

# SOBRE EL CIELO

Montserrat Altet Girbau  
Escuela Superior de Diseño y Arte "Llotja" de Barcelona

## RESUMEN

Dentro del marco de referencia de la cultura de la contemporaneidad, cuando se quiere tratar sobre el cielo, es necesario un punto de vista nuevo que derive de lo que se ha llamado la conquista espacial. Este hecho y las nuevas consideraciones sobre las relaciones entre el tiempo y el espacio, nos dan una visión diferente del espacio y del cielo, una visión que condiciona, en la actualidad, las imágenes y las actitudes a la hora de tratarlos, ya sea desde el arte o desde la ciencia.

"Sobre el cielo" es el título de una tesis, leída recientemente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. La selección del tema invita al descubrimiento de una serie de obras, dibujos, pinturas, esculturas, arquitecturas y fotografías, ya comentadas por otros, por una artista de nuestro tiempo e incita a una apreciación diferente, una confrontación de dos miradas, rescatando antiguas miradas desde nuevos valores.

Palabras clave: cielo, arte contemporáneo, conquista espacial, relectura de la tradición y de la contemporaneidad

## ABSTRACT

Within the reference framework of contemporary culture discussions focusing on the sky require a new viewpoint that derives from what has been termed spatial conquest. This fact, allied to new approaches to the relationships between time and space, provides us with a different vision of space and the sky, a vision that, at the present time, impacts on how images and attitudes are dealt with, whether it be through art or science.

"About the Sky" is the title of a thesis recently presented at Barcelona's Faculty of Fine Arts. The subject was chosen as a means of revealing a series of works, drawings, paintings, sculptures, architectural designs and photographs created by an artist of our time and which others have already commented on. The aim is to encourage a different view, to bring two varying appreciations into contrast with each other by using new values to rescue old insights.

Keywords: sky, contemporary art, spatial conquest, a new reading of tradition and contemporary art

*Sobre el cielo* es un recorrido sobre las visiones del cielo desde el arte, en una lectura contemporánea. *Sobre el cielo* es una investigación que se adentra en la tradición y en la contemporaneidad, que recorre imágenes conocidas y que en parte, se materializa en la obra que la autora ha ido desarrollando a lo largo de estos últimos años en que esta tesis se ha ido configurando.

El relato de esta tesis se ha organizado como una obra plástica, una obra original y autónoma de un trabajo que, con diferentes

intensidades de dedicación, se han ido desarrollando a lo largo de los últimos diez años a través de la metáfora de un viaje iniciático, que en su recorrido se para en visiones del mundo real y del mundo de las ideas, en imágenes de la contemporaneidad y de la tradición, siempre desde una óptica contemporánea.

Las ideas que se exponen no son propuestas teóricas sino tan solo una muestra de diferentes poéticas personales, que independientemente de que sean obras de mayor o de menor importancia, son obras que me conmueven y que no

me resultan indiferentes. Esta tesis se configura como un ciclo de creación donde en cada una de las siete etapas que la componen se presentan siete imágenes diferentes del cielo, de la evocación del cielo y del tiempo a través del arte. El siete parece ser que comporta un componente cíclico que no se cierra, es como un punto de interrogación que se abre a un nuevo ciclo del cual se ignora el sentido<sup>1</sup>.

El punto de partida recoge las posiciones, influencias y preocupaciones en el momento de empezar a trabajar en esta tesis que se sintetizarán también, evidentemente, a través de siete imágenes. La primera no podía ser otra que el cielo que nos acompaña siempre como experiencia cotidiana y que, a pesar de sus diferentes manifestaciones y apariencias, constituye quizá la única experiencia común a toda la humanidad.

Pero el cielo no es un acompañante mudo, Bernhard Prinz lo hace hablar a través de los títulos de sus obras *Revolutionshimmel 1789-1992*, –Cielo de revoluciones– una fotografía del cielo, el cielo de la Revolución francesa en este caso<sup>2</sup>. La historia que presenta es el triunfo de la luz revolucionaria en la lucha contra las tinieblas.

Si para esta tesis la temporalidad no es relevante, si que se puede señalar que desde el tema que se trata existe un punto de ruptura, un punto de cambio de experiencias y de significados que se sitúa en la presencia humana en el cosmos: el 12 de abril de 1961 Yuri Gagarin en el primer viaje espacial de un ser humano, fue el primer hombre que vio la Tierra azul y el cielo negro.

La consolidación definitiva de esta nueva visión, tuvo lugar del 16 al 24 de julio de 1969, cuando la expedición de Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin jr. y Michael Collins acaba situando al hombre sobre la Luna. Este hecho y las nuevas consideraciones sobre las relaciones entre el tiempo y el espacio, nos dan una visión diferente del espacio y del cielo, una visión que condiciona las imágenes y las actitudes a la hora de tratarlos, ya sea desde el arte o desde la ciencia.

También las posiciones de Ad Reinhardt, esencialmente vinculadas a sus monocromos, donde plantea que la pintura o el arte volvería a

comenzar desde cero y afirmaba que buscaba el vacío, ofreciéndolo como contenido<sup>3</sup>, han sido un estímulo constante en el desarrollo de esta investigación, pero ha sido a través de la relación personal y directa con tres artistas que acaba por definirse mi interés por el objeto de esta tesis.

En primer lugar –estoy hablando aquí en términos de secuencia personal– la exposición de la obra de Caspar David Friedrich (1774-1840) en el Museo del Prado<sup>4</sup>, en 1992. Allí, hice el ejercicio de mirar tan solo el cielo de cada una de sus obras y fue así como se me crearon nuevas imágenes: las pinturas de Caspar David Friedrich se transformaban en nuevas visiones contemporáneas, pero manteniendo siempre aquella expresión suya de la dedicación del hombre al infinito, que ha sido una característica exclusiva del arte de Friedrich (Fig. 1).

También, en 1992, conocí a James Turrell, cuando vino a Barcelona con motivo de la realización de su obra *Deuce Coop* en el convento de san Agustín de la calle Comercio de Barcelona, enseguida me interesé por su trabajo. Este mismo año, en Madrid, tuve ocasión de ver una exposición significativa de su obra que me fascinó<sup>5</sup>. La atmósfera nebulosa de su luz y la realidad inmaterial de sus proyecciones fueron un extraordinario descubrimiento personal, que se superponía a las imágenes del cielo de Caspar David Friedrich. Más tarde, al ver su obra *First moment: 2003-04*, (Fig. 2) –que para mi es una clara referencia al *Monje capuchino en la orilla del mar* de Caspar David Friedrich– constaté que, de la misma manera que él, James Turrell necesita la presencia humana en su infinito de luz para explicar esta obra<sup>6</sup>.

Más tarde, en 1995 tuve ocasión de tratar a Lawrence Weiner, cuando ya había establecido mi trabajo de investigación. Weiner me atrajo hacia las amplias posibilidades de la letra y de la palabra, del lenguaje como medio. La imagen de una página del libro de Lawrence Weiner *THE SKY & THE SEA / LA MER & LE CIEL*, un libro de artista<sup>7</sup> publicado en Estrasburgo en 1986, nos vuelve a aproximar al cielo y a las estrellas y nos plantea una nueva manera de explicar las cosas.

También la visión contemporánea de la historia del arte de Robert Rosenblum, ha sido pro-



Fig. 1. Monje capuchino en la orilla del mar. Caspar David Friedrich, 1810.



Fig. 2. First Moment. James Turrell, 2004.



Fig. 3. Lightning Field. Walter De Maria, 1969-1977.



Fig. 4. La Tempesta. Giorgione, 1505.

bablemente otro de los descubrimientos personales más importantes en el proceso del desarrollo de esta tesis. Su visión<sup>8</sup> contrapone la historia del arte tradicional, que va de Giotto a Cézanne, a la continuidad de la actitud romántica, que va de Friedrich a Rothko —yo añadiría a Turrell—, toda una nueva visión que establece un nuevo orden de lectura y de percepción de la historia del arte.

Rosenblum señala que, según su criterio, un artista que todavía trabaja dentro de la vieja y no terminada tradición del Romanticismo es Richard Long y que si tuviera que votar hoy un candidato para perpetuar las imágenes, los sentimientos y las emociones de alguien como John Constable o Wordsworth, votaría por él, ya que mantiene, caminando, tocando, sintiendo y acumulando, la misma comunión mágica con la naturaleza<sup>9</sup>. Richard Long podría ampliar el intervalo romántico establecido por Robert Rosenblum: después de Rothko y de Turrell. Sobre la metáfora de los caminos de Richard Long y con la imagen lejana del camino de Dante Alighieri, en este relato, se recorren siete cielos, siete visiones del cielo a través de siete etapas.

### Entre la tierra y el cielo, interactuando con el cielo

La primera etapa "Interactuando con el cielo", intenta recoger una serie de actitudes de aprehensión del cielo distante, descubriendo sus secretos, forzándolo a manifestar su poder o bien, jugando con él como soporte o telón de fondo. En esta etapa, presidida por las visiones de *Lightning Field* (Fig. 3) del artista norteamericano Walter de Maria, nos rodeará siempre el aura de lo sublime romántico, de las obras lejanas, casi inaccesibles o bien efímeras, que tan sólo se pueden conocer mediante la fotografía.

*Lightning Field* es para mi uno de los paradigmas del sublime contemporáneo, es "lo sublime de un cielo atrapado<sup>10</sup>". En *Lightning Field* se plantea que, si el sublime romántico se encontraba en el más allá, el sublime actual se encuentra en el ahora y en el aquí. Esta etapa continúa con referencias a *La Tempesta* de Giorgione con una pareja lejana *cinquecentis-*

*ta*, redescubierta por los románticos en sus enigmas. *Lightning Field* de Walter de Maria y *La Tempesta* (Fig. 4) de Giorgione tienen en común aquella contradicción entre imagen e interpretación o falta de interpretación, el cielo de la tempesta como lugar de encuentro.

Pero la relación entre estas dos obras va más allá. Ambas son obras que fueron realizadas en períodos de grandes cambios sociales. En la Venecia de Giorgione, la crisis del comercio con Oriente recolonizó el campo y la magnificación de la agricultura marcó un nuevo orden social. En el entorno de Walter de Maria, cuando se creó *Lightning Field* también empezó un nuevo orden social, marcado por la conquista espacial, la cultura de la tecnología y el debate sobre los recursos naturales de la tierra, así como el interés por la sociología de masas, es decir la esencia de nuestra realidad.

Esta etapa continua con *Stonehenge*, ahora un *ready made* sin las referencias de su época y con los nuevos observatorios del cielo que se derivaron de él en los años 70, como por ejemplo el *Observatory* de Robert Morris en Ljssel-Zuider Zee (Países Bajos), el del *Roden Crater* de James Turrell en Arizona y el de *Star Axis* de Charles Ross, cerca de Albuquerque, todos ellos, esculturas que señalan acontecimientos del cielo.

Las siguientes escalas pasan por las posiciones más lúdicas de los *Sun Tunnels* de Nancy Holt, en el desierto de Utah, otro observatorio del cielo pero en este caso desde la visión de una fotografía que sitúa al observador en una intimidad casi de *voyeur* de una pequeña porción específica de la realidad exterior, utilizando la óptica de la cámara como si se tratase de aparejos para ver y mirar<sup>11</sup> y por el *Remolino en el cielo* de Dennis Oppenheim, una escultura efímera, sin suelo, de una hora, con el cielo como soporte, como si de una tela de pintura se tratase. La etapa finaliza con las creaciones del *Sky Art*<sup>12</sup>, de Otto Piene, con el *Arco Iris* de la fiesta final de los Juegos Olímpicos de Munich de 1972 y la obra *Sky Kiss*, la primera obra tripulada con helio de 1973 que 30 años después, hemos podido ver reproducida en la inauguración de los mundiales de fútbol de Munich en el 2006.



Fig. 5. Éxtasis de santa Teresa de Jesús.  
Capilla Cornaro de Roma. Bernini, 1647-1652.

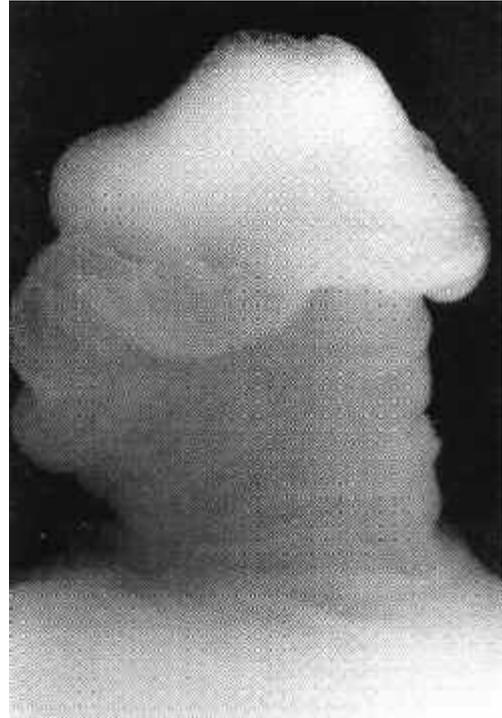


Fig. 6. Cloud canyons. David Medalla, 1985.

### El teatro del cielo, reproduciendo el cielo en la tierra

La segunda etapa del viaje "El teatro del cielo", abre las puertas a las representaciones de otra manera de aprehender lo celestial y se presentan a través de la reducción a lo doméstico tridimensional. Esta etapa está presidida por la *Cámara sepulcral del faraón Sethi I* (1279 a.C.), una cámara que bajo un cielo astronómico, orienta el viaje del faraón por las noches del más allá.

El relato transcurrirá después por el *Pantheon* de Adriano, metáfora del universo de los romanos y llegará al *bel composto* de Bernini, con la fantástica representación del cielo y del *Éxtasis de santa Teresa de Jesús* de la Capilla Cornaro en Roma, (Fig. 5) una experiencia de cielo concebida en términos de una enorme pintura.

A la expresión del poder del cielo terrenal, que se manifiesta en las pinturas aéreas de Tiepolo del techo de la *Residencia episcopal de Würzburg* 1750-1753, le seguirá: el cielo de la razón del *Cenotafio de Newton* de Étienne-Louis Boullée<sup>13</sup> y el cielo tranquilo, celeste y urbano del *Teatro Olímpico* de Vicenza de Andrea Palladio, toda una manifestación del poder terrenal de los patricios de Vicenza.

Hacia el final, se colará de polizón, con su obra *Clouds Canyons* (Fig. 6), la sutilidad oriental de David Medalla, que considero próxima a las propuestas de Bernini. En esta obra el agua y el jabón, de naturaleza esencialmente banal, a la manera de una proposición zen, totalmente vacía, se convierten en un sugerimiento atrevido en términos de escultura.

Precisamente ahora se celebra el centenario de la célebre ecuación de Einstein donde tiempo

y espacio se integran en la ciencia. Anteriormente a estos hechos, distintos artistas ya habían intuido un mundo en el cual el tiempo era inseparable del espacio. Más allá de David Medalla, vayamos a explorar otras formulaciones.

### El tiempo del cielo, una nueva dimensión: cielo, tiempo y poesía

La tercera etapa se adentra en el tiempo: "El tiempo del cielo", esta cuarta dimensión que la ciencia nos ha descubierto hace cien años, al amparo de las *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Fig. 7), un magnífico relato tardomedieval del cielo y de la vida. Una obra que iniciaron los hermanos Limbourg y que ha sido objeto de una nueva lectura contemporánea, quinientos años más tarde, por Marcel Broodthaers, en 1974, evocando también un tiempo simbólico de imperialismo y de poder<sup>14</sup>, mediante un enigma con dos historias paralelas, dos secuencias: la del abecedario y la de la historia cronológica de los meses del año del duque de Berry.

Cielo y tiempo nos acompañarán también a través de las *Quatre Saisons* de Nicolas Poussin de 1660, una magnífica alegoría del paso del tiempo en la naturaleza y en la vida, de la alternancia siempre repetida. Esta alegoría fue reinterpretada en 1997 por Richard Misrach a través de las fotografías del libro del cielo americano, (Fig. 8) que es una imagen de lo que quería que fuera este relato, una reflexión sobre el cielo desde la práctica artística. También nos acompañará el instante de *Bigger Splash* en 1967, un instante del paraíso californiano de David Hockney, una pintura que podría ser una transmutación contemporánea de las de los hermanos Limbourg, autores de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* que acabamos de ver.

Le siguen los instantes del tiempo real, ante un eclipse, de la película *Banewl* (1999), de Tacita Dean, una obra que descubrí en una exposición en el MACBA en 2001, toda una evocación del pastoral inglés, de las pinturas de John Constable 150 años después y también los instantes del tiempo puro, aislado, de las obras *Today Pictures* (1974) de On Kawara. Tradición y contemporaneidad se mezclan en las



Fig. 7. Les très riches heures du duc de Berry. Hermanos Limbourg, 1416.



Fig. 8. Paradise 10.5.1997 6:37 p.m.. Richard Misrach.

visiones de esta etapa, en las representaciones del paso del tiempo, de las estaciones, de los días, de las horas y del instante.

En nuestro idioma, el tiempo dimensional de la física y el tiempo atmosférico de la meteorología se designan por la misma palabra: "tiempo".



Fig. 9. Cloud Studies. John Constable, 1821.



Fig. 10. Airports. Peter Fischli & David Weiss, 1989.

Este capítulo se cierra con el tiempo dimensional de On Kawara, el del monocromo que soporta la escritura del tiempo, para avanzar hacia el tiempo de la atmósfera de John Constable, hacia el cielo soporte de los pájaros, de los zepelines y de los aviones.

### El cielo y las ciencias naturales: estudios de nubes, pájaros, zepelíns y aviones, de Newton a Einstein

En la cuarta etapa retrocedemos por el camino de la ciencia de la relatividad hacia las ciencias naturales. “El cielo y las ciencias naturales” nos volverá a acercar a las visiones celestes, al mundo de lo real, con el estudio de nubes, *Cloud Study* (Fig. 9) de John Constable del 28 de septiembre de 1821, representación de momentos del tiempo real, que será una primera base de referencia. Después veremos, en otros estudios, visiones paralelas que, como los de su contemporáneo John Ruskin, tratan de analizar las visiones del cielo de manera “científica”, para reconstruirlas en nuevos paisajes.

John Constable necesitaba los pájaros para transmitirnos la transparencia del cielo. En el ambiente de la National Gallery, vi otro estudio de nubes, una pintura de John Constable, que era una translación del cielo de Londres, que fotografié aquel mismo día. Pero, al enfocar el cielo, constaté que ya no aparecían pájaros, sino tan sólo aviones. Hoy, en la contemporaneidad, el medio celeste ya no se puede representar con los pájaros que lo atraviesan, sino con los aviones. Las fotografías de Alfred Stieglitz ya lo explicaban, 90 años más tarde que el estudio de nubes de John Constable, con el dirigible que surcaba el cielo en 1910.

Más tarde, en la contemporaneidad, Alighiero Boetti lo ha hecho con sus cielos abarrotados de aviones, como en *Cieli ad alta quota* (1989), un puzzle de los pájaros del cielo contemporáneo, con los cuales los viajeros han podido jugar desde las mesitas de los aviones de la *Austrian Airlines*<sup>15</sup>. Otros aviones, fotografiados en los aeropuertos, desde la mirada irónica de Peter Fischli y David Weiss (1989) (Fig. 10) también aparecerán seguidamente en este relato, son una metáfora de la industrialización y estandarización mundial del paisaje y nos darán paso al cielo de la realidad empírica de Vincent Van Gogh, el cielo de la *Nuit étoilée* (1889) que se ha relacionado con el espacio de Einstein.

En la reconsideración moderna del cielo de la ciencia, que aborda este capítulo, la imagen final nos lleva a los cielos de René Magritte (1954) donde las ciencias se suman a la imaginación,

a las dimensiones del pensamiento y se expresan en la imagen pictórica de un cielo azul convencional que todavía hoy se llama “cielo de Magritte”. La evolución de la ciencia y de la técnica, de la razón a la modernidad, explica las diferentes imágenes de este capítulo.

La cuarta etapa se cierra con una reflexión de Magritte para quién la experiencia pictórica pone en cuestión el mundo real y nos hace creer en la infinitud de posibilidades desconocidas de la vida. Una nueva reconsideración de estas posibilidades es uno de los puntos de trabajo de esta tesis, que tiene como uno de sus objetivos abrir una nueva mirada a las visiones trascendentes, es decir, la reconsideración de lo celestial.

### **Aislando espacios del cielo sobrenatural: representaciones de la atmósfera**

Avanzar en este poner en cuestión el mundo real será el objetivo de la quinta etapa donde aparecerá, de una manera natural, el contrapunto a lo celeste: las “Representaciones de la atmósfera” que aíslan espacios de lo celestial. Donde era necesario representar pájaros dirigibles o aviones, para demostrar el carácter etéreo de lo representado, también se puede encontrar otra dimensión del cielo, una dimensión que podría estar representada por las vidrieras medievales como primera imagen de este capítulo<sup>16</sup> (Fig. 11).

A esta visión le seguirán las de unos artistas estrechamente influidos por estas atmósferas de luz como la obra de Bill Viola, *The Messenger* (1996) que suma la tecnología medieval con la del siglo XX, en la catedral de Durham. En esta obra, Viola quiso comparar su experiencia de estar en la catedral con algunas experiencias del movimiento de la naturaleza<sup>17</sup>. En este cruce entre lo medieval, el romanticismo y la contemporaneidad aparecen con fuerza en el camino, las visiones de la luz de James Turrell, un artista que ya hemos visitado, pero aquí lo haremos desde su aproximación a lo celestial y a la tradición, a través de una de sus presentaciones: *Meeting* de 1993, (Fig. 12).

En la realidad inmaterial de las imágenes de luz de James Turrell<sup>18</sup>, la luz tiene una posición esencial, creando una calidad de “pensamiento sin palabras”. Turrell explica como le emocionó,

cuando era estudiante, el cañón de luz del proyector de diapositivas proyectando imágenes de la obra de Mark Rothko, una obra que mediante campos de colores, busca lo sagrado en un mundo profano, mostrando la desnudez de los signos de la tradición hebraica y la austera profundidad del icono.

El relato seguirá con otros artistas que, en dos dimensiones, han sabido transmitir esta atmósfera del cielo, la condición de lo celestial. Bajo esta perspectiva, se verán seguidamente *Atmósferas de mar* (1988), las obras del tiempo expuesto de Hiroshi Sugimoto 1988-1991, para quién cada día es diferente y cada minuto también. La calma es la firma de sus fotografías. También veremos los paisajes velados por la bruma de Gerhard Richter (1975), unos paisajes que atrapan, en clave contemporánea, los valores de la tradición, una obra que se puede situar como continuadora de la infinitud y la grandeza de la de Caspar David Friedrich, con quien comparte su Dresde natal, para finalmente encontrarnos otra vez con el cuadro *Monje capuchino a la orilla del mar* (1810), la imagen de Caspar David Friedrich ante el infinito celestial del cielo trascendente.

Pero, también aquí, ha sido Robert Rosenblum, a través de su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, quien nos ha mostrado realmente la coherencia de una tradición romántica, que va desde Caspar David Friedrich hasta Mark Rothko, una tradición que desarrolla una misma ambición: alcanzar lo absoluto, el vacío.

### **Del cielo al espacio: del cielo sobre la tierra a la tierra desde el espacio**

En la sexta etapa lo celeste y lo celestial, se convierten en espaciales. Empieza con lo que se llamó la conquista espacial, donde en realidad se inicia nuestra contemporaneidad. “Del Cielo al Espacio, del Cielo sobre la Tierra a la Tierra desde el Espacio”, invierte claramente una de las sólidas relaciones anteriores de la humanidad con el cielo.

Así lo muestra la imagen de referencia de este capítulo, el *collage* de Richard Hamilton *Just What Is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956) (Fig. 13), un *collage* que enmarca un nuevo talante contemporáneo.



Fig. 11. Vidriera medieval. Sainte Chapelle en Paris, 1246.



Fig. 12. Meeting. James Turrell, 1993.



Fig. 13. Just What Is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing? Richard Hamilton, 1956.



Fig. 14. The Man Who Flew Into Space from His Apartment. Ilya Kabakov, 1988.

Hamilton presenta aquí un síntoma de esta inversión: el techo de la sala de estar ha pasado de estar ocupado por el viaje astronómico de Senmut o por los cielos pintados de Tiépolo o del *Teatro Olímpico* a estar ocupado por una imagen de la Tierra vista desde el cielo.

Esta etapa es mañana. *This is Tomorrow* fue el título de una exposición, que presentó este nuevo cielo, el cielo que nos aparece desde el espacio, desde una nueva era, donde el *monje* se ha vuelto culturista. Un mañana estrechamente vinculado a los temas de la tecnología, pero opuestos a lo pastoral y a las ideas primigeneas del neorromanticismo inglés. El pasado, el presente y el futuro, la utopía, la asimilación de la realidad, los problemas de la percepción y los de la relación entre la imaginación producida en masa y la imaginación individual, eran las coordenadas de una nueva cultura antropológica, tal como decía Lawrence Alloway, donde el arte desplegaba confiadamente sus ideas y sus fuentes<sup>19</sup>.

En las siguientes imágenes, todas contemporáneas de los primeros viajes del hombre al espacio, veremos a Yves Klein jugando ya con la tierra azul (1957), en un momento en que la humanidad contemplaba el universo y el lugar que ocupaba con preocupación, unos cambios desencadenados por la era de la exploración espacial<sup>20</sup>. También se verán los dibujos naïfs y las fotografías del astronauta soviético Ivan Istochnikov<sup>21</sup> ¿Joan Fontcuberta? (1997), que cuestionan el valor de la evidencia de la imagen fotográfica y que podría incluso constituir el argumento de una novela de ciencia ficción, un pretexto para transformar el artista en cronista e historiador.

Las visiones del cielo de Thomas Ruff (1992) en esta nueva relación, nos volverán a presentar imágenes de lo que han visto unos y otros –o las máquinas– visiones de lo que no llegaremos a conocer nunca, si no es mediante reproducciones. Ruff utiliza antiguas fotografías de los astros, auténticos *ready made* del universo, enmarcándolas, ampliándolas y ennobeciéndolas hasta convertirlas en una suerte de obra-cuadro que se convierte en “su verdad” sobre el espacio sideral<sup>22</sup>, como las imágenes que nos ofrecen también la obra de Vija Celmins, sobre la manifestación del tiempo en el espacio que traducen estos temas inabarcables en bloques fini-

tos de descripción gráfica (1991). A partir de ahora la Tierra es azul y el cielo es negro. Nos lo hicieron saber los grandes divulgadores de la astronomía del siglo XIX –Amédée Guillemin, Camille Flammarion y Julio Verne al ofrecernos imágenes que tan solo se podían percibir a través de la física y de sus aparejos.

Esta etapa se cierra en sí misma con el contrapunto de la batalla del espacio, cuando Ilya Kabakov nos presenta *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (1988) (Fig. 14). Con paciencia de artista, Kabakov reconstruyó para nosotros el otro espacio, el de la plataforma de lanzamiento, el del cubículo donde se gestó la aventura espacial<sup>23</sup>, un mundo no tan feliz como el que nos prometía Richard Hamilton.

### **Símbolos del cielo, abstracciones, letras y estrellas**

Después de este salto al exterior se llega más fácilmente a la séptima y última etapa del relato, cuando se borran o se difuminan lo celeste y lo celestial y aparecen las “Abstracciones del Cielo”. Los símbolos, las letras y las estrellas, que son los instrumentos de representación y de vínculo que han ido configurando nuestras propias tradiciones y que ocupan el lugar de nuestras imágenes de lo real –el cielo conocido por todo el mundo– nos hacen llegar al lenguaje de las ideas.

Esta última etapa se inicia en la imagen del cielo tachonado de estrellas, probablemente la imagen simbólica del cielo que, con diferentes matices, ha tenido una duración más larga en la historia del arte. Un cielo que se puede ver en el techo de la tumba de Nefertari (1265 a.C.) y en otras construcciones del antiguo Egipto, un cielo que informaba al difunto de los caminos de los cuerpos astrales, para guiarlo así, en su viaje eterno, pero también en el llamado *Mausoleo de Gala Placidia* en Ravena (425 d.C.) en la *Capilla Scrovegni* de la Arena en Padua (1305) (Fig. 15), en la *Sainte Chapelle* (1248) de los reyes de Francia en París y que llega hasta las escenografías neoclásicas de Karl Friedrich Schinkel (1815). Un tipo de ideograma del cielo, que nos acompañará a lo largo de más de tres mil años.

En las sucesivas imágenes, se verán los azules esenciales de Joan Miró como *Petit bleu* de 1925. Una pintura esencial, un monocromo *avant la let-*



Fig. 15. El juicio Final. Ángel enrollando el cielo. Capilla Scrovegni, Pádua. Giotto, 1304.



Fig. 16. Star/Steer. Ian Hamilton Finlay, 1967.

tre: ¿quizá una versión abstracta del cielo del cuadro de la Masía?, para mí, toda una evocación del color azul de los cielos pintados de Giotto y también veremos los azules de Barnett Newman (1959), fruto de sus reflexiones sobre como debía ser el arte contemporáneo y de sus exploraciones por territorios espirituales. En realidad, ambos partían de la misma ambición de la tradición romántica de expresar lo sublime, aunque lo abordaban de manera diferente. Miró lo quería hacer atrapando lo absoluto, expresando el vacío y traduciendo la poesía a la pintura, mientras que Barnett Newman intentaba expresar lo sublime en términos modernos. A estos azules esenciales les seguirá el negro suprematista de Kasimir Malevich (1915), la abstracción última de un sistema de signos simbólicos atribuidos a las figuras geométricas y a los colores<sup>24</sup>.

El recorrido nos llevará también a las nuevas abstracciones que Roy Lichtenstein creó a partir de los puntos Ben Day (1964), como el cielo tra-

mado de la pintura *Temple of Apollo* que evoca los cielos estrellados de la memoria mediterránea, un cielo pero con la vibración del Op Art, donde el templo ha pasado a ser un reclamo turístico de una agencia de viajes. En realidad no fue la pintura sino la reproducción lo que fue parodiado por Lichtenstein. Se sabe que la reproducción reduce el arte a puntos y él lo descubrió, aumentando la escala de esta conversión y recordándonos que gran parte de nuestra experiencia del arte es indirecta y se basa en la imprenta<sup>25</sup>. Lo que Lichtenstein hizo fue actuar sobre la necesidad de explotar las posibilidades formales de las investigaciones del grafismo comercial, más que sobre la de crear un impacto<sup>26</sup>.

Terminaremos nuestro viaje con las letras, con la poesía visual de Lawrence Weiner para quien las palabras no son más que la materia prima para construir la obra que, según él, es la que constituye el verdadero lenguaje y con la de Ian Hamilton Finlay, que nos lleva la palabra como

signo, como símbolo, como en la obra *Star / Steer* (Fig. 16), el poema que presentó en el festival de poesía concreta de Brighton en 1967, un poema que se refiere a una cita de Heráclito que se podría traducir por *Siguiendo el curso de las estrellas* y con la que Finlay tan solo nos quería hablar de su pasatiempo favorito: navegar.

### Siete cielos acotados

Cualquier camino implica un punto de llegada, a menudo provisional y este es el de la tesis: el de la obra propia. Una obra desarrollada en paralelo a este relato, que fagocita las imágenes sobre el cielo, la tierra y las estrellas, estableciendo un nuevo camino, abierto al mundo de lo real y al mundo de las ideas y que considero punto de llegada y a la vez de partida de un nuevo viaje. Una obra de referencias, que la magia del cielo ha ido produciendo en la tradición del arte, pero traducidas –leídas– en clave contemporánea, hasta convertirlas en nuevas obras de hoy.

Si la literatura no necesita una nueva lengua para poder ser contemporánea, las artes plásticas tampoco deben renunciar a crear sus propias imágenes a partir de la tradición para construir a partir de ella o con una parte de ella, nuevas historias e imágenes de hoy.

A menudo mi obra ha sido etiquetada de conceptual, pero no es una obra que se haya desarrollado en la crítica social, como en la mayoría de los artistas conceptuales de los años 70, sino que reflexiona sobre la experiencia de la realidad. Una obra, que se podría definir como *neo-conceptualista*, en la búsqueda de la rematerialización de una idea en un objeto artístico y que quiere ser la expresión de una poesía personal, a la manera de las experiencias de lo sublime que introdujeron los primeros pintores románticos, como Caspar David Friedrich, y de la representación de lo inmaterial, a través de la luz, de las obras contemporáneas sobre el cielo de James Turrell.

Las diferentes caligrafías utilizadas: placas, boles y letras, configuran un idioma, un lenguaje propio, metáfora de un contenido, que acaba siendo un juego de formas-colores-letras, con los que siempre se pueden construir nuevas palabras y nuevos significados. A menudo, un marco dorado –símbolo de lo infinito en la pin-

tura del Renacimiento– acota y da sentido a la obra, como obra acabada y enmarcada y las placas, de porcelana, con los colores del cielo, aparecen a la manera de los píxeles, con todos sus matices. Siete cielos acotados que no son más que metáforas, alegorías del cielo u objetos concebidos como referencias.

Me apropié del cielo, por primera vez, en una obra bastante banal: *Sol y Luna* (1986) en la ampliación del Parque de la *Creueta del Coll* de Barcelona. Era una obra utilitaria: se trataba de materializar un vacío y de hacerlo impenetrable.

El Parque de la *Creueta del Coll* había sido antes una antigua cantera, donde el guarda, en sus ratos libres, había ido construyendo un gran pesebre con piedras que sacaba de los desechos de la explotación de la cantera. Más tarde la cantera fue abandonada, el guarda se marchó y los restos del pesebre se convirtieron en refugio de mendigos en peligro, debido a las ruinas. Después se construyó el parque. Para arreglar las ruinas había que tapiar los vacíos del pesebre, se debía conseguir un vacío material que convirtiera lo abierto en cerrado y los refugios en objetos inaccesibles y seguros, pero sin quitarles protagonismo.

Sin saberlo hice frente al desafío de Diderot<sup>27</sup> suspendiendo el sol y la luna, mediante los desechos de una vajilla-joya, sobre un cielo de desechos del *trencadís* azul que se estaba utilizando entonces en la restauración de la valla del Parque Güell. Un *trencadís* monocromo, que la luz del sol convierte en estrellas.

*Paisaje 2002* (Fig. 17), es una obra que evoca una carta de colores, pero también un paisaje de cielo después del Arco Iris y que en cierta manera hace referencia a los antiguos retablos de las iglesias católicas del Barroco colonial. Son cuadros monocromos que tratan de recrear una atmósfera mágica de los múltiples colores del cielo, imposible de reproducir y, el material, extraño y frágil, la porcelana, explica su luz y lo asocia a la esencia divina.

Los marcos dorados, referencia histórica de los ídolos exhibidos, de la obra maestra y del icono, evocan la memoria del arte. El oro, símbolo de la inmaterialidad, en todas las épocas y culturas, se desvanece con la luz, dando la impresión de no existir en el objeto, ofreciendo

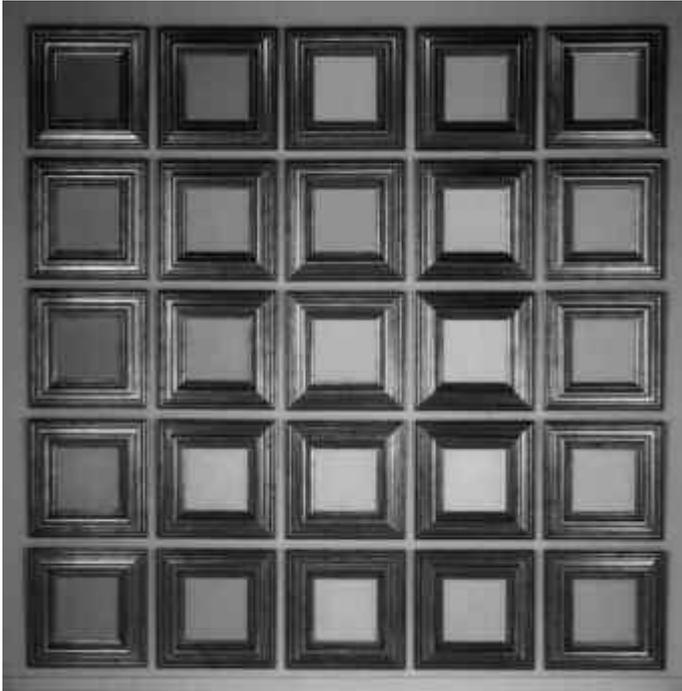


Fig. 17. Paisaje. Montserrat Altet, 2002.

la posibilidad de espacio infinito. En la obra *Paisaje 2002*, los marcos dorados serían al monocromo, lo que los retablos policromados de Steimbach son a los *ready-made*: un embalaje-regalo y un simulacro de sacralidad<sup>28</sup> y el cielo, el objeto de referencia, se convierte en una retórica funcionando en el vacío, según la idolatría de la pura exhibición. El aura de la obra maestra, tan añorada desde Walter Benjamin, reorganiza el cara a cara con el icono y sus devotos.

Se puede observar que la fotografía, realizada por un excelente profesional<sup>29</sup>, avanza la necesidad de su percepción real. *Paisaje 2002* es una obra que crea una atmósfera cambiante según el tipo y las intensidades de la luz que recibe y según el punto de vista del espectador. Probablemente las obras del pintor alemán Gerhard Richter podrían haber sido un punto de referencia, pero *Paisaje 2002* sería tan solo una interpretación de la forma.

Para la filosofía, desde Platón<sup>30</sup>, lo visible es sospechoso de estar bajo el imperio de las som-

bras y de los reflejos. El pensamiento –que por tanto se define como espejo– desconfía de los espejos, ya que ve en ellos el dispositivo mismo de la mentira y del anzuelo. Tradicionalmente, el espejo<sup>31</sup> es un desafío al *logos*, porque es literalmente el doble sobre su propio terreno. La imagen reflejada siempre ha sido un proceso de apropiación de la realidad<sup>32</sup>. *Un metro cuadrado de cielo-Un metro cuadrado de tierra* es una de estas obras que se apropian de la realidad, que la capturan y a la vez, la convierten en una presencia.

A partir de dos materiales que son lo mismo –acero patinado y acero inoxidable pulido espejo– el cielo y la tierra, se presentan como dos infinitos, que se acotan, se juntan, se funden y se confunden. En esta obra, la inmaterialidad del cielo se refleja sobre la tierra. *Un metro cuadrado de cielo-Un metro cuadrado de tierra* es una escultura que es un paisaje, que se integra en el paisaje y que se convierte en un nuevo paisaje, acotado, 1m<sup>2</sup>.

El cielo es el tiempo, los ciclos del sol y de la luna, pero también los de la luz, los de la percepción y el cambio. Así pues, en esta obra, dos unidades –una el Cielo y la otra la Tierra– se establecen como generadoras del mundo. Un paisaje acotado en dos cuadrados, la forma más ajena a nuestro organismo y la preferida por nuestro intelecto, según aseguraba Wölfflin. *Un metro cuadrado de cielo-Un metro cuadrado de tierra* es una obra que tiene una lectura de fascinación, de espacio y de luz puntual cambiante como el fuego, sin más referencia que el cielo; es un paisaje reflejado, la raíz misma del narcisismo cósmico.

En *Primavera* (1996), el cielo, la tierra, las flores y las palabras, temas muy recurrentes en algunas de mis obras, se convierten en símbolos. Letras y estrellas que convierten las constelaciones en estrellas-flores y también ¿porqué no? En palabras latinas que sobreviven a los símbolos complejos de un zodiaco que hoy cuesta entender, reflejadas, como un espejo, sobre el jardín.

La escultura es un reflejo de las constelaciones del cielo sobre la tierra. Son las constelaciones, que de manera clásica se atribuyen a la primavera, las que se reflejan sobre el prado: Aries, Taurus, Géminis, las tres que recorren el sol en primavera. Cada estrella-flor es una letra reflejada del nombre de la constelación que representa. Su tamaño se corresponde con la magnitud aparente de la estrella y su color se asocia con el espectro de sí misma y descubre en el más allá, como los telescopios, aquellas estrellas dobles o triples. En esta obra las letras se convierten en otra manera de leer el cielo, de hacerlo más cercano. Son palabras más que letras, palabras que tan solo quieren ser instrumentos de representación y de vínculo con nuestras propias tradiciones. Palabras que no son poesía sino el material<sup>33</sup>, toda una evocación de la obra de Lawrence Weiner.

Entre el cielo y la tierra, entre la pintura y la escultura, *Equinoccio de otoño*, también es un paisaje del cielo. Un paisaje desde la ciudad, donde el cielo ya no es nunca negro, donde las estrellas han pasado del cielo a los libros y donde la naturaleza es tan sólo la imagen de un recuerdo de la memoria, en búsqueda del anti-

guo sublime romántico. Es un segmento del tiempo del cielo enmarcado: veinticuatro horas de un cielo de otoño en Barcelona, con dos cesuras, cuando sale el sol y cuando se pone, momentos de cambios súbitos del color del cielo. Veinticuatro horas, fijadas en placas de porcelana y acotadas por puntos de oro, por el símbolo del infinito, material e inmaterial. Los colores del cielo y de las horas se apoyan en el suelo como un cuadro o un reflejo.

En 1998 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) acogió la iniciativa artística de *la ciudad de las palabras* y la brindó a la ciudad el día indiscutible de las letras. Convirtió el Raval en un poema visual transitable creado por diferentes artistas para celebrar el 23 de abril, día de San Jorge, como el día internacional de la palabra. *Campo de san Pablo-campo de amapolas* (1998) fue uno de los proyectos seleccionados para *La ciudad de las palabras*.

El lugar del lenguaje como recreador de la realidad en el ámbito simbólico, está arraigado a la memoria. Las palabras que componen la obra son un fragmento de la *Carta de san Pablo a los romanos* y configuran un paisaje de la memoria, un paisaje que es una instalación de 1628 letras-flores. A medio camino entre la literatura y la escultura, *Campo de san Pablo-campo de amapolas* no trata de representar lo visible, sino que hace visible la palabra. El lenguaje aparece como la manifestación material de un contenido de una idea o de un mensaje.

La obra se situó en un prado, próximo a la antigua capilla de *San Pablo del Campo* construida hacia el año 1000 d.C. y dedicada a san Pablo, el apóstol de Jesús, del cual se dice, que fue quien predicó el cristianismo en Barcelona. Es una obra que se articula sobre un texto, determinando líneas, secuencias rítmicas y coloreadas, metáfora de las amapolas de los campos de trigo, donde lo escrito se impone, pero es la imagen la que triunfa.

Mil años más tarde, a finales del segundo milenio, el campo destruido retorna, el campo retorna en *sant Pau del Camp*, con la palabra de san Pablo a los romanos, palabras que nacen en la tierra que lo vio pasar. Palabras de universalidad y de la diversidad de los pueblos delante de un objetivo común, con el idioma del año



Fig. 18. Constelaciones. Montserrat Altet, 1997.

1000, con los materiales del año 2000, con las amapolas. El cuadro de Claude Monet, *Flores en Argenteuil* (1873) es una referencia, pero en cualquier caso, es una referencia tan solo formal ya que el concepto es muy diferente.

Las magníficas asociaciones con la mitología grecorromana, cristiana e islámica determinaron, más allá del cielo de Semmut, alegorías extraordinarias. Unas alegorías, que actualmente todavía existen en las cartas zodiacales de los periódicos que marcan como signos de nuestros destinos. Desde este punto de vista comencé a trabajar con *Constel·lacions, euskal itsasgizonen Omenez* (1997). Cuando las viejas mitologías son ya difíciles de creer, como elementos de reordenación de las estrellas en constelaciones y cuando han sobrevivido con más potencia los nombres que los significados.

El mar y el cielo son los grandes protagonistas del paseo marítimo de Zarautz, a un nivel

más inmediato la gente y las terrazas de los bares. Delante de este espacio infinito, abierto al Cantábrico, una escultura convencional, un hito o mojón, es fácil que se confunda con la gente o que moleste.

*Constel·lacions, euskal itsasgizonen Omenez* (Fig. 18), es un proyecto que se plantea como un elemento de transición entre el paseo, el cielo y el mar. Las constelaciones, que fueron el elemento de referencia de los navegantes vascos, cuando la luz de la ciudad casi las ha apagado, retornan en esta obra como elemento de referencia y de guía del transeúnte.

Bloques blancos, pétreos, horadados por el azul del cielo y del mar, se convierten en nubes que señalan un límite, una orientación, un punto con nombre en la larga línea del paseo. Un azul cielo, fosforescente, que hace que la misma luz que nos esconden las estrellas, reviva en la noche, las constelaciones con su nombre.

Los nombres de las constelaciones del hemisferio boreal y de la eclíptica, en el orden convencional y en el latín de las cartas de navegación del Renacimiento, se orientan frente al paseo y lo orientan. Desde el mar, se ven los nombres de las constelaciones del hemisferio austral que recorrieron por primera vez desde Occidente los navegantes vascos.

Técnicamente, *Constel·lacions, euskal itsasgizonen Omenez*, es una larga pieza lineal de 594.69 m de largo que se sitúa como límite entre el paseo y la playa. Al lado de la Osa Menor, la dirección de la Estrella Polar, del norte de los navegantes.

Sobre el cielo se ha escrito y se seguirá escribiendo. Sus aspectos simbólicos y filosóficos y la búsqueda de sus significados han sido y serán siempre objeto de investigaciones sin fin. Como investigadora de Bellas Artes me considero una *diletante*, es decir, más guiada por la curiosidad y la afición, por el diálogo entre compañeros y por el oficio, que por una ansia de precisión académica. Quizá, *Sobre el Cielo* sea una tesis escueta, con abundante bibliografía, pero lo que si es cierto, es que es una excelente compañera en mi mesa de trabajo y también me satisface pensar, que este estudio pueda aportar sugerencias en futuras obras sobre el cielo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

<sup>2</sup> Estas son obras que concluyen una exposición llamada: *Los géneros de la pintura. Una visión actual*, que en 1994-1995 fue exhibida en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (MEAC).

<sup>3</sup> Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books, 1983.

<sup>4</sup> Caspar David Friedrich. *Pinturas y dibujos*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado, 1992.

<sup>5</sup> Thomas M. Meisser. *James Turrell*. Catálogo de exposición. Madrid: Edition Cantz-Fundació La Caixa, 1992.

<sup>6</sup> Ana María Torres (ed.). *James Turrell*. Catálogo de exposición. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

<sup>7</sup> Dieter Schwarz. *Lawrence Weiner Books 1968-1989*. Colonia: Le Nouveau Musée, 1989.

<sup>8</sup> Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

<sup>9</sup> Robert Rosenblum. "Towards a Definition of New Art" en: Andreas Papadakis et al. *New Art. An International Survey*. Londres: Academy Editions, 1991.

<sup>10</sup> François Lyotard. "Lo sublime y la vanguardia", *Artforum* 1984. Citado en Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.

<sup>11</sup> Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1991.

<sup>12</sup> El *Sky Art* apareció en un período de grandes éxitos tecnológicos, con programas ambiciosos, como el de la conquista de las estrellas, que en el plano artístico ofreció numerosas colaboraciones con el mundo de los investigadores y de los industriales.

<sup>13</sup> El interior del cenotafio está vacío y aparte del sarcófago, no hay nada que distraiga la atención, tan sólo contiene

"espacio": Un espacio iluminado por las estrellas, mediante minúsculas perforaciones en la superficie de la cúpula, que son aberturas estelares agrupadas como constelaciones celestiales. Con un orgullo evidente Louis-Étienne Boullée escribió que todo esto era de su invención: "Era en el cielo que yo quería colocar a Newton, quería envolverlo en su propio descubrimiento".

<sup>14</sup> Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998.

<sup>15</sup> Leena-Majja Rossi. "On the edge of the field or inside the plane: Airplanes and Artworld Revisited", 2002.

<sup>16</sup> La vidriera se identificaba con la luz y la luminosidad, con lo sagrado que tenía su origen en los textos evangélicos. "Yo soy la luz del mundo. El que me siga no caminará a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida" San Juan 8,12. *Nou Testament grec-llatí-català*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, 1995. Citado en: Víctor Nieto Alcaide, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998.

<sup>17</sup> *The Messenger* es un estado entre el cielo y la tierra. John Walsh (ed.). "Emociones en tiempos extremos. El proyecto de las pasiones de Bill Viola", en: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación La Caixa, 2003. En esta obra Viola tuvo en cuenta la manera como los constructores de la catedral habían sabido conectar con alguna cosa que iba a las raíces de nuestras experiencias como seres humanos.

<sup>18</sup> La obra de James Turrell está arraigada a su universo personal: Su infancia en las reuniones de meditación personal, "dando la bienvenida a la luz" en la sala de la "Sociedad de Amigos" cuáquera, las lecciones de su madre a los indios, la prisión acerca de la guerra del Vietnam y sus relaciones con Douglas Wheeler, Coplans y otros artistas californianos de la Costa Oeste vinculados al Minimalismo, su pasión por volar y por los aviones, su rancho en Arizona y su refugio irlandés. Pero lo que realmente fue el origen de la serie de obras llamadas *Skypaces* fue su participación en el programa *Art & Technology*, un progra-

ma de colaboración entre artistas, científicos y psicólogos basado en el efecto de la luz sobre los astronautas en sus paseos por el espacio.

<sup>19</sup> Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990.

<sup>20</sup> Sidra Stich (ed.). *Yves Klein*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cantz, 1995.

<sup>21</sup> Es necesario mencionar que Ivan Istochnikov es tan sólo el nombre traducido al ruso de Joan Fontcuberta (1955) y que es parte de su obra *Sputnik* (1997). *Joan Fontcuberta. Contranatura*. Barcelona: Universitat d'Alacant/Actar, 2001.

<sup>22</sup> Agnès de Gouvion Saint-Cyr. "Le pied sur la lune, la tête dans les étoiles" en: *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*. Catálogo de exposición. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.

<sup>23</sup> Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001.

<sup>24</sup> El cuadrado se consolidó como la representación de la totalidad del mundo, el círculo como la del movimiento de la tierra y el triángulo como la de la fuerza superior. Selim O. Khan-Magomedov. *Pioneers Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. Nueva York: Rizzoli, 1987.

<sup>25</sup> Robert Hughes. *A toda crítica, ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.

<sup>26</sup> Herbert Read. *Histoire de la peinture moderne*. París: Arted Éditions d'Art, 1985.

<sup>27</sup> En relación con el Salón de 1763, Diderot dijo: "Desafío al más atrevido de entre los artistas a suspender el sol y la luna en medio de su composición sin oscurecer estos dos astros. Lo desafío a pintar el cielo tal como se encuentra en la naturaleza, lleno de estrellas brillantes como en la noche más serena". Diderot. *Salón de 1763*. Edit. Assezat, vol. X. Citado en: Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1969.

<sup>28</sup> Pierre Stereckx. "Avatars Actuels

du Monochrome” en: *Artstudio* núm. 16. París: Artstudio (ed). Primavera de 1990.

<sup>29</sup> Foto: Agustí Jané.

<sup>30</sup> Bernard Marcadé. “La peinture et son ombre” en: *Artstudio* núm. 20. París: Artstudio (ed). Primavera de 1991.

<sup>31</sup> El espejo metálico de bronce ya se nombra en la Biblia (Éxodo XXXVIII) como utensilio femenino: “Hizo un mar

de bronce con los espejos de las mujeres”. Citado en: Julián Gállego. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991. Se puede ver el espejo en la pintura clásica pero siempre ligado a la figura humana, a la *vanitas*. Es ahora, al volver al origen cuando se incorpora a la naturaleza.

<sup>32</sup> E.H. Gombrich. *Arte e Illusione*. Colonia: 1967. Citado en: Peter Sager.

*Le Nuove Forme del Realismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1976.

<sup>33</sup> En 1961, en unas declaraciones, Lawrence Weiner dijo: “El arte del concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje”. Ver: Robert C. Morgan. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.