



[i2]

vol.8 núm.1

Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio
Revista Científica

Ilustración de la portada: Jheronimus Bosch, El Jardín de las delicias

Nueva York y la reformulación del objeto

Transferencias norteamericanas
entre escultura y arquitectura en el siglo XX

New York and the reformulation of the object

American transfers between sculpture
and architecture in the twentieth century

Pablo Llamazares Blanco

Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Valladolid
pablollamazaresblanco@gmail.com

Fernando Zaparaín Hernández

Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Valladolid
zaparain@gmail.com

Jorge Ramos Jular

Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Valladolid
jerjular@gmail.com

Resumen

La publicación en 1965 del influyente ensayo de Donald Judd titulado *Specific Objects*, puso de relieve que la reflexión norteamericana sobre el objeto de arte, desarrollada desde los años veinte, había alcanzado una identidad propia. Esa particularidad se apoyaba en el empirismo anglosajón y en el interés por la iconografía industrial e ingenieril, que posibilitaron el predominio estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial. La potencia formal de las obras públicas y las máquinas se venía resaltando desde principios de siglo en las nuevas instituciones culturales neoyorquinas, con exposiciones y ferias que suponían un reconocible posicionamiento formal y artístico. Después, en los cincuenta, se erigieron diversos edificios con vocación pública, que instituyeron la estética moderna de la caja como emblema de la postguerra. Así se llegó, en el Nueva York de los sesenta, al Expresionismo Abstracto, el Pop y el Land Art, o el Minimalismo, que siguieron enfatizando la “objetualidad” hasta realizar una transferencia de categorías espaciales arquitectónicas a otras disciplinas artísticas, de unas características sin precedentes. Especialmente, el Minimalismo hizo que la escultura dejara de ser un mero volumen percibido desde fuera, para expandir su campo de acción al contexto expositivo e integrar el movimiento del espectador. A la vez, se activaba el espacio interior del objeto, hasta hacerlo incluso habitable. Se dejaba así preparado el camino para el definitivo entrelazamiento de arquitectura, escultura, escenografía y medios audiovisuales, propio de las instalaciones.

Palabras clave: arquitectura - escultura - industria - Nueva York - objeto

Abstract

The publication in 1965 of Donald Judd's influential essay entitled *Specific Objects*, highlighted that the American reflection on the art object, developed since the 1920s, had reached an identity by itself. This particularity was based on Anglo-Saxon empiricism and on the interest in industrial and engineering iconography, which made the American predominance possible after the Second World War. The formal power of public works and machines had been highlighted since the beginning of the century in the new cultural institutions of New York, with exhibitions and festivals that involved a recognizable formal and artistic position. Later, in the 1950s, several buildings with a public vocation were erected, which established the modern aesthetics of the box as the post-war emblem. Therefore, in the 1960s New York, Abstract Expressionism, Pop and Land Art, or Minimalism continued to emphasize “objectivity” until reaching a transfer of architectural spatial categories to other artistic disciplines, with unprecedented characteristics. Especially, Minimalism made the sculpture stop being a mere volume perceived from outside, expanding its field of action to the exhibition context and so integrate the movement of the viewer. At the same time, the interior space of the object was activated, as far as it was even habitable. Thus, the way was prepared for the definitive interweaving of architecture, sculpture, scenography and audiovisual media, typical of the installations.

Key words: architecture - industry - New York - object - sculpture

Para citar este artículo / To cite this article:

LLAMAZARES, P., ZAPARAÍN, F. Y RAMOS, J. Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX. En: *[i2] Investigación e innovación en arquitectura y urbanismo* [en línea]. Vol.8, no.1, junio 2020. ISSN: 2341-0515.



Fig. 1. De izquierda a derecha: fotografía aérea de Manhattan tomada en torno al año 1930; fotografía interior del taller de Constantin Brancusi tomada en 1925. Fuente: National Archives and Records Administration; Paul Kasmin Gallery.

La presente investigación se propone explorar el particular desarrollo de la “objetualidad” en el arte de Nueva York a lo largo del siglo XX, hasta la eclosión en los años sesenta del Expresionismo Abstracto, el Pop y el Land Art, pero sobre todo, el Minimalismo, que introdujo en la escultura las categorías espaciales arquitectónicas, con una intensidad sin precedentes.

La singular fisonomía que la *Gran Manzana* iba adquiriendo a principios de siglo, estaba destinada a provocar un fuerte impacto en la expresión artística, como manifiesta el siguiente suceso citado por el crítico Markus Bröderlin:

“Cuando, tras una larga travesía oceánica, el escultor rumano Constantin Brancusi llegó en 1926 a la desembocadura del Hudson y vio por primera vez la silueta de Manhattan, dicen que exclamó sorprendido: ‘¡Pero si es mi taller!’ Los prismas de los rascacielos aglomerados y las construcciones sobre los áticos, le recordaban los pedestales geométricos con resplandecientes figuras de bronce de su atestado taller del callejón Ronsin en París. Brancusi concluía: ‘La auténtica arquitectura es escultura’ ” (Bröderlin, 2005: 15).

Gracias a la visión lejana, Brancusi podía descubrir, al aproximarse a Nueva York, una relación perceptiva entre objetos, no solo a través de una arquitectura que por su tipología tenía carácter escultórico, sino también entendiendo novedosamente la escultura a la luz de lo arquitectónico (Fig. 1). La acumulación de prismas erguidos sobre la horizontal del agua, aseguraba a cualquier viajero con inquietudes plásticas la oportunidad de realizar una transferencia formal entre la arquitectura y el objeto de arte, que trascendía los factores funcionales, sociales o políticos. La mera silueta urbana propiciaba así un intercambio enormemente fructífero, que se alimentaría de otras características norteamericanas como el empirismo anglosajón o la iconografía industrial e ingenieril¹.

¹ Estos fuertes estímulos formales de la ciudad y la industria estadounidenses animan a seguir para su estudio una metodología basada en la presentación visual de las obras que prima la narración visual sobre la discursiva, como la empleada recientemente en la exposición *Genealogías de arte, o la historia del arte*

1. La teorización europea sobre el objeto

Antes de profundizar en la experiencia americana sobre el objeto, conviene recordar brevemente la especulación previa que se había desarrollado en Europa. Dentro de la Ilustración, se produjo uno de los debates claves de la Modernidad: la discusión sobre si la primacía debía estar en el objeto artístico o en el sujeto que lo producía². Esta dialéctica procedía de la confluencia en la Ilustración del Positivismo y el Idealismo (Solà-Morales, 1989: 193-196), dos líneas de pensamiento aparentemente contradictorias, pero que coincidían en primar la percepción subjetiva frente a la fundamentación metafísica de la realidad, propia del mundo aristotélico-tomista. Estos nuevos focos de interés del arte socavaron la concepción imitativa clásica de la belleza y pusieron el acento en la experiencia personal. Las primeras vanguardias del siglo XX serían herederas, no siempre conscientes, de todo este marco teórico.

De lo relativo al objeto se ocupó fundamentalmente el Positivismo, padre de la ciencia moderna basada en la comprobación empírica. Por eso el fenómeno observado directamente, sin una idea previa, era su foco de interés natural. La Ilustración, con su Enciclopedia, dio lugar a una visión objetiva del mundo y de la historia (Collins, 1977: 23). Ponía el énfasis en la razón omnipotente, aunque aún consideraba la belleza como un hecho alcanzable, todavía heredero del platonismo clásico, que no dependía de la relatividad subjetiva.

El Objetivismo tenía así un punto de contacto con la manera formalista de explicar el arte (González, 1999). Para esta corriente, el conocimiento solo debía interesarse por la forma, mientras que la belleza procedería de esta forma libre de sentimientos. A partir de ahí surgieron los métodos de análisis estilísticos y se centró la atención en el objeto puro, observado con una estética de la pura visibilidad según Hildebrand y, posteriormente, Wölfflin.

Frente a las visiones de conjunto idealistas, la razón ilustrada derivó hacia un estudio sectorial por objetos de la realidad y su historia. En arquitectura se manifestó el Racionalismo en el desarrollo y valoración de la construcción desde el saber científico, propio de las ingenierías desarrolladas en el siglo XIX. Esta línea de disección y análisis de los elementos constructivos quedaría reflejada en las didácticas axonometrías de Guadet o en los catálogos tipológicos de Durand, siendo la que podía influir más en Estados Unidos, por su vocación práctica de Nuevo Mundo en construcción.

Más adelante, a principios del siglo XX, lo objetivo inspiró en Europa categorías artísticas como el *collage* que incorporó el objeto al cuadro, la máquina de habitar de Le Corbusier, la velocidad y los nuevos medios de locomoción del Futurismo, la exaltación de

como arte visual, celebrada en la Fundación Juan March de Madrid entre el 11-10-2019 y el 12-01-2020, y comisariada por Manuel Fontán del Junco.

² En cualquier caso, diversos autores llaman la atención sobre el hecho de que el debate estético entre objetividad y subjetividad arranca en Grecia y se mantiene hasta nuestros días, aunque reconocen que se acentúa en la Modernidad. Véase a este respecto lo apuntado por Wladislaw Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (2001: 231-251) y por María Antonia Labrada en *Estética* (1998: 47).

la ciudad y la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, o la estética tecnológica de la Nueva Objetividad.

En este ambiente, progresivamente fueron cobrando protagonismo aquellas asociaciones entre la espacialidad arquitectónica y la objetualidad escultórica, que artistas como Auguste Rodin o Aristide Maillol venían tanteando con la eliminación del pedestal o la perforación de la masa.

Pero, según Brüderlin, la verdadera revolución de la escultura moderna se debió a la introducción experimental de categorías arquitectónicas, como la proyección tridimensional de elementos planos de Naum Gabo, la descomposición en volúmenes cúbicos de Jacques Lipchitz y, fundamentalmente, con los objetos abstractos y tectónicos de Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich o Rudolf Belling (2005: 17).

Por otro lado, el *ready-made* característico de Marcel Duchamp, como un objeto transformado en arte, anunciaba la ampliación del concepto de escultura a los productos industriales y la extensión del influjo de la pieza al contenedor expositivo. De hecho, uno de los aspectos más destacados de la vanguardia de comienzos del XX, sería el carácter dialéctico de unas obras que apuntaban hacia la *“transformación del espacio neutro y de paredes blancas de las galerías, así como del cubo blanco concebido por los arquitectos de la Modernidad en la década de los años veinte”* (Meyer, 2005: 19-20). En definitiva, con la Modernidad se pasó de “representar el objeto” a convertir el objeto mismo en arte.

2. El Nueva York de entreguerras: a la búsqueda de una identidad cultural propia

Frente a esta riqueza teórica y creativa europea, a comienzos del siglo XX, Estados Unidos todavía tenía un peso limitado en la escena artística (Filler, 2000: 4). Pero, en compensación, apareció una élite que sentó las bases para abastecerse de la producción vanguardista occidental y así, más adelante, tener una voz propia en el mundo del arte. En esta puesta al día destacaron sobre todo dos medios: las revistas y las exposiciones en museos creados específicamente para difundir el arte moderno.

Respecto a los componentes de esa élite local que miraba hacia las nuevas corrientes europeas, no se pretende aquí hacer un estudio pormenorizado, aunque los nombres más importantes irán apareciendo en relación con museos, revistas y exposiciones. Además, a los norteamericanos que deseaban involucrarse en el desarrollo de la Modernidad, se fueron uniendo numerosos artistas y arquitectos atraídos por el Nuevo Mundo, o que huían de los conflictos europeos, como Mies, Sert, Breuer, Neutra o Gropius, que importó la Bauhaus³. Como muestra de ello, podría servir el suizo William Lescaze (1896-1969)⁴. Abrió un estudio en Nueva York en 1923 y, junto a George Howe,

³ Para profundizar en esta influencia europea sobre el contexto americano de las décadas de 1920 y 1930, véase la publicación *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936* (2001), de Maegret Kentgens-Craig.

⁴ Al tratar de estos contactos entre la Modernidad europea y la escena estadounidense, en el libro *Europe Meets America: William Lescaze, Architect of Modern Housing* (2016), Gaia Caramellino reconoce a Lescaze como promotor de los cánones del Estilo Internacional en Estados Unidos.

fue autor del primer rascacielos racionalista norteamericano: el PSFS Building en Filadelfia (1930-32). Ambos son significativos, porque fueron de los pocos norteamericanos que participaron en la exposición del Museum of Modern Art de 1932, que se comentará más adelante. Presentaron dos maquetas para el *Chrystie-Forsyth Street Housing Development*, que promovía el ayuntamiento de Nueva York. Su origen suizo facilitó a Lescaze visitar a Le Corbusier en París y proponerle después la difusión de su mensaje, como evidencia esta carta del 20-06-1929:

“Como le comenté, intentaré preparar un libro que muestre el progreso de la arquitectura moderna en Europa, y el estado de cosas en América. Me gustaría incluir un apartado en el que las personalidades sobresalientes del pensamiento moderno pudieran presentar sus ideas individualmente, y con este fin me gustaría que usted escribiera una especie de declaración de sus principales ideas” (FLC, T1-1, 115).

Otro caso similar sería el de Sigfried Giedion, el estudioso suizo y también defensor de Le Corbusier, que en el simposio *New Architecture and City Planning* (Nueva York, 1944) planteó influir en la esfera pública desde lo corporativo, mediante una “nueva monumentalidad” que se expresaba a través del lenguaje formal. Giedion aludía así a la eterna necesidad del hombre de crear símbolos que reflejaran una intencionalidad y que contaran con la participación de todas las artes (1944: 553), algo que se propusieron las construcciones neoyorquinas posteriores a la guerra, para reforzar una nueva capitalidad mundial.

En cuanto a las revistas, en el periodo de entreguerras hubo bastantes cabeceras que apostaron por la Modernidad. Tomando como botón de muestra, por ejemplo, las veces que se ocuparon de Le Corbusier, aparecen los siguientes datos: *American Architect* (3), *Arts* (1), *American Magazine of Art* (2), *Architectural Record* (9), *Art Digest* (2), *Creative Art* (3), *Pencil Points* (3), e incluso el *New York Times* (10).

Es significativo el caso particular de *Architectural Record* que, como se ha dicho, dio cabida al arquitecto suizo hasta en nueve ocasiones, después de optar por la Modernidad alrededor de 1927, cuando Lawrence Kocher se convirtió en su editor. Concretamente, en 1929, publicó un premonitorio artículo de Le Corbusier, titulado *Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times*, sobre las relaciones entre la arquitectura y la técnica industrial.

En lo arquitectónico, estas publicaciones intentaban resaltar una singularidad norteamericana, que encontraron acertadamente en el sistema vertical de esqueleto metálico, ascensores, climatización y fachada modular, propio de la Escuela de Chicago, y configurador también de la silueta del bajo Manhattan. Aunque persistieran elementos ornamentales, la escala de los rascacielos hacía que el detalle desapareciese en comparación con el efecto de volumen, sobre todo a distancia. La percepción humana a nivel de calle perdía de ese modo fuerza frente a lo más general, que parecía imponerse fortaleciendo sus cualidades de presencia. Como denota la anécdota de Brancusi, esta forma urbana favorecía de manera natural una comprensión del objeto en el arte, que trascendía lo meramente arquitectónico.

Pero sería en los museos y sus continuas exposiciones donde se estableciera la singular relación americana con la Modernidad a través del objeto y las formas industriales⁵. Aunque no existiera un desarrollo especulativo comparable al del Viejo Mundo, la adinerada élite industrial comprendió, quizás intuitivamente, que sus objetos fabriles tenían más lazos con el arte moderno que con la tradición clásica. Su mecenazgo fue creando una serie de instituciones que, primero importarían las novedades y, después de la guerra, pasarían a generarlas. Aunque Estados Unidos fuera a la zaga del Continente en la creación artística, supo adelantarse en la fundación de museos no dedicados a la herencia histórica, sino enfocados al futuro, mientras en Europa casi solo las galerías daban cabida a la vanguardia.

Los nóveles gestores de esos centros demostraron una agilidad muy americana para hacerse con las últimas tendencias que se habían gestado. En la ciudad de Chicago, por ejemplo, se fundó el Rosenwald Industrial Museum en 1926, aunque abriría sus puertas en 1933. Si resultaba novedoso un museo dedicado a este tema, más lo era que su director, Waldemar Kaempffert, supiera reconocer en Le Corbusier un defensor de la máquina como paradigma formal y acudiera a visitarle en 1929 para conseguir fotografías de su obra (FLC, T1-1, 074-075), con las que publicaría un artículo en *The New York Times Magazine* en marzo de 1932, con el significativo título *Vital Museums of the New Era*.

En cualquier caso, el mayor liderazgo en la presentación del objeto industrial como forma plenamente artística lo ejerció Nueva York, donde se crearon instituciones que pretendían difundir las nuevas concepciones plásticas, como el Museum of Modern Art (1929), el Whitney Museum of American Art (1931) y el Solomon R. Guggenheim Museum (1939). Unas instituciones museísticas que, cuando renovaron o ampliaron sus sedes, optarían así mismo por formas emblemáticas que fueran referentes urbanos, como objetos de carácter escultórico a gran escala.

El 8 de noviembre de 1929, abría sus puertas el Museum of Modern Art de Nueva York. Desde el primer momento, su director Alfred H. Barr Jr. decidió acercar las nuevas tendencias arquitectónicas europeas al público americano, para lo que se apoyó en el joven arquitecto Philip Johnson y en el teórico Henry Russell Hitchcock, que desde hacía varios años conocía bien a Le Corbusier⁶. De hecho, cuatro meses antes de la inauguración del Museum of Modern Art ya le había visitado en París para organizar una publicación, como revela una carta desde Bath fechada del 16-07-1929⁷ (FLC, T1-1, 117).

⁵ Para una visión completa de las exposiciones celebradas en Nueva York en el periodo de entreguerras, véase el capítulo *Exhibitions* del libro *New York, 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars* (1987: 328-355), escrito por Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin y Thomas Mellins.

⁶ Las primeras relaciones de Hitchcock con la obra corbuseriana se remontan a la lectura de *Vers une Architecture* en francés, durante su máster en Harvard (1925-27). En 1927 resaltaba la Modernidad de Le Corbusier en el ensayo *The Decline of Architecture* y en 1928 publicó una entusiasta reseña sobre *Towards a New Architecture*. Véase en el libro de Mardges Bacon titulado *Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid* (2001: 19).

⁷ Este documento demuestra al menos una visita en julio de 1929, anterior a las gestiones para organizar la famosa exposición de 1932, y aporta algo de luz sobre la falta de información que se menciona en la publicación de Bacon (2001: 327). El artículo tiene que ser uno dedicado a la Villa Stein, titulado *Houses by Two Moderns* (1929: 33-40).



Fig. 2. De izquierda a derecha: imágenes del catálogo de la exposición *Machine-Age Exposition* de 1927, en las que se presentan máquinas, construcciones y propuestas creativas, como los dibujos de Hugh Ferriss. Fuente: Little Review.

Barr y Johnson formaron un tándem profesional, analizado en publicaciones como *Partners in Design* (Hanks, 2015), que se esforzaría por acercar posturas entre disciplinas creativas, como recuerda el profesor Thomas S. Hines:

“Más allá de los ámbitos principales de la pintura y la escultura, el director y fundador del Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., estaba muy interesado en la arquitectura. En los años 1931 y 1932, apoyó los esfuerzos de Philip Johnson como experto por impulsar lo que se convertiría en el primer departamento museístico de arquitectura y diseño de todo el mundo. (...) Johnson llegó a considerar a Barr no solo como un amigo, sino también como un mentor que ayudó a darle una dirección a su propia vida” (Hines, 2019: 1).

En cuanto a las exposiciones, fueron tantas las dedicadas a las relaciones entre arte e industria, que puede hablarse de una línea temática continuada. En primer lugar, resulta muy significativo que una corporación de arquitectos, la Architectural League of New York, centrara varias de sus muestras en la imaginería maquinista. Sus debates también abordaron la evolución del rascacielos y la conflictiva transición a la Modernidad en las décadas de 1920 y 1930. Un ejemplo entre todas las iniciativas de esta asociación podría ser la *Allied Arts Exhibition* celebrada en el año 1927, que resaltaba la belleza de los últimos modelos de polipastos y pernos de expansión, y llegó a la nada despreciable cifra de 150.000 visitantes.

Otra muestra clave fue *Machine-Age Exposition*, comisariada en 1927 por Jane Heap que, por cierto, había sido suscriptora de *L'Esprit Nouveau*. Se contó con la colaboración de figuras de la talla de Archipenko, Lurçat o el propio Duchamp, que aportaron una transversalidad de disciplinas que vinculaba arte y arquitectura en fechas muy tempranas (Fig. 2). En el catálogo destacan los dibujos arquitectónicos de Hugh Ferriss que, como Brancusi, aludía expresamente a la condición escultórica de la arquitectura neoyorquina cuando se observaba a distancia (Heap, 1927: 7). El artista ruso Louis Lozowick, que también fuera suscriptor de *L'Esprit Nouveau*, titulaba significativamente su texto *The Americanization of Art*. Por último, en un artículo dedicado a la muestra en *Arts* (junio 1927), el crítico Herbert Lippmann establecía fuertes lazos entre el “radicalismo mecánico” y el “purismo emocional”.

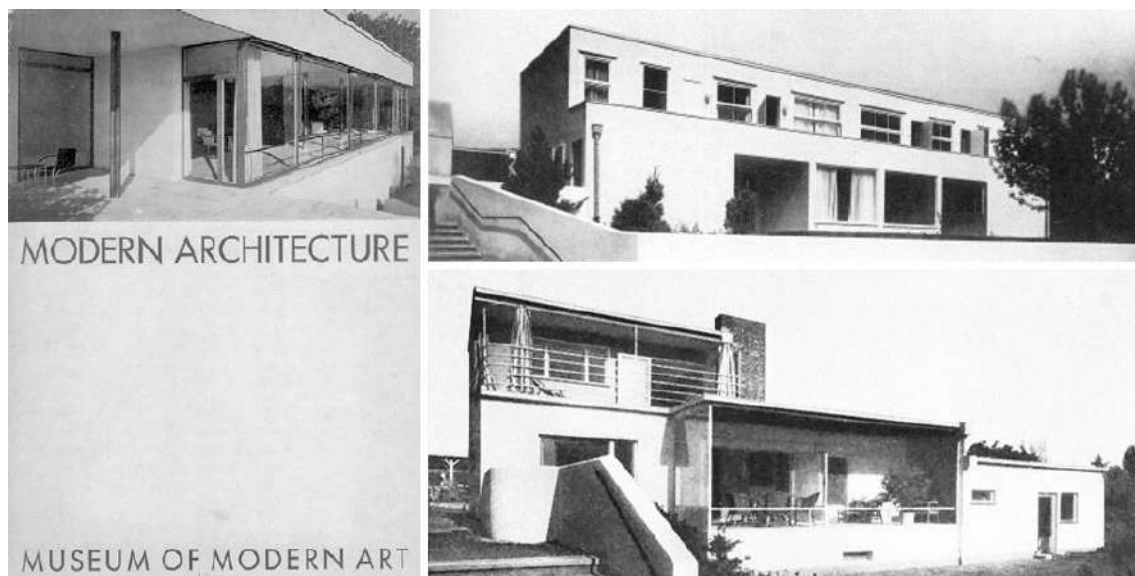


Fig. 3. De izquierda a derecha: portada del catálogo de la exposición *Modern Architecture*, celebrada en 1932; imágenes del libro *The New World Architecture*, publicado por Sheldon Cheney en 1930. Fuente: Museum of Modern Art; Austin Cubed.

De entre todos los eventos de esa época, destaca la trascendental exposición de 1932 titulada *Modern Architecture: International Exhibition*, así como la publicación relacionada con ella (Hitchcock y Johnson, 1932). La muestra, pareció basarse en el repertorio de obras recogido previamente en el libro *The New World Architecture* (1930) de Sheldon Cheney (Fig. 3). Un indicador de la preferencia americana por el formalismo de lo objetual podría ser la decisión de presentar los proyectos, sobre todo, con maquetas realistas y contextualizadas, para facilitar la comprensión de una arquitectura abstracta y prismática (Montes y Alonso, 2018: 37).

Esta muestra suscitó un intenso debate en torno a la posible consagración de un Estilo Internacional, que pudiera ser considerado como la principal tendencia arquitectónica de la primera mitad del siglo XX. Algunos críticos alertaron a ese respecto sobre un cierto riesgo de reduccionismo ideológico, como Lewis Mumford, que continuaría esta reflexión hasta finales de los años cuarenta, cuestionando la acogida de la arquitectura europea en Estados Unidos. El propio Hitchcock revisaría así mismo el enfoque y el verdadero impacto de la referida exposición en diversos artículos y encuentros, como los *Modern Architecture Symposia*, celebrados en la Columbia University en los años sesenta. A través de ellos, favoreció nuevas visiones sobre las influencias estilísticas que habían dado lugar a la arquitectura moderna, como determinación plástica de un objeto arquitectónico nuevo.

Alfred H. Barr Jr. volvió a interesarse por la estética industrial en 1934, con la exposición titulada *Machine Art*, que otorgaba a los elementos de la industria producidos en serie una condición artística. También dio un fuerte impulso a las corrientes de vanguardia con la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el Museum of Modern Art en el año 1936, en la que defendió con ahínco una creación al margen de la representación figurativa de la naturaleza (1936: 13).



Fig. 4. De izquierda a derecha: fotografía de las estructuras monumentales Trylon y Perisphere, convertidas en símbolos de la *Exposición Internacional* de 1939; imagen de la muestra *Futurama*, dentro de la *Exposición Internacional* de 1939, concebida por Norman Bel Geddes como una visión de la ciudad del futuro. Fuente: Yale Alumni Magazine; El Diario.

Otros comisarios que también dejarían su impronta en el Museum of Modern Art de Nueva York fueron John McAndrew y Elizabeth B. Mock, cuyas exposiciones asumían los fructíferos intercambios artísticos realizados con Europa, e incidían nuevamente en la cualidad objetual que estaba adquiriendo la arquitectura neoyorquina.

Pero profundizando en las últimas tendencias, el Rockefeller Center también acogió en el año 1935 *The Annual Industrial Arts Exposition*, con la contribución de la National Alliance of Art and Industry, una institución específica dedicada al tema aquí tratado. El título mismo del certamen lo dice todo, y la inclusión de la maqueta de la Broadacre City de Frank Lloyd Wright también ofrece una idea de cómo se buscaba la interdisciplinariedad entre distintos ámbitos.

Este fructífero periodo de entreguerras desembocó en la célebre *Exposición Internacional* de 1939, con la que la ciudad de Nueva York apuntaba hacia aquella posición preeminente que le correspondería en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la dimensión social, económica y política, como en la esfera cultural (Fig. 4).

Incluso durante la Segunda Guerra Mundial se seguiría confirmando esta tendencia hacia el liderazgo, con iniciativas como las de Peggy Guggenheim, conocida coleccionista, que se interesó por el objeto artístico con la *Exhibition by 31 Women*, inaugurada a comienzos de 1943 y de cierto carácter surrealista. También su certamen *Spring Salon for Young Artists*, celebrado tan solo unos meses después, con Barr en el comité de selección, daba buena cuenta del deseo de crear una vanguardia estadounidense que, como indica Will Gompertz, se benefició de haber acogido a grandes figuras continentales:

“Los surrealistas y dadaístas europeos habían formado equipo con refugiados de la Bauhaus, de De Stijl y del constructivismo ruso. Aquellos artistas, que huían de la guerra y eran unos aventureros con curiosidad intelectual, se habían integrado con éxito en la propia vanguardia indígena estadounidense. El inevitable resultado era que Nueva York se estaba convirtiendo en el nuevo centro del arte moderno internacional” (Gompertz, 2016: 294).

3. Una nueva era: la construcción del objeto en el espacio

Inmediatamente después de la contienda bélica internacional, la resonancia de lo monumental seguía adquiriendo un destacado protagonismo en la ciudad de Nueva York. Esto animó a los editores de *Architectural Review* a tratar el tema en el año 1948 con algunos de los más prestigiosos expertos, entre los que se encontraban nuevamente Hitchcock y Gropius. De este monográfico publicado por la revista, se desprende un interés colectivo en que la arquitectura moderna desarrollara *"un vocabulario más prolijo, expresión de ideas y sentimientos colectivos, enriqueciendo lo utilitario con lo moral y emotivo"* (Cachorro, 2017: 199).

Esto coincide con la proyectación de la sede de la Organización de las Naciones Unidas a orillas del East River, cuyo desarrollo se encargaría a un comité internacional de expertos, configurado por arquitectos, planificadores e ingenieros designados por distintos gobiernos. Le Corbusier participó en esas deliberaciones, convocado por su antiguo colaborador Ernest Weissmann (1903-1985)⁸ y, aunque la construcción del edificio en 1952 no respondió a sus propuestas, con su planteamiento manifestó el deseo de que ese conjunto se expresara *"como un ejemplo del urbanismo del siglo XX, con bloques de torres y formas arquitectónicas esculpidas, que no estarían en las calles sino en espacios abiertos"* (Goldberger, 2014: 137).

La búsqueda de una expresión formal depurada se aprecia nítidamente en otras construcciones como el rascacielos Lever House en Park Avenue, diseñado por el arquitecto Gordon Bunshaft del estudio Skidmore, Owings & Merrill, que se configuró como un prisma apoyado en un zócalo horizontal, instituyendo una tipología luego repetida por el mundo entero. Este edificio, inaugurado en 1952, suponía un refinamiento de modelos racionalistas europeos, gracias al lustre de su muro cortina, que lo convertía en un objeto de enorme ligereza en el paisaje urbano neoyorquino, donde primaban los volúmenes de naturaleza pétreo.

Y aunque posteriormente fueron muchos los edificios erigidos en acero y vidrio, ninguno de ellos alcanzaría el reconocimiento del Seagram Building proyectado por Mies van der Rohe y Philip Johnson, situado en Park Avenue en diagonal al Lever House, que abrió sus puertas en 1958. Con un aspecto muy cuidado en sus materiales y proporciones, el edificio adquiría una fuerte presencia en el entorno más inmediato, activando las cualidades espaciales de dicho enclave urbano en el que se levantaba. A través del tranqueo respecto a la línea de calle, se conseguía liberar el espacio delantero, permitiendo al transeúnte distinguir las cualidades arquitectónicas del edificio. Este efecto es el que reprodujo el artista Robert Morris tres años más tarde en su creación escultórica titulada *Column* que, empleada como *attrezzo* en una *performance*, generaba una activación del espacio a su alrededor, por la relación específica que se establecía entre la obra y su ubicación (Fig. 5).

⁸ Era un joven arquitecto croata que posteriormente se involucró en los CIAM y difundió la arquitectura moderna en Yugoslavia, hasta que su origen judío y su militancia de izquierdas le llevaron a quedarse en Estados Unidos a partir de 1939. En 1947 era asesor de la ONU, desde donde apoyaría a su antiguo maestro cuando se diseñó la nueva sede neoyorquina.



Fig. 5. De izquierda a derecha: fotografía del Lever House, diseñado por Gordon Bunshaft y construido en 1952; fotografía del Seagram Building de Mies van der Rohe y Philip Johnson, construido en 1958; fotografía de la obra *Column* de Robert Morris, realizada en 1961 para una *performance*. Fuente: Diédrica; NYC Urbanism; Castelli Gallery.

La definición formal del Seagram reflejaba así una preocupación por el objeto arquitectónico como activador del contexto, a la que autores como Pier Vittorio Aureli han aludido al hablar de una “arquitectura absoluta”⁹. La presencia formal de la obra, que la profesora Felicity D. Scott reconoce como un ejemplo temprano de la Postmodernidad (2016), sería mencionada por el propio Mies en referencia al Rockefeller Center:

“Debo decir que cuando vine por primera vez a Estados Unidos, viví en el University Club de Nueva York. Desde la mesa veía todas las mañanas la torre principal del Rockefeller Center y me causó una gran impresión. Se aprecia que ese bloque, que nada tiene que ver con el estilo, es una masa. No es algo individual; son los miles de ventanas. (...) Cuando miras la masa no ves los detalles. Creo que ésta es la cualidad de esta torre” (Puente, 2006: 83).

Además de los rascacielos, símbolo de ostentación y privilegio en aquella sociedad capitalista, otros edificios como el Solomon R. Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright, finalizado en 1959, recurrieron a formas expresivas, en contraste con el paisaje urbano ortogonal neoyorquino. Frente a las voces críticas que se manifestaron en contra del edificio, la teórica Ada Louise Huxtable lo definió como “una impresionante demostración de construcción moderna con hormigón armado en su forma más imaginativa: el espacio abierto, los atrevidos voladizos y las formas del edificio poco ortodoxo, se suman a una nueva arquitectura espectacular de gran emoción visual” (1959: 16). La espacialidad interior generada por Wright se puede relacionar con pinturas posteriores como *Turnsole*, realizada en el año 1961 por Kenneth Noland, donde los múltiples círculos concéntricos producen una vibración óptica similar a la visión que se genera en la institución museística desde la parte inferior (Fig. 6).

⁹ En *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011), Pier Vittorio Aureli analiza el trabajo de autores como Palladio, Piranesi o Boullée, reconociendo diferentes estrategias históricas de transformación urbana en la ciudad moderna.

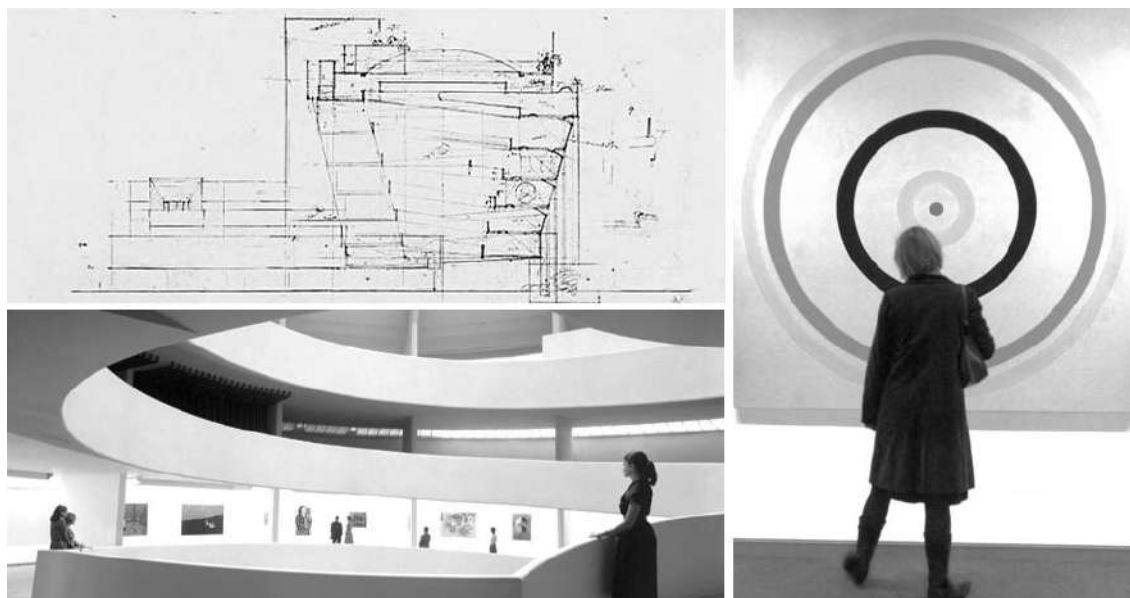


Fig. 6. De izquierda a derecha: sección transversal y vista interior del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, proyectado por Frank Lloyd Wright e inaugurado en el año 1959; fotografía de la obra pictórica de Kenneth Noland titulada *Turnsole*, realizada en el año 1961. Fuente: Yale Books; Architect's Newspaper; Der Spiegel.

Como síntesis de esa progresiva conexión producida en la posguerra entre el arte y la arquitectura, William Jordy, historiador de la arquitectura estadounidense y experto en el propio Wright, considera que, en el contexto de la “nueva monumentalidad”, el carácter formal habría contribuido a la evolución de la arquitectura desde una doble lectura: la literal y la simbólica (2005: 24).

Una culminación de toda esta confianza en el liderazgo cultural estadounidense fue la *Feria Mundial de Nueva York* (1964-65), que ensalzó la nueva primacía del objeto a todos los niveles, fruto del optimismo desarrollista que apostaba por cuestiones innovadoras como el futuro tecnológico y la carrera espacial.

4. Un arte propio: Expresionismo Abstracto y Pop Art

A partir de los años cincuenta, junto a la consolidación del liderazgo cultural, empezaron a surgir en Norteamérica prácticas y teorías artísticas propias. En el ámbito pictórico, el crítico de arte Clement Greenberg propuso la singularidad de las nuevas creaciones, como una expresión plenamente específica de su realidad física. La radicalidad y brillantez de este planteamiento, que superaba la definición de arte abstracto enunciada unos años antes por Alfred H. Barr Jr., llevó a considerar la nueva pintura norteamericana como la heredera indiscutible de la centralidad artística que había ostentado París antes de la Segunda Guerra Mundial. Con esa postura, Greenberg sentaba las bases de lo que sería una nueva interpretación formalista del arte, reconociendo la emoción estética que se produce por la cualidad de la forma. Las características específicas de la pintura, entre las que destaca la bidimensionalidad de su factura, contribuyeron así a resaltar esa singularidad del formato.

Artistas como Jackson Pollock representaron esa pureza teórica que auspiciaba Clement Greenberg a través de sus pinturas *all over*¹⁰, en las que “*la composición, tal y como era entendida tradicionalmente había naufragado, ya que las partes que conformaban el cuadro se hacían difíciles de distinguir*” (Maderuelo, 2008: 114).

A su vez, el enfoque de Harold Rosenberg, el otro gran crítico del momento, incidió en una visión más subjetiva y existencialista, propia de otros artistas como Franz Kline o Willem de Kooning. Estos pintores del Expresionismo Abstracto trataron de desligar el color de la representación de objetos o formas predeterminadas, como una expresión de libertad y autenticidad. Sus pinturas constituían un objeto en sí mismas, un elemento integrado en el espacio arquitectónico. Ese carácter tridimensional del lienzo, que partía del rechazo al ilusionismo, ha sido explicado por el artista y arquitecto Juan Navarro Baldeweg en sus *Escritos*:

“Tanto física como virtualmente, la pintura supera, como objeto real y como objeto dividido, lo bidimensional. El cuadro tiene espesor, la pintura se aplica sobre la tela, el bastidor se apoya en la pared y las paredes conforman la habitación. La mayor parte de las pinturas son inevitablemente esponjosas, un teatro de bambalinas. Su esencia interna se pone de manifiesto como una tridimensionalidad real: un espesor” (Navarro Baldeweg, 2017: 186).

Paralelamente, irrumpió en la escena neoyorquina de los sesenta el Pop Art que, como otro de los movimientos clave en la reformulación del nuevo objeto artístico, se inspiraba en la estética de la vida cotidiana y los bienes de consumo. Los artistas más destacados de esta tendencia, volvían su mirada sobre las propuestas de Duchamp y transmitían con sus creaciones una deliberada frialdad, que denotaba una ausencia aparente de la mano creadora del artista. Así, el Pop Art desarrolló unas tesis críticas con los medios de comunicación de masas, y especialmente con la publicidad, y propuso unas obras que incidían en la repetición continua y seriada de la imagen misma del objeto.

Como ejemplo de ello podrían servir *Marilyn Diptych* (1962) de Andy Warhol, o *Two Ale Cans* (1964), de Jasper Johns, configuradas mediante una presentación irónicamente poética de los elementos característicos de la cultura estadounidense (Cohen-Solal, 2014: 118). Estas obras, como los lienzos *all over*, tenían un carácter tridimensional, que en 1958 ya había preconizado el propio Johns en su pintura *Three Flags*. Con ella incidía nuevamente en esa condición espacial de una pieza artística, que desdibujaba los límites entre la representación pictórica y la presencia objetual.

Las propuestas más creativas de estos singulares movimientos artísticos se abrían paso en el espacio físico de las salas de exposiciones y en la propia ciudad, sobreponiéndose al ilusionismo que había caracterizado la tradición pictórica europea, incluso en buena parte de las vanguardias.

¹⁰ La expresión *all over* fue acuñada por Clement Greenberg en referencia a un nuevo estilo de pintura no ilusionista, que confiere a todos los elementos del lienzo el mismo peso e importancia, careciendo de una jerarquía compositiva; algo que se consigue a través de la aplicación del color de manera uniforme hasta los propios bordes del lienzo.

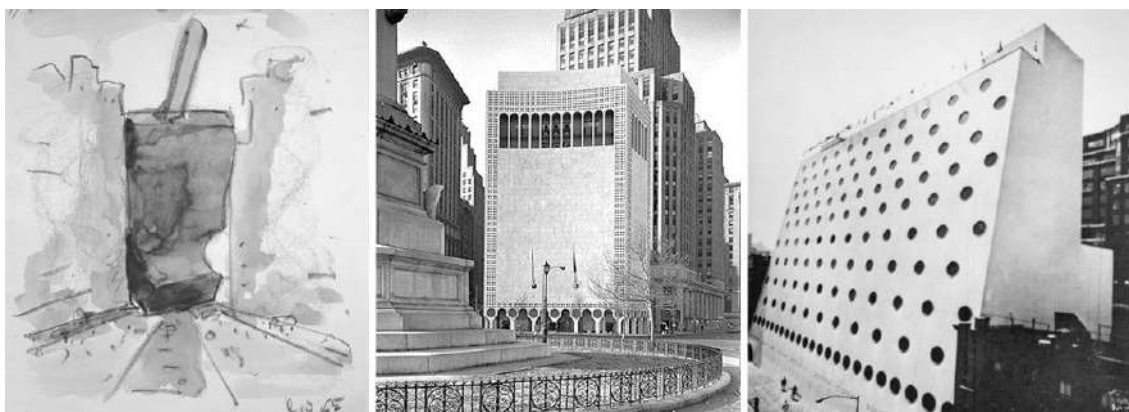


Fig. 7. De izquierda a derecha: dibujo propositivo de Claes Oldenburg para un monumento en Park Avenue, Nueva York, realizado en 1965; fotografías de los edificios de la Gallery of Modern Art en Columbus Circle y la National Maritime Union, proyectados a mediados de la década de 1960. Fuente: Mutual Art; Arch Daily; New York Times.

A partir de este momento las transferencias entre disciplinas serían una constante, gracias a obras donde primaba la unidad y la claridad del conjunto, y con las que se renovaba el carácter monumental, ampliamente debatido en la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, desde los años sesenta se generalizó la práctica de combinar el aspecto escultórico de las sedes institucionales con la colocación de esculturas urbanas en los espacios previos, por la confianza en la potencialidad representativa y cívica del objeto.

Más adelante, el carácter objetual que había ido adquiriendo la arquitectura, llevó a escultores como Claes Oldenburg a plantear que un objeto artístico podía ser convertido en un edificio (Maderuelo, 2008: 320). La inmediatez de esta postura sentó las bases para un lenguaje postmoderno, que podía caer en lo efectista. Alrededor de 1965, se erigieron en Nueva York edificios como la Gallery of Modern Art o la National Maritime Union (Fig. 7), quizás más excéntricos que ambiciosos (Goldberger, 2014: 151). El proyecto del Lincoln Center for the Performing Art, en el que participaron reconocidos arquitectos de la talla de Philip Johnson o Eero Saarinen, completaría esta etapa sin alcanzar tampoco el favor de la crítica.

5. Esplendor del objeto: Minimalismo y últimas tendencias

En esta década de los sesenta, en la que se consolidó una tradición artística norteamericana original, de nuevo fueron determinantes algunas exposiciones, como ocurrió en el periodo de entreguerras. En las relaciones del Minimalismo con el objeto de la ingeniería influyeron algunas de las muestras que, celebradas en el Museum of Modern Art de Nueva York desde mediados de los años cincuenta, fueron organizadas por el prestigioso comisario neoyorquino Arthur Drexler¹¹.

¹¹ Desde 1951, Arthur Drexler trabajó para el Museum of Modern Art como comisario del Departamento de Arquitectura, del que sería su director a partir de 1956 sucediendo a Philip Johnson. Drexler ocuparía ese cargo durante treinta y cinco años, en los que exploraría de un modo original los desarrollos estéticos del diseño industrial, la arquitectura y el paisajismo.

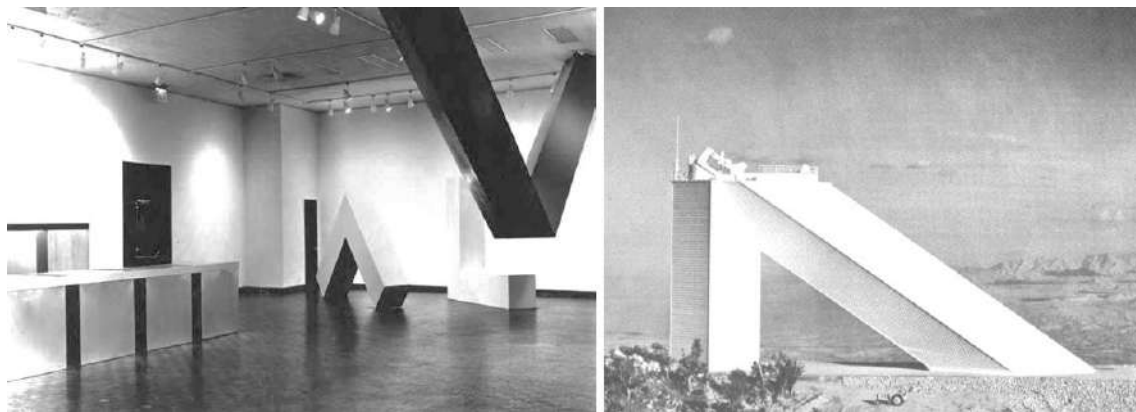


Fig. 8. De izquierda a derecha: fotografía del interior de la muestra *Primary Structures*, celebrada en 1966 en el Jewish Museum de Nueva York; imagen de observatorio solar en Kitt Peak, Arizona, proyectado por el estudio Skidmore, Owings & Merrill en el año 1962. Fuente: Jewish Museum of New York; Museum of Modern Art.

A ese respecto sería especialmente destacada la exposición *Twentieth Century Engineering*, que tuvo lugar en el año 1964 y fue comisariada por Drexler. En ella se revisaba el poder formal de construcciones civiles como presas, puentes o silos, y sus posibilidades como obras de arte reproducidas a una gran escala. Estas infraestructuras, según expresa Cachorro, serían las únicas capaces de conservar cierta fuerza monumental, porque su *“contundencia formal era equiparable a la propia de la antigüedad, ahora implícita en las construcciones ingenieriles, especialmente americanas, consagradas durante los años diez y veinte de manera sucesiva por Gropius, Sant’Elia y Le Corbusier”* (2017: 203).

El recurso a las formas directas que empleaba la industria, presentadas en exposiciones como la referida muestra, constituyó una de las mejores referencias para una nueva corriente plástica, que adquirió esa denominación de Minimalismo. Sus creadores, que constituyeron una generación de jóvenes artistas, se plantearon la construcción de un nuevo tipo de objeto artístico que no era ni pintura ni escultura, gracias al empleo de una geometría elemental y rectilínea, caracterizada por la economía de su lenguaje. Todo ello se pudo apreciar en la temprana exposición titulada *Primary Structures*, celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en 1966, donde muchas piezas parecían aludir a las formas ingenieriles de algunas de aquellas construcciones que habían integrado la selección anterior de Drexler (Fig. 8).

Donald Judd o Robert Morris fueron algunos de esos artistas que se abrieron paso en las mejores galerías neoyorquinas, con unos objetos austeros y de una estética *“deliberadamente recatada”* (Lucie-Smith, 1987: 194), surgida en parte como rechazo a las prácticas existenciales y subjetivas del Expresionismo Abstracto y el Pop Art. Según la explicación de la crítica de arte Suzi Gablik, ambos autores buscaban en sus creaciones espaciales una presencia física, percibida como un todo a través de la forma, en una experiencia instantánea posibilitada por los principios de la Gestalt (Gablik, 1987: 208). Se trataba de obras que evidenciaban un carácter de integridad, reconocido sobre el fondo que constituye el entorno expositivo.



Fig. 9. De izquierda a derecha: fotografía del Whitney Museum of American Art, proyectado por Marcel Breuer y completado en 1966; fotografía del CBS Building, terminado en 1965 bajo el diseño de Eero Saarinen; Frank Stella pintando su obra *Getty Tomb* de la serie *pinturas negras*, en 1959. Fuente: New York Times; Knoll Archive; National Gallery of Art.

Otra novedad de este movimiento fue que los artistas tenían formación académica y, por el hermetismo de sus obras, no quisieron dejar en manos de otros la interpretación. De esta forma, la escena americana pasaba a estar también a la vanguardia de la crítica y, como en periodos anteriores, sus revistas contribuyeron a una fuerte conceptualización. Para el tema que se trata aquí fue decisivo el artículo *Art and Objecthood* de Michael Fried, publicado en *Artforum* en 1967 y recogido en notables antologías, como la coordinada por Gregory Battcock (1995: 116-147). Fried manifestaba dudas sobre el trabajo espacial e interactivo de Judd y Morris y, al igual que Greenberg, consideraba que con la inclusión de la temporalidad se trastocaban las tradicionales categorías de la pintura y la escultura. Para expresar esa transgresión, acusó a las nuevas piezas minimalistas de “teatralidad”, sin darse cuenta de que, precisamente, esa capacidad de envolver al espectador en una experiencia espacio-temporal, rompería para siempre la distinción entre arquitectura, escenografía y escultura.

El propio Donald Judd procedía del mundo de la crítica, y reconoció la importancia cultural de las décadas anteriores en la reformulación del objeto artístico. En su célebre ensayo *Specific Objects* de 1965, defendería que *“todo objeto tridimensional puede tomar cualquier forma, regular o no”* (Judd, 2016: 142), siempre que constituya una entidad formal en sí misma, alejada del carácter representacional del ilusionismo pictórico. El objeto artístico alcanzaba en ese momento su punto álgido, con unas piezas que, como expresa el teórico Josep Maria Montaner, traspasaban todos los límites existentes entre arte y arquitectura:

“Podemos definir los objetos minimalistas como aquellos cuya simplicidad rememora las formas geométricas puras, que se basan en el énfasis en la lógica de la repetición y que evitan dejar a la vista ninguna huella del proceso, de la construcción y de las tensiones. Su característica esencial sería la búsqueda de un eterno presente, el recurso a las formas y sistemas básicos para recrear la esencia intemporal de la arquitectura. En el terreno del Minimalismo, arquitectura y escultura se encuentran” (Montaner, 2008: 51).

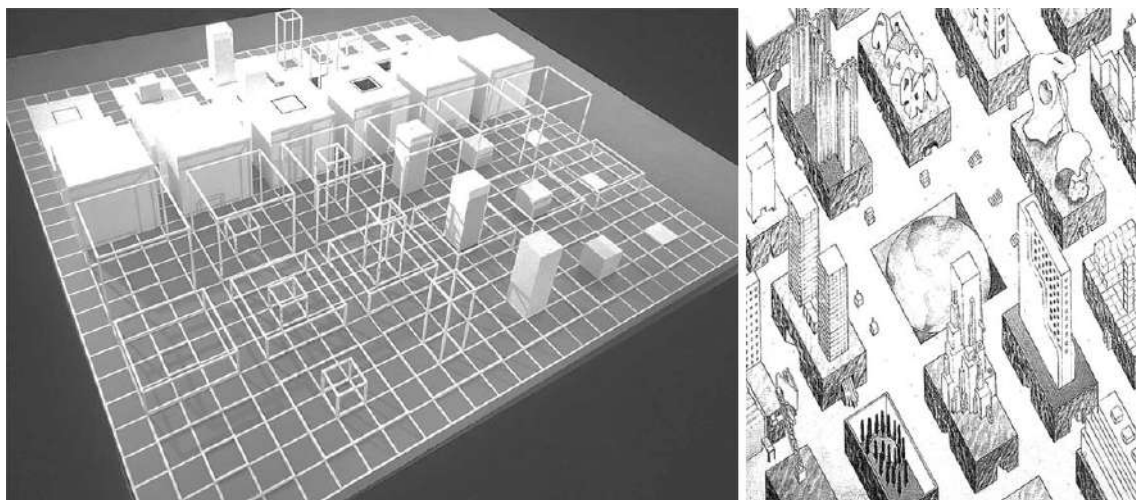


Fig. 10. De izquierda a derecha: fotografía de la obra de Sol LeWitt titulada *Serial Project #1 (ABCD)*, realizada en el año 1966, con la que explora la materialización formal del objeto artístico; imagen perteneciente al manifiesto realizado por Rem Koolhaas en 1972 titulado *La ciudad del globo cautivo*. Fuente: Academic Museum; Cargo Collective.

De este modo, el ámbito arquitectónico se vio arrastrado por la fuerza de la estética minimalista, completando un movimiento de ida y vuelta. En los años veinte, la arquitectura y la ingeniería racionalistas habían desarrollado formas prismáticas puras, que denotaban una fuerte objetualidad y estaban destinadas a ser una referencia para la escultura, que solo el Minimalismo abrazó completamente. Simultáneamente, la arquitectura neoyorquina de los años sesenta volvió sobre el prisma, en complicidad con el Minimalismo, aunque, como indica el propio Montaner, lo más difícil para estos edificios, por su ensimismamiento, fue contextualizarse bien e interactuar con su entorno más próximo (2008: 51).

Un buen ejemplo de ello lo constituiría el edificio para el nuevo Whitney Museum of American Art, proyectado por Marcel Breuer y completado en 1966, que fue considerado un objeto hostil en Madison Avenue (Goldberger, 2014: 151). Con el tiempo, su estructura en forma de zigurat invertido, deudora del lenguaje arquitectónico del Brutalismo, sería asumida plenamente en el paisaje urbano neoyorquino. Otro caso sería el CBS Building, terminado un año antes según el diseño de Eero Saarinen, que también aludiría a la condición objetual del arte, a través de los pilares que componían las fachadas. Con un propósito tanto estructural como estético, dichos elementos respondían al deseo de Saarinen por configurar el rascacielos más simple de Nueva York, con una apariencia que evoca las *pinturas negras* de Frank Stella (Fig. 9). Eran creaciones que enfatizaban su condición como objetos, alejándose de la representación pictórica y volcándose en su presencia física en el espacio.

Aunque algunos de estos edificios quizás no lograron evitar una excesiva similitud con las piezas que había desarrollado los artistas minimalistas, en palabras de Charles Gwathmey, *“son objetos por sí mismos y tienen muchas, muchísimas implicaciones acerca de la forma y la escultura, y todo lo que identificaríamos o definiríamos como arte”* (Diamonstein, 1981: 56).

Así, los años sesenta y setenta, con el impulso minimalista, se distinguieron por la preeminencia de la delimitación o forma física del objeto, que acrecentaba su significado como forma artística en el espacio. Según Francisca Pérez, profesora de estética y teoría del arte, el contorno de dichas creaciones captaría la atención del espectador y, *“de este modo, lo que es una mera característica física del objeto pasa a ser una característica artística, un elemento significativo y con valor estético”* (2003: 108). A partir de ahí, la escultura y la arquitectura se entrelazaron en propuestas como *Serial Project #1 (ABCD)* de Sol LeWitt (1966) que, mediante una especie de trazado regulador, posibilitaba la inserción de diversos objetos en una espacialidad previamente estudiada y delimitada. Semejaba una trama urbana rigurosa, a la que se aproximaría Rem Koolhaas en 1972 con su manifiesto titulado *La ciudad del globo cautivo*, donde reconocía la individualidad arquitectónica de cada manzana neoyorquina como una forma escultural plenamente autónoma (Fig. 10).

Pero cuando el desarrollo minimalista de la redefinición del objeto alcanzó su punto álgido, tuvo que ceder paso al surgimiento postmoderno de la mezcla, la complejidad y la contradicción, con propuestas que rompían el discurso creativo y hacían colisionar diversos estilos. El AT&T Building de Philip Johnson y John Burgee, inaugurado en 1984, representó muy bien ese cambio de paradigma gracias, una vez más, a las circunstancias específicas del creativo contexto neoyorquino.

6. Consecuencias y conclusiones

El recorrido realizado hasta aquí ha permitido constatar la gran cantidad de eventos y publicaciones sobre el objeto ingenieril e industrial como nuevo referente del arte, que tuvieron lugar en Nueva York hasta mediados del siglo XX. En el periodo de entreguerras, esa reflexión en torno al objeto no fue tan especulativa como la europea y giró más en torno al entusiasmo práctico de los americanos por lo industrial, muy acorde con su inclinación anglosajona por lo tangible.

También se ha recordado cómo, en torno a los años sesenta, empezó a madurar una personalidad artística propia de Nueva York, que fue arrebatando a París la capitalidad creativa que ostentaba hasta entonces. En ese momento, las post-vanguardias, especialmente el Minimalismo, emprendieron una revisión de la Modernidad que, respecto al objeto, se caracterizó por resaltar sus categorías espaciales específicas, al margen de “alusiones e ilusiones”. En muchos de los casos referidos, el contorno de las obras se convirtió en la cualidad artística fundamental, que posibilitaba su interpretación como objetos con notables condiciones de presencia. Un buen indicador de que esta búsqueda había alcanzado un momento cumbre, podría ser la publicación en 1965 del ensayo *Specific Objects*, del teórico y artista Donald Judd.

Ese objeto del Minimalismo, por su abstracción y ausencia de referencias, rompió con la idea tradicional de estatua como monumento conmemorativo asentado en un lugar. Se abandonó definitivamente la peana y la idea anterior de pieza autorreferencial. La obra de arte empezó a tener como propósito interpelar al espectador mediante relaciones de escala y extender su influjo al espacio circundante. Esto supuso ampliar el radio de ac-

ción del objeto y la progresiva contaminación semántica entre arquitectura, escultura y escenografía, que Rosalind Krauss resumió con el término “campo expandido”.

En el Nueva York de los setenta, cuando se habían experimentado las muchas posibilidades de la objetualidad, se fue configurando un nuevo tipo de obra de arte, que empezó a denominarse “instalación, montaje o ambiente”. Procedía de la interacción entre objeto, sala y espectador que había planteado la revolución expositiva minimalista y tuvo dos consecuencias que llegan hasta el presente: su formato mixto y la acentuación de su carácter escenográfico.

En primer término, se abrió el camino para una nueva relación entre disciplinas creativas, ya preconizada tantas veces, por ejemplo, en la “obra de arte total” wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), en la “*synthèse des arts*” corbuseriana o en la exposición del MoMA *Painting and Sculpture in Architecture* (1949-50). La novedad estuvo en que el Pop Art, el Land Art o el Minimalismo ya no se conformaron con una mera “integración”, sino que propugnaron la “hibridación”.

En segundo lugar, el interés por las relaciones del objeto con el sujeto y la galería, desembocó inevitablemente en esa mayor “teatralidad”, de la que Fried acusaba a Judd y Morris en el mencionado artículo *Art and Objecthood*. En ese contexto, el objeto se abrió a categorías espacio-temporales y subjetivas, que de forma natural estaban presentes en lo edificatorio o lo audiovisual, y desde entonces se intensificaron en todos los medios artísticos. Incluso en arquitectura, se pasó de la *promenade* como despliegue visual ascendente, a la “estructura de sucesos”, con diversidad de relatos, como se observa, por ejemplo, en las tramas superpuestas de La Villette de París, ya anunciadas en los *Serial Projects* de Sol LeWitt.

Desde estas características de “hibridación” y “teatralidad”, se pasó progresivamente a la definición de obra de arte postmoderna, de carácter relacional, múltiple y audiovisual, que con distintas manifestaciones llega hasta la actual “hipermodernidad”. Durante el último tercio del siglo XX en Estados Unidos, se culminó el abandono de la autorreferencialidad disciplinar, que había comenzado con las vanguardias europeas de principios de siglo. El objeto perdió protagonismo, para integrarse en un sistema más complejo y virtual, donde lo importante empezaba a ser el “mensaje” y la “conectividad”, característicos de la sociedad de la comunicación que empezaba a consolidarse. En las instalaciones se fue produciendo la denominada “desmaterialización” del objeto artístico (Lippard, 2004) ya que, por su carácter escénico, cada vez fueron incorporando más medios audiovisuales y, sobre todo, dieron precedencia a ideas, textos, fotografías, documentos o mapas.

Se llegaba así al estadio final en la evolución del objeto a lo largo del siglo XX. Ésta había comenzado con la “conceptualización” de un nuevo objeto artístico por las vanguardias europeas, expresada en el *collage* o en el *ready-made*. Después, el Nueva York de entreguerras tomó el relevo, con una etapa empírica de efervescencia de exposiciones, donde el arte se enriqueció con las imágenes de la ingeniería y la máquina. A partir de entonces, el ambiente artístico americano asumió el protagonismo, con el episodio central de

esta historia, la denominada “objetualidad” (Fried, 1967) propia de la obra minimalista no figurativa, libre de referencias. Ese objeto abstracto, al encontrar su sentido en las relaciones con la sala y el espectador, dio lugar al formato híbrido de las instalaciones, donde empezó a imponerse lo narrativo. También en Nueva York, a finales del XX, se cerró el ciclo moderno del objeto (Marchán, 2012), que había comenzado el siglo con su teorización, y terminó cediéndole todo el protagonismo a ésta cuando se pasó, del objeto al “concepto”.

Referencias

- AURELI, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Colección Writing Architecture. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2011. ISBN 978-0-262-51579-5.
- BACON, Mardges. *Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2001. ISBN 978-0262024792.
- BARR, Alfred H., ed. *Cubism and Abstract Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936.
- BRÜDERLIN, Markus. *ArquiEscultura*. En: Markus BRÜDERLIN, ed. *ArquiEscultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Basilea: Fondation Beyeler, 2005, pp. 15-25. ISBN 84-95216-45-0.
- CACHORRO, Emilio. Hacia una nueva monumentalidad: revisión moderna de su simbolismo arquitectónico (1900-1960). En: *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2017, nº 16, pp. 189-208. ISSN 1579-7414.
- CARAMELLINO, Gaia. *Europe Meets America: William Lescaze, Architect of Modern Housing*. Trad. de Mabella FELTRIN-MORRIS. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. ISBN 978-1443888226.
- CHENEY, Sheldon W. *The New World Architecture*. Nueva York: The AMS Press, 1930. ISBN 978-0404014872.
- COHEN-SOLAL, Annie. Visual Arts. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 6-125. ISBN 987-0-500-51772-7.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Trad. de Ignasi de Solà-Morales. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. ISBN 84-252-0342-2.
- DIAMONSTEIN, Barbarelee, ed. *Diálogo con la arquitectura USA*. Colección Punto y Línea. Trad. de Iris MENÉNDEZ. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. ISBN 978-8425210884.
- FILLER, Martin. Hitos en el camino. En: *AV Monografías. El siglo americano*. Madrid: Arquitectura Viva, 2000, nº 84, pp. 4-15. ISSN 0213-487X.
- Fondation Le Corbusier (FLC), *Solicitudes de fotografías* (entre enero y junio de 1929), T1-1, 074-075.
- Fondation Le Corbusier (FLC), *Solicitudes de fotografías* (entre enero y junio de 1929), T1-1, 115.
- Fondation Le Corbusier (FLC), *Solicitudes de fotografías* (entre enero y junio de 1929), T1-1, 117.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. En: Gregory BATTCKOCK, ed. *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 116-147. ISBN 978-0-520-20147-7.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 201-209. ISBN 84-206-7053-7.
- GIEDION, Sigfried. The Need for a New Monumentality. En: Paul ZUCKER, ed. *New Architecture and City Planning: a Symposium*. Nueva York: Philosophical Library, 1944, pp. 549-568. ISBN 978-0836920352.

- GOLDBERGER, Paul. Architecture and Design. En: Annie COHEN-SOLAL, Paul GOLDBERGER y Robert GOTTLIEB, eds. *New York mid-century. Post-war capital of culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014, pp. 126-231. ISBN 987-0-500-51772-7.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Trad. de Federico CORRIENTE. Madrid: Editorial Taurus, 2016. ISBN 978-84-306-0125-7.
- GONZÁLEZ, Mariano. El clasicismo según H. Wölfflin: cien años de "El arte clásico". En: *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1999, nº 5, pp. 193-203. ISSN 2254-6103.
- HANKS, David A., ed. *Partners In Design: Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson*. Nueva York: Monacelli Press, 2015. ISBN 978-1-58093-433-6.
- HEAP, Jane, ed. *Machine-Age Exposition*. Nueva York: The Little Review, 1927.
- HINES, Thomas S. *Architecture and Design at the Museum of Modern Art: The Arthur Drexler Years, 1951-1986*. Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2019. ISBN 978-1606065815.
- HITCHCOCK, Henry Russell. Houses by Two Moderns. En: *The Arts*. Nueva York: The Arts, 1929, vol. 16, nº 1, pp. 33-40.
- HITCHCOCK, Henry Russell y JOHNSON, Philip. *The International Style: Architecture since 1922*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1932. ISBN 978-0393315189.
- HUXTABLE, Ada Louise. That Museum: Wright or Wrong? En: *The New York Times Magazine*. Nueva York: The New York Times Company, 1959, 25 de octubre, pp. 16-17. ISSN 0028-7822.
- JORDY, William H. *"Symbolic Essence" and other Writings on Modern Architecture and American Culture*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2005. ISBN 978-0-300-094497.
- JUDD, Donald. Specific Objects. En: Flavin JUDD y Caitlin MURRAY, eds. *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books, 2016. pp. 134-145. ISBN 978-1-941701-35-5.
- KENTGENS-CRAIG, Margret. *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Trad. de Lynette WIDDER. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2001. ISBN 978-0262611718.
- LABRADA, María Antonia. *Estética*. Pamplona: Eunsa, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1998. ISBN 84-313-1625-X.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Trad. de M^a Luz RODRÍGUEZ OLIVARES. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN 978-84-460-1175-0.
- LUCIE-SMITH, Edward. Pop Art. En: Nikos STANGOS, ed. *Conceptos de arte moderno*. Trad. de Joaquín SÁNCHEZ. Madrid: Alianza Editorial, 1987. pp. 185-195. ISBN 84-206-7053-7.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. ISBN 978-84-460-1261-0.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Madrid: Ediciones Akal, 2012. ISBN 978-84-460-3725-5.
- MEYER, James, ed. *Arte Minimalista*. Londres/Nueva York: Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6194-4.
- MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. ISBN 978-8425221903.
- MONTES, Carlos y ALONSO, Marta. Las diez maquetas de la *Modern Architecture Exhibition*, 1932. En: *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2018, vol. 23, nº 32, pp. 36-47. ISSN 2254-6103.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Escritos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017. ISBN 978-84-16906-49-9.
- PÉREZ, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. ISBN 84-7774-627-3.

PUENTE, Moisés, ed. *Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. ISBN 978-84-252-2047-0.

SCOTT, Felicity. *What Went Wrong?* Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2016. ISBN 978-956-9571-20-6.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. La construcción de la historia de l'arquitectura: utilitatge mental en l'obra de Sigfried Giedion. En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989, nº 181-182, pp. 192-207. ISSN 1133-8857.

STERN, Robert A. M., GILMARTIN, Gregory y MELLINS, Thomas. *New York, 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars*. Nueva York: Rizzoli, 1987.

TATARKIEVICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 6.ª ed., trad. de Francisco RODRÍGUEZ. Madrid: Editorial Tecnos, 2001. ISBN 84-309-1518-4

Bios

Los autores componen el Grupo de Investigación ESPACIAR para el estudio del espacio en diversas disciplinas artísticas. En la actualidad desarrollan juntos el Proyecto de I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (ref. PGC2018-095359-B-I00, del Plan Nacional de Investigación). Sus reseñas biográficas son las siguientes:

Pablo Llamazares Blanco | Orcid ID 0000-0002-5159-3817 | Arquitecto, Máster en Investigación en Arquitectura por la Universidad de Valladolid y alumno de doctorado de la misma, donde disfruta de un contrato predoctoral en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre la obra de Donald Judd y ha publicado artículos de investigación en diversas revistas indexadas.

Fernando Zaparaín Hernández | Orcid ID 0000-0002-9659-2906 | Doctor Arquitecto y Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Valladolid. Sobre el espacio en las artes plásticas, ha publicado libros, capítulos y artículos en revistas indexadas como *Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo*, en *Goya*, y otros varios en *Ra*, *A&V*, *Disegnare*, *EGA*, *Rita*, *Zarch*, *PPA* o *En Blanco*.

Jorge Ramos Jular | Orcid ID 0000-0002-4213-0060 | Doctor Arquitecto y Profesor Ayudante Doctor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Valladolid. También ha impartido docencia en la Università Iuav di Venezia, Italia, y en la Universidade da Beira Interior, Portugal. Es autor de publicaciones sobre categorías arquitectónicas en otros medios, especialmente en Oteiza, al que dedicó su tesis con mención internacional.

The authors constitute the ESPACIAR Research Group for the study of space in different artistic disciplines. Currently, they are developing together the R&D Project entitled *Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975* (ref. PGC2018-095359-B-I00, of the National Research Plan). Their biographical reviews are as follows:

Pablo Llamazares Blanco | Orcid ID 0000-0002-5159-3817 | Architect, holds a Master's degree in Research in Architecture by the University of Valladolid and is a PhD student of the same, where he enjoys a PhD student contract in the Department of Architecture Theory and Architectural Projects. He is currently working on his doctoral thesis about the work of Donald Judd and has published some research articles in indexed journals.

Fernando Zaparaín Hernández | Orcid ID 0000-0002-9659-2906 | PhD in Architecture and is University Professor of Architectural Projects at the University of Valladolid. Concerning the space in the plastic arts, he has published books, chapters and articles in indexed journals such as *Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo*, in the magazine *Goya*, and several others in *Ra*, *A&V*, *Disegnare*, *EGA*, *Rita*, *Zarch*, *PPA* or *En Blanco*.

Jorge Ramos Jular | Orcid ID 0000-0002-4213-0060 | PhD in Architecture and is Assistant Professor of Architectural Projects at the University of Valladolid. He has also taught at the Università Iuav di Venezia, Italy, and at the Universidade da Beira Interior, Portugal. He is author of publications on architectural categories in other media, especially in Oteiza, to which dedicated his thesis with international mention.

