustituidas por grandes ventanas cuadradas, por largas series de paredes transparentes que incorporaran al interior el horizonte fulvo sin límites, y cuando la cubierta original fuera sustituida por una bóveda de chapa galvanizada. Las necesidades lumínicas de sus cien cajas de aluminio sin título, el consumo de luz natural que la serie demandaba, exigieron la reforma del edificio. El inmobiliario Donald Judd compra bloques neoyorquinos, bases militares fronterizas, hangares desahuciados, arquitecturas en expectativa, vastas extensiones de territorios en los que no pasta el ganado.

Si en Nueva York fue la obra plástica la que se adecuó al espacio previo, la que se acomodó a las habitaciones apenas alteradas, aquí es la arquitectura preexistente la que se adapta a la nueva arquitectura, a los cajones reflectantes que, como cálculos biliares, se adueñan de su vientre. La luz rasante de los ocasos desérticos debe de percutir en las tersas superficies metálicas, el volumen de aire encerrado encima de los prismas pulidos hay que duplicarlo, que extenderlo, que dilatarlo hasta que aspire, como un tornado, las formas regulares. No son las *100 obras sin título* las que se adaptan al medio ambiente sino la atmósfera la que es obligada a amoldarse a las exigencias de la obra escultórica, o los requisitos del mueble anónimo y reiterativo.

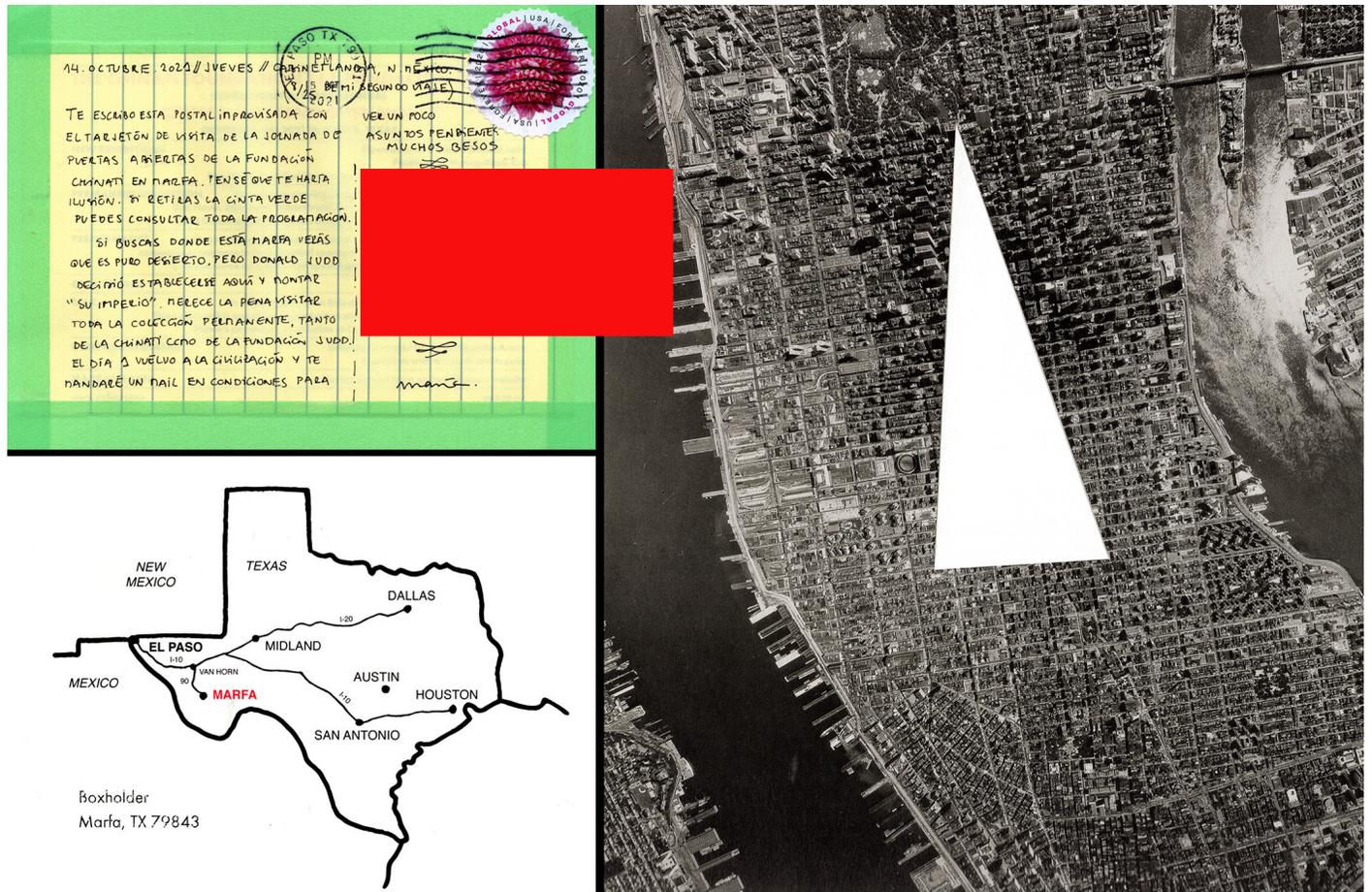
Cada una de las cien obras mide exactamente, o debería de medir sin margen de error, 41 x 51 x 72 pulgadas. Los prismas son una pulgada más bajos que los *Incomplete Open Cubes* de Sol LeWitt, que deberían medir 42 pulgadas de arista. Si se giraran, si la anchura se convirtiera en altura, el bloque le serviría a *El poeta* grabado por José Ribera (h. 1620) para acodar su melancolía izquierda. Fueron fabricados, informa la Fundación Chinati, por la Compañía Lippincott de Connecticut; su construcción e instalación fue financiada por la Dia Art Foundation. Todos son aparentemente idénticos por fuera y distintos por dentro (Figura 4).

Donald Judd también se ejercitó como urbanista (Llamazares et al., 2018). Fuera, no lejos de estas 100 obras sin título de aluminio, se

INVESTIGACIÓN EN TEORÍA ARQUITECTÓNICA

ALGUNAS RELACIONES CONYUGALES ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE

FIGURA 4
Marfa engarzada en Manhattan



Nota. Tarjeta postal enviada por María desde Marfa a Sevilla en 2021 ahombada en un collage de Sol LeWitt titulado *Central Manhattan, 1977*.

izan, como olvidadas en la horizontalidad del paraje, las 15 obras sin título de hormigón que el planificador convertido en paisajista situó frente a la frontera con México para que se enhebrara en ellas el viento del sur. Comenzaron a construirse en 1980 y terminaron de hacerlo en 1984: fueron las primeras piezas del museo a la intemperie. Cada una de las que se agrupan forman quince conjuntos dispares miden 250 x 250 x 250 (o 500 cuando se adosan) centímetros. El grosor de las losas de hormigón es de 25 centímetros. El vacío frontal, el hueco del tubo cuadrado, es de 200 x 200 centímetros. Son fragmentos de una colosal cañería prehistórica que no llegó a ser enterrada en la arena. Se olvidaron de abrir la zanja subterránea que debía contenerla, de poner en funcionamiento el mecanismo que pretendía conectar los extremos del mundo.

Son quince edificios. Restos de una obra definitivamente inacabada. Son las ruinas de una ciudad que no ha concluido, los ladrillos de una Babel transoceánica. Es la osamenta dispersa de una ballena cartesiana, de la progenitora de Moby Dick cuando surcaba los mares

FIGURA 5
Rogelia se encamina desde el mar hacia el desierto al encuentro de Denise

Nota. Rogelia Cruz Martínez en bañador 1958 acompañada por Denise Scott Brown fotografiada por Robert Venturi en Las Vegas en 1966.



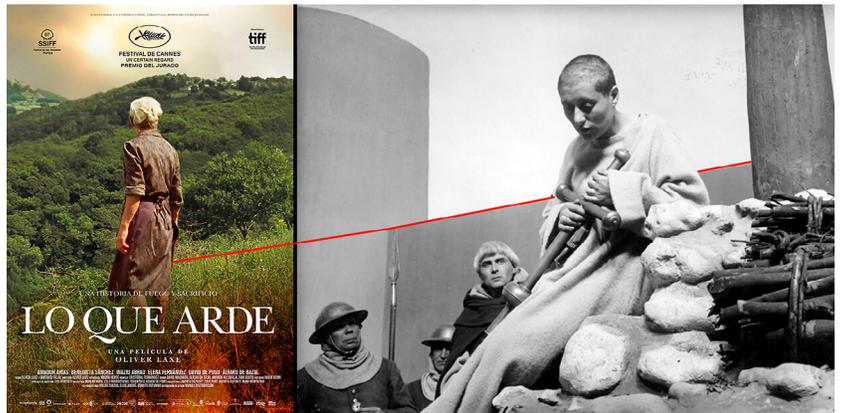
inconmensurables que entonces ocupaban estos desiertos. Algún día alguien las cubrirá con una techumbre retráctil, como hoy se cubren las excavaciones arqueológicas patrocinadas por los gobiernos.

Rogelia Cruz en Guatemala

La escultura es una realidad sólida que mantiene relaciones físicas con el cuerpo de la arquitectura. Pero hay otras relaciones conyugales (aunadas por un solo yugo al que ambas empujan en la misma dirección) entre la arquitectura y el arte que no están fundadas en la materia sino en los gestos, en las actitudes y en los comportamientos. Son estas, al igual que las matrimoniales, relaciones políticas y económicas. Son de este tipo, por ejemplo, las favorecidas por la revolucionaria guatemalteca Rogelia Cruz (estudiante de arquitectura y miss), o las destructivamente activadas por Mohamed Atta (arquitecto y piloto) en Nueva York el 11.9.2001 (Figura 5). Es decir, acciones que se consideran terroristas y que, aunque quedan excluidas del ámbito del arte, plantean cuestiones esenciales en el conflicto comercial que estas mantienen con la arquitectura hegemónica: por ejemplo, el de la guerra basada en los bombardeos como actividad regeneradora de la ciudad (Sebald, 1999) (Figura 6).

FIGURA 6
Incendios, hogueras y pasiones

Nota. Cartel de la película *Lo que arde* (Oliver Laxe, 2019) cosido con un trazo rojo a un fotograma de la película de Carl Dreyer *La pasión de Juana de Arco* (1928).



Nemrod en Babel

Si al arquitecto y piloto aeronáutico Mohamed Atta se le adjudica la acción de destruir la torre norte de la Torres Gemelas, al gigante Nemrod se le atribuye la decisión de construir una ciudad en el valle de Senar tras el diluvio universal con el propósito de que su pueblo pudiera refugiarse dentro de ella en el caso de que hubiera nuevas inundaciones catastróficas. El Génesis lo nombra y lo encumbra, y habla de una torre, de una edificación que se elevaba hacia el cielo al igual que hacia él asciende inocente una montaña; una torre quizá cónica, como una montaña; tal vez con dimensiones similares a las de una montaña accesible. No dice el relato cómo era ni de qué constaba esta gran urbe vertical, pero sí informa de que fue construida con barro cocido, con piezas de arcilla cohesionadas por un engrudo que hoy llamaríamos brea, asfalto, alquitrán o betún.

Tras leer los escasos versículos alusivos al edificio, sospechamos que la obra quedó inconclusa: definitiva y duchampianamente inacabada. Que la primera ciudad proyectada, que el primer rascacielos, no fue completado: no fue rematado, llevado a buen término. A la indefinición del relato verbal se le añade la incompletitud edilicia: desde entonces, a partir de la insatisfacción que dejaron las palabras descriptivas, serán el dibujo y la pintura quienes se ocupen de saturar esos vacíos narrativos y sus huecos formales. Peter Brueghel el Viejo será uno de ellos: el que establezca el canon occidental de la Torre de Babel. Su *Torre de Babel* de 1543 es la primera pintura de occidente en la que la arquitectura es la protagonista absoluta (Benet, 2003).

Antes y después de los Brueghel fueron los teólogos quienes se emplearon en darle un significado moral al proceso constructivo, en convertir el proyecto de supervivencia de la especie humana, de su lucha contra la hostilidad de la naturaleza, en símbolo religioso. Los sacerdotes en sus múltiples jerarquías, patrocinando a los artistas a los que les encargarán las imágenes que ellos son incapaces de soñar, serán quienes incorporarán a la iconografía de la torre babélica el fuego y la destrucción. Ellos, no el azar de un soplete que un soldador distraído se olvidó de apagar, ni los dioses, fueron quienes incendiaron la Torre de Babel; ellos quienes se solazaban viendo cómo ardían bajo el azufre celestial Sodoma y Gomorra, cómo se desquiciaban las siete puertas de Jericó y cómo Jonás aguardaba, envejeciendo a la sombra caduca de una calabacera agostada, a que Nínive sucumbiera por su impiedad. Antes de quemar cuerpos humanos en la hoguera, ardieron, inmolaron, inflamaron edificios. Con Babel comenzó en el mito el espectáculo de la destrucción de la arquitectura: de la muerte del edificio convertida en instalación artística. De la arquitectura convertida en antorcha. Después, al pastor Eróstato de Éfeso se le ocurrió la performance de prenderle

FIGURA 7
La hija de Lot yace con su padre
en las inmediaciones de Skoghall

Nota. *Destrucción de Sodoma* pintada por Petrus Comestor en el folio 82v de *Postilla super Genesim et Exodum* (Nicolás de Lyra, 1459-1461) intervenida y lateralmente compenetrada con *The Skoghall Konsthall* (Alfredo Jaar, 2000).



fuego al templo de Artemisa para llamar la atención de sus conciudadanos y para inscribirse en la posteridad (fue 356 años antes de que naciera Jesús de Nazaret), y 2.356 años después Alfredo Jaar quemará en Skoghall (Suecia) el efímero museo que, construido con madera y papel, había inaugurado el día anterior (Barría, 2020).

El contenedor de Jaar fue concebido para la hoguera, para desaparecer entre las llamas, no así la City de Londres (del 2 al 5 de septiembre de 1666) ni las casas miserables de los cerros y las quebradas policromas de Valparaíso (12 de abril de 2014). Se podría pensar que lo que Alfredo Jaar incineró (aquello tuvo algo de acto sacrificial) no fue la materia suministrada por los bosques y por la mayor industria papelera del mundo, sino el espacio geométrico que definían, quizá la atmósfera sutil que allí dentro había comenzado a gestarse. La arquitectura hay que experimentarla desde dentro; el fuego, que percibirlo desde fuera.

Incendiar, qué duda cabe, es un verbo del diccionario primitivo de la arquitectura. Transformar en cenizas, descomponer en ascuas, es una acción arquitectónica. Las cenizas, incluidas las volcánicas, son un antiguo, y aún eficaz, material de construcción. Calcinar es transformar en cal: otro de los componentes sustanciales de la arquitectura esencial. El inexplicable incendio del Chiado, en el centro inclinado de Lisboa (25 de agosto de 1988) y el futuro incendio petroquímico de Shanghái son procesos regenerativos que dan origen a espectaculares lienzos (Rembrandt con *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén*, 1630), a estremecedores dibujos, a fotografías impactantes (Joel Meyerowitz en 2001 en Nueva York). Quien dice incendio, dice bombardeo (Sebald, 1999), o dice Hiroshima (Figura 7).

Lara Almarcegui en Otwock

Al igual que en la Costa del Sol mediterránea se ensayó con la arquitectura del relax mientras que Rudolf M. Schindler hacía propaganda del desnudo higiénico y Richard Neutra promocionaba

la arquitectura terapéutica, en las afueras de Varsovia, en Otwock, entre finales del XIX y principios del XX, se probó una arquitectura foránea adaptándola a los gustos de las clases adineradas que fuera útil para el descanso, propicia para la curación y óptima para fomentar las relaciones sociales entre sus privilegiados residentes. Se construyeron casas de madera en el bosque formando, más que una ciudad, un barrio o un conjunto vacacional, al que se podía llegar cómodamente en tren desde la capital polaca. Al estilo, a la serie afín, al lenguaje común, al repertorio de elementos compositivos familiares, lo denominaron Świdermajer.

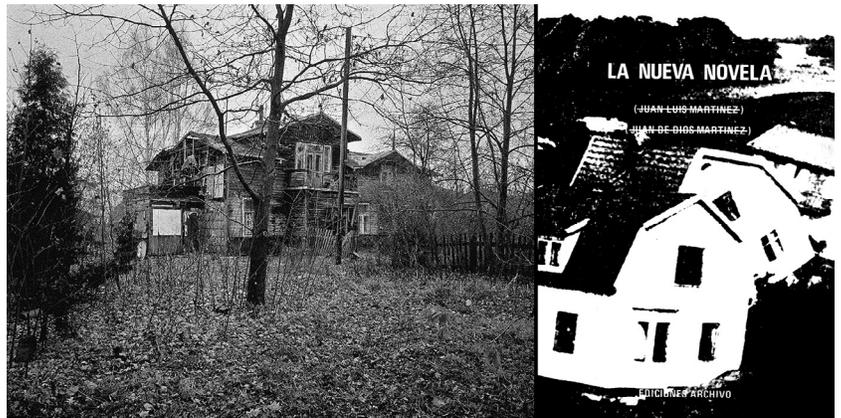
El ilustrador y arquitecto Michał Elwiro Andriolli fue el responsable de un buen número de estas casas de retiro eclécticas, coronadas con tejados a dos aguas que sobresalían por todos lados con grandes aleros; dotadas con amplias galerías y estancias intermedias entre el interior y el exterior en las que sus propietarios podrían solearse y exhibirse; con porches, alpendres, pórticos, atrios y dependencias acristaladas que eran ineficaces como invernaderos. Todas aspiraban a ser mansiones, palacios, decorados monocromos y monótonos con incrustaciones de celosías, caserones en los que la comunidad judía allí residente fortalecía cada temporada, anualmente, sus vínculos. En 1942, informa la web del programa “Unregulated Disappearance (s.f.)”: “el 75 % de la población judía de Otwock (8.000 personas) fue reunida por los nazis y transportada a los campos de concentración de Treblinka y Auschwitz. Los judíos restantes fueron fusilados”.

Abandonadas a su destino, deshabitadas, asesinados sus moradores, cedidas como alimento a los xilófagos, torturadas por el nazismo, las casas de Otwock comenzaron su lenta agonía de elefante. El tiempo y la ruina devoraron, como tantas otras veces ha sucedido, el estilo Świdermajer. La vejez, la carcoma, la desidia y la especulación se aliaron. Aunque muchos de estos edificios fueron catalogados para preservarlos, bastantes de ellos fueron ilegalmente demolidos, casualmente incendiados, descuidadamente acelerada su descomposición.

En el año 2011 la curadora Kasia Redzisz y el artista Mirosław Balka invitaron a la española Lara Almarcegui a intervenir quirúrgicamente en ese problema zoológico, en ese tejido tumoral, en esa crisis arquitectónica. Almarcegui buscó ayuda y encontró una de las villas irreparables, de las condenadas burocráticamente a la destrucción; e investigó y encontró una empresa especializada en demoliciones. Ella se dedicó entonces a documentar el proceso de eliminación de la arquitectura, de borrado del paisaje de ese edificio condenado (recuérdese a Rauschenberg erradicando un dibujo de De Kooning). La artista es la notaria que levanta acta

FIGURA 8

Juan Luis Martínez profetiza los sucesos de Otwock



Nota. Casa en Otwock demolida en 2011 mientras Lara Almacegui documentaba el proceso, vecina de las casas desequilibradas de la portada de *La nueva novela*, publicada por Juan Luis Martínez en 1997.

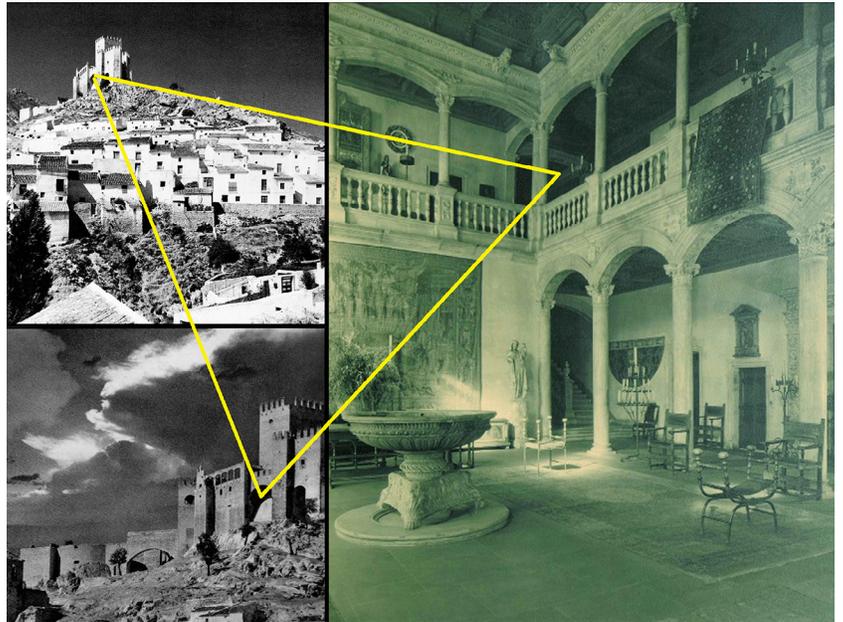
del suceso mortuorio, del rito funeral: no la que hace la autopsia, sino la que hace fotografías y describe con sus palabras los acontecimientos. La artista es la que promueve y registra la disolución de la arquitectura, sin tan siquiera tocarla. No se mancha. No es la que restituye a la tierra o al bosque lo que al bosque y a la tierra le pertenecen, sino la que deja constancia. La arquitectura es ahora lo que ya no tiene conciencia, ni perseverancia.

Al equívoco arquitecto porteño llamado Juan Luis Martínez, al que se entretuvo en componer *La nueva novela* (1997) usando tijeras, a quien le gustaba suscribir sus obras firmándolas como ~~Juan Luis Martínez~~, aunque no le resultara muy novedosa, tal vez le hubiera llamado la atención la iniciativa de Lara Almacegui y le habría dedicado (escrito en “Pajarístico”) un poema de tres versos. También a Kafka (Figura 8).

Soledad Sevilla en Vélez Blanco

Soledad Sevilla proyectó durante tres días de 1992 en los muros desnudos del castillo y palacio de los Marqueses de Fajardo en Vélez Blanco (Almería) imágenes del antiguo patio de honor del que había sido desposeído, de la arquitectura renacentista de la que este Monumento Nacional fue despojado, y que hoy en día se exhibe entre París y Nueva York. La artista española denominó a esta instalación *Mayo 1904-1992*. El anticuario francés J. Goldberg compró el soberbio e inédito patio en 1904, a precio de escombros, y se lo llevó a su país, vendiéndoselo en 1913 al coleccionista de arte de origen alemán (y ciudadano estadounidense) George Blumenthal. El financiero lo trasladó y lo empleó en la construcción de su nueva mansión en Nueva York, en el 50 East 70th Street, en la esquina suroeste de Park Avenue (Tilles, 2021). El edificio, levantado con sillares de piedra caliza, con cuatro pisos de altura, fue eclécticamente proyectado por Trowbridge & Livingston. Tras la muerte de Blumenthal 1941, que fue presidente del Hospital Mount Sinai y del Metropolitan Museum of Art, el patio fue donado a este museo, donde lo recompusieron en 1964 y lo abrieron al público.

FIGURA 9
Ascensión Lafont lamentándose del expolio egetano



Nota. Triangulación del castillo-palacio de los Marqueses de Fajardo en Vélez Blanco fotografiado por: Bernard Rudofsky para *The Prodigious Builders* (1977); por José Ortiz Echagüe hacia 1930 y retratado en la George Blumenthal Residence de Nueva York hacia 1920.

La reconstrucción incompleta fue, al contrario de lo que aseguraban las guías, falsamente fidedigna: parte de los relieves permanecen expuestos en el Musée des Arts Décoratifs de París y en el Musée Goya de Castres. El patio se cubrió, profanando su carácter de espacio a la intemperie, y se utilizó como una sala más del MET, decorándolo con esculturas impertinentes, desvirtuándolo y humillándolo. Soledad Sevilla fotografió tal recreación y devolvió, restituyó imaginariamente el patio desterrado a su lugar de origen. Las diapositivas se comenzaban a proyectar en Vélez Blanco a cielo abierto al inicio de la tarde, cuando la luz natural aún no permitía distinguir las formas, que se iban develando lentamente, conforme el sol iba ocultándose. El ocaso, la oscuridad devolvía ilusoriamente, poéticamente, los mármoles expoliados al lugar para el que fueron concebidos, trenzando en un solo y recio hilo la propuesta artística con el proyecto de arquitectura y con la acción política reivindicativa (Figura 9).

CONCLUSIONES (y deseos)

El arte, siempre depredador, también en el siglo XXI intenta agrandar su territorio, ampliar sus dominios, ensanchar sus fronteras incorporando lo aledaño, dominar a las disciplinas vecinas inoculándole propósitos que, a priori, no tenían en consideración. Este impulso voraz es contrarrestado por otras fuerzas que, atendiendo a la entropía, procuran mantener un cierto equilibrio territorial controlando la avaricia de las artes pudientes: tal vez, como temía George Steiner (2011) a finales del siglo XX, la ciencia y la tecnología ya se han apropiado (quizá no por completo, o no definitivamente) de las atribuciones que antes le estaban reservadas

al arte; y lo lúdico haya reemplazado a lo estético, y el videojuego, por ejemplo, al museo. La arquitectura, como un cráter, está hoy en medio de este conflicto competencial entre la ciencia y el arte, entre la tecnología y las emociones. Debatándose entre sí, apuesta por la realidad virtual, la inteligencia mecánica, la digitalización de las sensaciones, el tedio de las computadoras o el barro y la caligrafía.

Las artes, a menudo bipolares, se afanan unas veces, en ciertos períodos, al igual que hacen los felinos con sus feromonas, en marcar y diferenciar con adjetivos prescindibles su territorio (las artes vivas, para el teatro; las artes visuales para el ojo; las artes plásticas, las artes escénicas, las dinámicas, las sonoras, las performativas, las espaciales, inmersivas, totales, etc., etc., etc.) con el objetivo de evitar intromisiones, jurisdicciones y apropiaciones indebidas. En otras ocasiones, proceden haciendo todo lo contrario: extralimitándose, invadiendo, apropiándose del contorno, considerando que es de su patrimonio la física atómica y la ingeniería computacional, que el acelerador de partículas francosuizo es una pieza subterránea de Judd y que Santiago Ramón y Cajal fue un dibujante que se entretenía investigando neuronas. Acorde con esta estrategia invasora no debe extrañar que el término *Gesamtkunstwerk*, casi recién nacido, se generalizara y comenzara a adosarse a las más dispares disciplinas, dando lugar a expresiones, tal vez fraudulentas, como 'arquitectura total' o 'diseño total' (Munch, 2021), o bien 'teatro total', ya que, así apellidadas, podían reclamar que eran el lugar en el que las demás confluían: la casa en la que las demás debían de darse cita.

Por otro lado, en la arquitectura se viven similares tensiones, sístoles y diástoles paralelas, también alentadas por los escenarios de la incertidumbre y estresadas por los mercados. La arquitectura, que desde su origen compite por lograr su autonomía, en la modernidad se ha sentido amenazada por la política, por la ingeniería (Rosado-García y García-García, 2022), la arqueología, la decoración, el interiorismo, etc., al mismo tiempo que peleaba por dejar de ser un arte (por emanciparse de las Bellas Artes, en cuyas facultades se estudiaba desde el XIX), sin aspirar a ser considerada ni una técnica ni una ciencia, siempre incómoda en el sector inmobiliario, en desacuerdo con ser valor de cambio, salario, moda. El arte y la arquitectura, en definitiva, buscando su lugar, obcecados en conquistar su propio espacio, a pesar de que son conscientes de que hay un solo lugar y un único espacio que compartir. Sabedoras de que Jannis Kounellis siempre hizo arquitectura, aunque a él no lo moviera esa intención; de que João Sarmiento cuando pintaba mujeres sin cabeza pintaba edificios y que cuando dibujaba perspectivas de villas racionalistas pertenecientes a las clases acomodadas de Portugal estaba caligrafiando fragmentos de la existencia. Y conscientes de que Álvaro Siza perfora estaciones de

FIGURA 10
Correspondencias formales entre Hilma af Klint
y Francisco de Holanda



Nota. *Fiat lux*, en folio 3r *De aetatibus mundi imagines*, 1545-1573, de Francisco de Holanda (BNE. dib/14/26) emparentado cuatro siglos después con *Group X*, N.º. 2, *Altarpiece*, 1915, de Hilma af Klint.

metro (en Oporto o en Nápoles) y capillas y ermitas (en el Algarve o en Corea) como soporte de sus bocetos profanos, delineados magistralmente sobre luminosos azulejos (Parra-Bañón, 2021).

No se trataría, en consecuencia, tanto de añadir, de superponer, de entreverar o machihembrar, ni de integrar o injertar la arquitectura en el arte, como de fundir el arte y la arquitectura en una misma entidad: de confundir, de ensayar, de nuevo, la *antigraphia* que fue referida al inicio. La raíz anti- en la palabra *antigraphia* no significa “en contra de” (antipatía) sino “a favor de” (antigüedad): alude a lo que está antes de, a lo que es previo a. La antigrafiya que aquí se postula es la que concilia a todo aquello que es anterior al proceso de dispersión de lo gráfico en diferentes disciplinas y categorías: reivindica, a partir de la teoría del portugués Francisco de Holanda, la cofradía orgiástica de todas las manifestaciones creativas, plásticas o literarias, dinámicas como la cinematografía y la danza, o estáticas como la arquitectura grecolatina y la melancolía. Propone, si acaso esto es posible, el amor desaforado entre la arquitectura y todas las artes. Incita a considerar que el lugar de la arquitectura y el del arte son un mismo lugar, y también que los actos artísticos son hechos esencialmente arquitectónicos (Figura 10).

REFERENCIAS

- Bahamondes, P. (6 de febrero de 2020). Voyerismo, morbo y abuso: La historia secreta de la Casa de Vidrio a 20 años de su instalación. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2020/02/06>
- Barría Chateau, H. (2020). Locus suspectus: sobre lo siniestro en la arquitectura de Alfredo Jaar. *Revista 180*, (45), 38-47. <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/642>
- Benet, J. (2003). *La construcción de la torre de Babel*. Siruela.
- De Holanda, F. (2018). *Diálogos de Roma*. Acantilado.
- Gerber, V. (2021). *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta.
- Judd, D. (11 de mayo de 2021). *101 Spring Street*. *Places Journal*. Recuperado el 22 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.22269/110505>
- Llamazares, P., Zaparaín, F. y Ramos, J. (2018). Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur. *Proyecto Progreso Arquitectura*, (19). <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- Marchán-Fiz, S. (2008). *La obra de arte total: Génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones*. Fundación Mapfre.
- Martínez, J. L. (1997). *La nueva novela*. Ediciones Archivo.
- Munch, A. V. (2021). *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture. From Bayreuth to Bauhaus*. Aarhus Universitetsforlag.
- Parra-Bañón, J. J. (2021). Arquitecturas para la soledad. Proliferación y pandemia de capillas aisladas [versiones chilenas]. *Arquitecturas del Sur*, 39(59), 98-117. <https://doi.org/10.22320/07196466.2021.39.059.06>
- Parra-Bañón, J. J. (2022). Arquitectura y transparencia. Correspondencias literarias recientes. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (10), 201-223. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32294>
- Rosado-García, M. J. y García-García, M. J. (2022). ¿Por qué no se considera la obra de ingeniería una obra de arte? *Informes de la Construcción*, 74(567), e455. <https://doi.org/10.3989/ic.90020>
- Savinio, A. (1997). *Nueva enciclopedia*. Seix Barral.
- Sebald, W. G. (1999). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama.
- Steiner, G. (2011). *Gramáticas de la creación*. Siruela.
- Tilles, R. (2021). The Artistic Patronage and Transatlantic Connections of Florence Blumenthal. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2020 (31). <https://doi.org/10.16995/ntn.3349>
- Unregulated Disappearance. (s.f.). Lara Almarcegui Demolition of a Wooden House Otwock, Poland 2011. <https://archiveofdestruction.com/artwork/demolition-of-a-wooden-house/>
- Wagner, R. (2007). *La obra de arte del futuro*. Universitat de Valencia; Servei de Publicacions.
- Yarinsky, A. (mayo de 2011). *Donald Judd and the Blooming of Reality*. *Places Journal*. Recuperado el 22 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.22269/110503>