



[1]

05 | En torno al mundo. Reflexiones sobre el proyecto del mundo en condensación o despliegue _Ángel Martínez García-Posada

1

[1] Entre 1959 y 1961, el artista Piero Manzoni llevó a cabo la serie *Líneas*. En ella se dedicó a producir segmentos de longitud variable, desde 1,76 metros –acaso su propia estatura– hasta varios kilómetros. En total sesenta y ocho trazas de diferentes tamaños. Manzoni las ejecutaba sobre tiras de papel que luego enrollaba y encerraba en tubos de cartón con la pretensión de que nunca fueran abiertas, como en la más célebre de sus obras, *Muestra orgánica enlatada*. Todos los cilindros se etiquetaban con la longitud de la pieza, el mes y el año de su realización, además de la firma del artista; aquellas obras eran para el público como un acto de fe, la exhumación de cualquiera de sus latas o tubos desvanecería el singular hechizo artístico. Manzoni se anticipaba a cierto arte conceptual.

El 4 de julio de 1960, Manzoni dibujó y encapsuló una de estas líneas en Herning. En algunos documentos puede leerse que en esta ocasión el cilindro era de cinc, y que fue enterrado en los jardines del museo de arte contemporáneo de esta ciudad danesa; en suposición, aquella debía haber sido –si bien todo sigue siendo cuestión de credulidad– una de las primeras de una sucesión de marcas lineales sobre papel sepultadas en las principales ciudades del mundo, con la pretensión de igualar, sumando sus longitudes, la dimensión de la circunferencia en torno al globo terráqueo. La idea abstracta era clara en su concepto, igual que en su disparatada magnitud, aunque el registro concreto siga siendo un tanto confuso, como la propia existencia de Manzoni, de origen aristocrático y disoluto final a los treinta años. Algunos datan el origen de esta pretensión universal el 18 de agosto de 1959 en la Galleria Pozzetto Chiuso de Albisola Marina, y otros apuntan una exposición de doce estuches, con líneas entre los 4,89 metros y los 33,63 metros cuyos precios oscilaban entre las 25.000 y las 80.000 liras en función de su tamaño –¿a cuánto saldría el centímetro de artista?–, en la Galleria Azimuth, de significativo nombre y propiedad del mismo autor. Hay cierta unanimidad en que la línea de Herning pudo ser la más larga del conjunto, 7.200 metros. Su trazado fue documentado desde las 4.00 am hasta las 18.55 pm de aquella jornada estival. Con posterioridad, realizó otras dos tandas adicionales de 1.000 metros y 1.140 metros. Si parece indiscutible que la consecución final del proyecto nunca fue alcanzada.

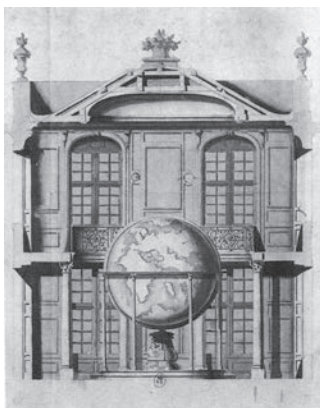
Para nosotros, en cambio, todos estos proyectos conservan en plenitud su potencia y magnetismo, tanto en su despliegue como en su plegado intelectual. Por un lado encontramos en el planteamiento –enrollar sobre sí mismo el dibujo de una línea, formando círculos concéntricos, y esconderlo con la indispensable participación cómplice del entusiasta dispuesto a aceptar la historia– otro delicioso episodio sobre la noción del arte como idea y el papel activo del espectador en estas maniobras orquestadas. Por otro, reconocemos la propuesta visionaria, literal y metafórica de pretender abarcar la envoltura del planeta. Existe incluso otro proyecto de Manzoni aún más ambicioso, por conceptual, *Línea de longitud infinita*, cuyo desarrollo, al igual que cada porción de la serie *Líneas*, estaría almacenado dentro de un contenedor, este de madera, sin apertura alguna, encerrando idealmente una línea existente solo como puro concepto.

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 50

Doctor arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla desde el año 2005, antes becario del programa de formación de doctores en este centro. Miembro del grupo de investigación Proyecto y Patrimonio, de la Junta de Andalucía, y del grupo de innovación educativa TR Lab, de la Universidad Politécnica de Madrid. Como docente e investigador es autor de distintas publicaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación.

Palabras clave

Mundo, mapa, proyecto, idea, línea, pliegue



[3]



[2]

[1] Piero Manzoni. *Líneas*, 1959-1961, y *Línea de longitud infinita*, 1960. Imagen tomada de San Martín, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

[2] Piero Manzoni. *Base del mundo, base mágica n.3, Homenaje a Galileo*, 1961. Imagen tomada de San Martín, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

[3] Jules Hardouin-Mansart. Pabellón modificado en la corte de Marly para albergar la Esfera Celeste de Vincenzo Coronelli. Imagen tomada de González Martínez, Plácido. *La plaza de los trofeos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2009.

Quizás esta lectura presente de aquellas líneas pasadas aliente una actualización estimulante: la remisión al enterramiento alude también a la noción metafórica de semilla. Es hermoso pensar en la figura de envoltorios cilíndricos, como esas cápsulas del tiempo que algunas instituciones ahora preconizan, que en potencia contienen las líneas que pueden envolver el mundo, o que desplegadas permiten dibujar infinidad de formas indeterminadas, desde paisajes hasta escritos. Tampoco es probable que Manzoni, más irónico y menos poético, pretendiera jamás este mensaje. A mí sí me gustaría interpretarlo en esta ficción con moral: latentes en cajas sumergidas, como raíces anulares por desenrollar, en recipientes de planos como los que los estudiantes de arquitectura portan, subyace el mundo por dibujar en la abstracción geométrica de un conjunto de líneas. En cierto sentido figurado eso es, tal vez, lo que algunos pretendemos en las escuelas de arquitectura. Podríamos recordar, en coherencia circular, otra enternecedora serie de Manzoni, sus *Bases mágicas*, que en el deseo simbólico de tornar en obra de arte aquello que se posaba en ellas (lo mismo hizo con sus *Esculturas vivientes*, personas transformadas en obras, al encaramarse a la peana y ser selladas con la huella del artista) o contra lo que estas se apoyaban, acababan obrando el milagro de convertir el mundo entero en una obra de arte como ni siquiera Duchamp alcanzara a imaginar –las *bases mágicas* eran un homenaje innegable al creador de los *ready-mades*–, en trascendencia final, en resonancia con el más inclusivo dogma de fe, la celebración del mundo como una obra de creación: así *Base del mundo, base mágica n.3, Homenaje a Galileo*, también en Herning, y coetánea de los ejercicios anteriores, donde el mundo por completo se subía a un icónico pedestal cúbico, y la Tierra se metamorfoseaba en una obra de arte. [2]

2

[3] En torno al cambio del siglo XX al XXI, la artista Jennifer Bolande, autora también de la serie *Pliques del mapa*, fue tomando fotografías en lugares diversos en las que aparecían bolas del mundo al otro lado de una ventana. A veces esta pertenecía a una vivienda, a una tienda, a una oficina o a un colegio. La colección *Vistas de la Tierra* era heterogénea y modesta: en algunas estampas la ventana figuraba cercana y los detalles se apreciaban con claridad; en otras, al tratarse de plantas altas, apenas se intuían las escenas, pero en todas se distinguía la idea simbólica de la Tierra al otro lado del cristal, como un marco invertido, literalmente una ventana al mundo. Bolande sostenía que el primer fotógrafo de la Tierra desde el espacio despertó la conciencia que llevaría a la preocupación medioambiental. Algunos autores han explicado que estas primeras imágenes desde un satélite fueron también la levadura del movimiento *land art*. En contraste con la referencia de universalidad icónica de todas las fotografías de su serie, los títulos de cada instantánea acusaban el punto exacto en que fueron tomadas. Más o menos en los mismos meses, la fotógrafa Atsuko Arai realizó el ejercicio contrario, *La vuelta al mundo en Madrid*¹, documentando lugares de distintos países con fotografías que habían sido todas tomadas en Madrid. Un engaño sutil consistente en superponer un marco rotulado con el destino convocado y sujeto con su mano al aire, heterotopías agavilladas por la retratista cuyo trabajo fue definido por Mario Vargas Llosa en un artículo brillante, *El mundo en un pañuelo*, como el de una ilusionista que dinamitaba fronteras y símbolos². Cuando la mirada del espectador trascendía la leyenda de cada instantánea, descubría la realidad oculta tras el artificio; igual que *El Aleph* de Borges, la geografía limitada de Arai contenía los tesoros del mundo. Entre una y otra tentativa, la de Bolande y la de Arai, gravitan nuestros proyectos, hacia delante y hacia atrás, el mundo condensado o el mundo por desplegar.

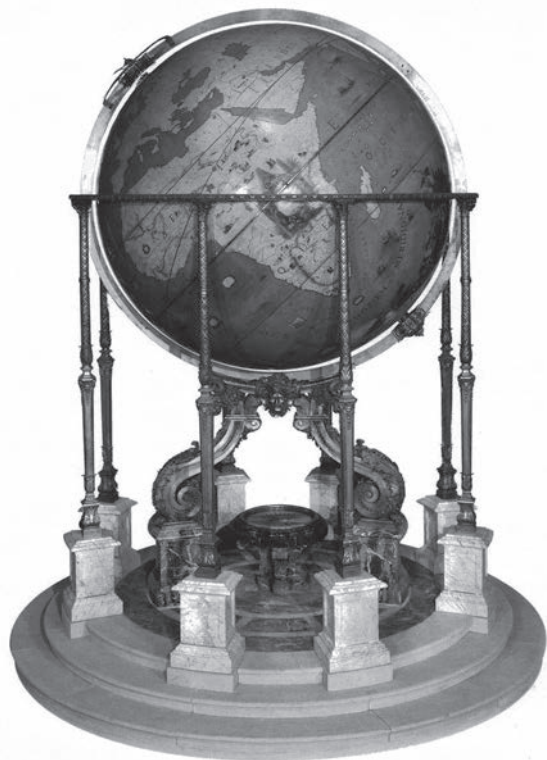
Entre los intentos por extender la tridimensionalidad esférica del planeta sobre el papel, me ha parecido siempre un episodio clarividente, a la vez un juego y un manifiesto contracultural, aquel *Dimaxion Map* de Buckminster Fuller, patentado en 1946, aunque existían versiones anteriores,

¹ El proyecto fue expuesto en 2002 en la Galería Moriarty de Madrid y, posteriormente, en el Photomuseum Museo Vasco de la Fotografía de Zarautz.

² “Se trata de una ficción. O, mejor dicho, de un engaño. Todas las fotografías de esta vuelta en imágenes al abigarrado mundo de las arquitecturas, las culturas y las costumbres multicolores a lo largo del planeta han sido tomadas en Madrid, en un perímetro que no debe superar el casco viejo de la ciudad. Atsuko Arai no es sólo una ingeniosa fotógrafa; es una ilusionista, una notable embaucadora, y, también, sin proponérselo ni sospecharlo, una dinamitera feroz de las fronteras, las convenciones y los símbolos patrios, esos emblemáticos espejismos en que se sustentan las ideologías nacionalistas. Cuando la mirada del espectador desborda el marco dentro del cual se halla apresada la imagen a la que alude la leyenda, descubre, con asombro, que aquello que parecía un atestado andén del metro de Tokio, un restaurante de Pekín, un pedazo de maleza de la Amazonia o el tráfigo asfíxico de Manhattan, son sólo escorzos, detalles, astutamente desgajados por la cámara de la coleccionista de paisajes folclóricos, de la más cotidiana realidad madrileña. Atsuko Arai se las ha arreglado para dar la vuelta al mundo sin salir del puñado de manzanas que circundan el Parque del Oeste, el Retiro, el Palacio de Oriente y la Puerta del Sol.

Sus ojos de zahorí han descubierto que esa limitada geografía escondía, como la caverna de Ali Baba o el Aleph de Borges, todos los tesoros y maravillas del mundo”, Vargas Llosa, Mario. “El mundo en un pañuelo”. *El País*, 27 de octubre de 2002.

[4] Esfera terrestre de Vincenzo Coronelli. Imagen tomada de González Martínez, Plácido. *La plaza de los trofeos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2009.



como la del artículo para la revista *Life* en 1943. En este presentaba una serie de cuatro mapas correspondientes a cuatro perspectivas del mundo emparentadas con cuatro modelos históricos que relacionaban historia y territorio. Mediante la proyección de su mapa del mundo sobre la superficie de un poliedro, Fuller ofrecía la posibilidad de conversión en un mapa bidimensional y, de paso, diluía la bipolaridad tradicional, y arbitraria, de norte y sur, que no debiera existir en una percepción global de la circularidad del planeta (él lo llamaba *Nave Espacial Tierra*).

Unos años antes, en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, con el lema *Construir el mundo de mañana con los instrumentos de hoy*, el pabellón de General Motors, *Futurama*, construido por Norman Bel Geddes, había sido el más visitado: en la llamada Sala del Mapa, un enorme plano de Estados Unidos mostraba los flujos y frecuencias del tráfico nacional, el visitante se sentaba en un tren que recorría varios niveles, 490 metros a 36 metros por minuto, y, a través de una banda corrida y circular de ventanas gravitando sobre los diferentes escenarios, disfrutaba de las recreaciones de las distintas situaciones ambientales de varias regiones y ciudades del país, como una actualización de los célebres dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York; en total más de medio millón de casas y edificios realizados uno a uno, con un millón de árboles de trece especies diferentes. Confieso mi atracción por cierta veta del arte que entronca con el coleccionismo representativo, con la cartografía subjetiva y metafórica, o con la arquitectura a modo de pasadizo entre lugares y tiempos distantes, tal que en los *haikus* que cortocircuitan distancias y escalas. Salvo en aquel cuento de Borges en el que el mapa del Imperio Chino coincidía con la superficie del Imperio³, todo plano está relacionado con la idea de microcosmos, porque el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada lo retrotrae a la propiedad telescópica y remite a la idea de un mundo más grande que lo contiene.

El arquitecto y profesor Plácido González Martínez, incluía en su extraordinaria tesis doctoral *La plaza de los trofeos*, la siguiente historia, a propósito de la gran ambición de Luis XIV, impulsada en un moderno aparato de Estado y apoyada también en la construcción de mapas que plasmaban la manera de ver el mundo resultante del avance racionalista. Los geógrafos habían ido expandiendo el mundo conocido desde el siglo XVI. En 1666, por orden del ministro Colbert, se había fundado la Academia de las Ciencias, que pretendía canalizar los esfuerzos por perfeccionar la disciplina cartográfica, a medida que el universo rastreado seguía creciendo. Entre los científicos convocados se encontraba Giovanni Domenico Cassini, que alcanzó a describir matemáticamente el movimiento relativo del sol, los planetas y sus satélites y, con ello, deducir las leyes absolutas que guiaban el movimiento de los cuerpos celestes que debían regir el movimiento terrestre. Así elaboró un gran mapamundi a partir de sus propias mediciones, que supuso una corrección de todos los trabajos de cartografía hasta la fecha. Lo que había aparecido como una empresa pragmática, otorgar al monarca una carta definitiva para el dominio del comercio exterior, concluyó en una ensoñación: fascinado por los resultados

³ “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”.
Borges, Jorge Luis. “Del rigor en la ciencia”. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1960.

⁴ Christo y Jeanne-Claude. *Running Fence*. 1972-1976. Atravesaba los condados de Sonoma y Marin, en California, hasta llegar al océano Pacífico.

⁵ Pueden estudiarse algunas de sus obras tempranas, como *One Hour Run* (1968), *Annual Rings* (1968), *Boundary Split* (1968), *Directed Seeding* (1969) o *Accumulation Cut* (1969).

⁶ Desde finales de los años sesenta Sol LeWitt empezó a desarrollar sus pinturas murales, *Wall Drawings*. Con el tiempo comenzó a adaptarse al espacio en que habrían de situarse; pronto, también, dejaría de ocuparse de la ejecución de las mismas y empezarían a materializarse con la mediación de un séquito de ayudantes anónimos, formando una larga serie numerada.

el Rey Sol encargó la elaboración de un mapa de la nación de una escala desconocida hasta ese momento, que fuera como una miniatura de su reino; en el proceso, el avance acelerado de las técnicas de representación y el grado de detalle exigido iba revelando la futilidad del empeño, el mismo progreso al que servían relegaba los mapas a un mero objeto artístico, por falta de exactitud o de actualización ante el suceder de los descubrimientos. Entre 1681 y 1683 el cosmógrafo veneciano Vincenzo Coronelli realizó dos míticas esferas para ser ofrecidas en alegórico tributo a Luis XIV. Las dos ejemplificaban la voluntad de concentrar en un punto, en una época, todo el saber sobre el cielo y la tierra, aunando el trabajo de geógrafos y pintores de la corte. El globo celeste marcaba la posición de los astros en la fecha exacta del nacimiento del monarca; la representación, en cambio, no era estática, como antes se apuntaba, su trabajo quedó obsoleto a partir de los estudios de Cassini, difundidos poco antes de la finalización de las esferas. Colbert fue el encargado de estudiar el emplazamiento de los dos globos, en sintonía con la decisión del traslado de la corte a Versalles en 1682. Pero el proyecto, como la actualización de la esfera terrestre, quedaría truncado. Colbert moriría dos meses antes de la conclusión del trabajo de Coronelli. Al final, la ubicación resultó menos significativa y más prosaica; sería más una cuestión “de peso” que de ostentación. Las dos toneladas y media, los cuatro metros y medio de cada una, impidieron su colocación en Versalles. Tras veinte años a la espera de destino, fueron ubicadas en la residencia de retiro del monarca en Marly le Roy, en un recinto que había sido ordenado por Jules Hardouin-Mansart, en el que había diseñado los distintos pabellones y organizado la disposición paisajística. Mansart coronaría este emblema con las dos esferas, lo que requirió una metafórica operación arquitectónica, quizás uno de los encargos más curiosos que un arquitecto pueda recibir jamás, construir un estuche para guardar el mundo, una envoltura desde la que observar en su interior el mundo y el cosmos, para nosotros un cierre circular de la travesía que iniciábamos con el mundo tras una ventana. Mansart hubo de vaciar dos pabellones, transformando su sección, cortando forjados, hasta ahuecar su interior, disponiendo una doble altura que favoreciera una visión completa. Los hemisferios inferiores podían ser contemplados desde el suelo, los superiores desde la primera planta caminando por una pequeña galería alrededor.

En el mismo plano metafórico, podríamos ver aquí una analogía con el hermoso desafío de los arquitectos, o de los estudiantes de arquitectura: encerrar el mundo en una arquitectura como Manzoni pretendió encerrarlo con sus segmentos, contener en un fragmento el universo que se ha ido expandiendo en virtud del conocimiento en progreso, de Galileo a Cassini, de Coronelli a Fuller, de Mansart a Geddes, de triangulaciones a cualquier mapa levantado desde un satélite. [4]

3

[5] A partir de la década de 1960 algunos artistas que huían de un arte tradicional de pinturas enmarcadas o de esculturas al uso en un pedestal, como en las *bolas mágicas*, comenzaron a abordar intervenciones en el territorio, liberadas de su reclusión en galerías, y a reflexionar sobre las transferencias entre el lugar real y su representación, a través de un discurso metaliterario y de un registro del paisaje como una superposición de estratos físicos y mentales. Las *Líneas* de Manzoni tenían algo de obra de *land art* refleja, especulación invertida y metafórica de algunas de estas experiencias.

No sería difícil esbozar similitudes cruzadas, con esa obra de Manzoni, en algunos casos conceptuales y en otros procesuales. El *Kilómetro roto* de Walter de Maria –500 varillas de latón de 2 metros cada una– proponía un despliegue extensivo de elementos repetidos afín a los cilindros que encerraban distancias que al sumarse hubieran cubierto longitudes mayores. Su *Kilómetro vertical* enterrado en el piso bajo una chapa metálica en la plaza central de Kassel se asemejaba a la invocación de la creencia del espectador en la veracidad de la medida consignada por el artista. La enorme tela al viento de Christo y Jeanne-Claude que atravesaba varios condados del oeste americano tenía un cariz similar a aquella línea que anhelaba reproducir un meridiano⁴. Las primeras realizaciones de Dennis Oppenheim, que jugaban a hoyar el terreno señalando la artificiosidad de las líneas de fronteras entre países o entre husos horarios, albergaban también una ambición cerebral del mismo alcance⁵. Las largas rectas, o los círculos cerrados, con que Richard Long señalaba sus paseos, físicos y mentales, se emparentaban con todas estas líneas. Aquella pieza del *Arte Física* de Fernando Meireles, que en una caja de madera encerraba 30 kilómetros de hilo que antes se había dedicado a extender en el litoral de Río de Janeiro, deparaba una sintonía asimilable. En una derivada conceptual, incluso, cabría aludir a los millones de líneas que irían cubriendo los muros del mundo contenidas por implicación en los cientos de enunciados con instrucciones de las pinturas murales de Sol Lewitt⁶.

Puede que exista una obra que por antonomasia sublime todas estas analogías, el muelle en espiral de Robert Smithson en el lago salado de Utah. La espiral de basalto en el agua podía inter-

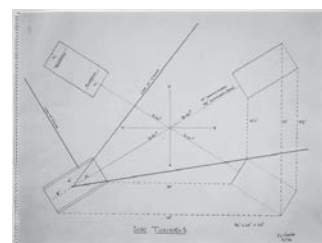
pretarse en avance o a la zaga, como hemos hecho antes con las *Líneas* de Manzoni al mirarlas en su proceso de ejecución hasta ser plegadas y encriptadas, y al imaginarlas en su despliegue potencial como gérmenes. La espiral de rocas podía estar extendiéndose o plegándose, condensando simbólicamente una lectura dual del tiempo hacia delante y atrás. A Smithson siempre le interesó el entronque de su obra artística con todas las ramas del conocimiento, así la cosmología o la ciencia. En su ambivalente forma encintada latía una simbología con el proceso de formación del universo: Smithson aceptaba la explicación de su origen como una acción de evolución de una espiral nebulosa de estrellas, y asumía la teoría de que el tiempo cósmico estaba marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, la forma ambigua de la espiral podría estar desplegándose o enroscándose. Smithson frecuentó de niño el Museo de Historia Natural de Nueva York (y confesaba su entusiasmo por sus míticos dioramas). Aquellas visitas habrían de marcar su mirada para siempre. A la vez, y en la escala contraria, al microscopio, pensaba que la sal del lago, que se iría incrustando en las rocas, permitiría nuevas reverberaciones entre forma y fondo, ya que las moléculas cristalizadas crecían también en espiral, reproduciendo así la misma estructura que diera origen al universo; "cada cristal de sal evoca *Spiral Jetty* en su redícula molecular". Además de *Spiral Jetty*, quisiera consignar, por razones formales y también por cuestiones esenciales, dos trabajos de Nancy Holt (recientemente desaparecida): uno de ellos, su obra más celebrada; el otro, la más secreta.

En 1973 la artista (viuda de Smithson desde ese mismo año) realizó *Túneles solares* en el desierto de la Gran Cuenca de Utah, no lejos de *Spiral Jetty*, una escultura monumental y austera, consistente en cuatro cilindros de hormigón de 6 metros de largo y 3 metros de ancho en disposición de cruz. Cada brazo, de 29 metros de longitud, estaba orientado en alineación con la salida y la puesta de sol en los solsticios de verano e invierno. La parte superior de los cilindros, que alguien podría corresponder en salto de dimensión con los de Manzoni, estaba llena de agujeros que representaban las constelaciones de Dragón, Perseo, La Paloma y Capricornio; el diámetro de estos agujeros estaba hecho con la proporción de cada estrella de la constelación. La obra era pues un personal reloj de sol, o un calendario, en mitad de aquel territorio desnudo, y era a la vez un planetario abstracto, igualmente un atlas de estrellas o un mecanismo similar a esas cámaras oscuras. En *Atlas de estrellas*, John Cage utilizó un atlas de estrellas de 1958, publicado por el astrónomo checo Antoni Becvar, al que superponía pentagramas musicales y en el que la luminosidad de las estrellas se trasladaba al tamaño de las notas de la composición, en una equivalencia de luz con duración sonora. Era un proceso semejante al de Holt, pues relacionaba creación y lugar, en su caso con tintes surrealistas y entronques con la creación automática, asimilable a los túneles en Utah en su superposición de una trama abstracta geométrica a un territorio, como por aquellas fechas empezaban a ensayar ya ciertos proyectos paisajísticos. Sostiene Tonia Raquejo que, al igual que otras piezas de *land art* acercaban a nuestros días ciertas obras remotas, como los menhires o las líneas de Nazca, la alquimia de Holt nos traía aquí las estrellas, catalizadas en estos enormes tubos de ensayo, igual que Mansart había aprehendido el mundo según Coronelli en un pabellón de Marly le Roy. La abundante luz del desierto, al filtrarse por las perforaciones, proyectaba las constelaciones en las paredes interiores, también al modo de una linterna mágica (o un modulador de luz y espacio de Moholy-Nagy), y así, de forma caleidoscópica, las constelaciones viajaban por el cilindro a medida que el sol se desplazaba por el cielo. Por materialidad y escala, existe desde luego una cercanía metafórica con la arquitectura en su diálogo entre lo concreto y lo abstracto. Así, podría ser advertido como la posibilidad de habitar una infraestructura, tan contemporánea hoy en nuestra práctica arquitectónica, de construir un artefacto de capturas paisajísticas, de conciliar una forma con un lugar, y de domesticar un medio inclemente mediante la humanización de un espacio, entre interior y exterior, contenido en anónimas piezas de conducción de instalaciones. La obra de Holt, minúsculo oasis enfrentado a la inmensidad del desierto, es una obra de arquitectura que ilumina, desde el refugio de su sombra punteada, la hostilidad de un territorio.

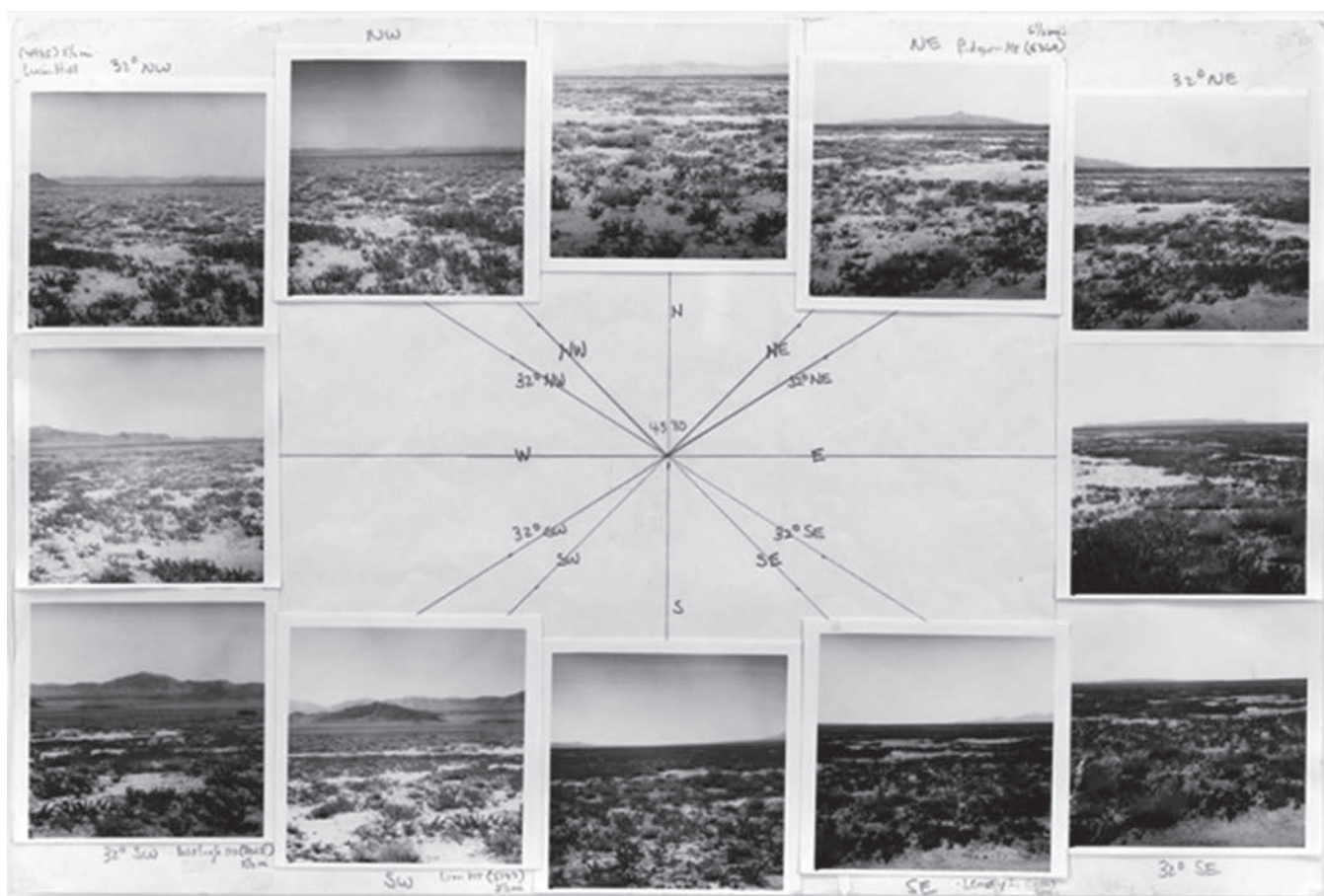
La segunda obra de Nancy Holt, misteriosa y desconocida, es *Poemas enterrados*, un trabajo más evocado que documentado. A partir de 1969 Holt escribió cinco poemas dedicados que luego enterró en cinco lugares distintos. Eligió para ello parajes remotos, cuyas características respectivas, geográficas, espaciales, atmosféricas, le evocaban a la persona destinataria. Se trataba de una experiencia subjetiva e íntima, una forma de arte próxima al regalo. Lo que sabemos del proceso es que junto a los versos custodiados en un recipiente cerrado y sepultado, la artista elaboraba un mapa, algunas pistas, fotografías que incluían detalles de la historia, la geología, la flora o la fauna de cada ámbito, también muestras de piedras y hojas de los alrededores del punto de excavación de cada poema. Todo ello remitía tanto a un lugar físico como a un escenario simbólico y, al parecer, eso mismo contaban los versos por desenterrar, también alusivos de algún modo personal a los destinatarios, todos muy cercanos. Las informaciones que dan cuenta de esta obra abierta son parciales, a veces contradictorias, los cinco remitidos no coinciden en los distintos libros en que se mencionan. Hace unos meses, con la ayuda de Sete Álvarez Barrena, contactamos por correspondencia con la artista, y ella nos ayudó a desentrañar par-

[5] Nancy Holt. Dibujo preparatorio de *Túneles solares*, 1973. Lápiz y doce fotografías en blanco y negro sobre papel. Imágenes tomadas del catálogo digital de la exposición Nancy Holt. Sightlines, celebrada en la Graham Foundation, Chicago, 2011 (www.grahamfoundation.org).

[6] Nancy Holt. Estudio de *Túneles solares*, 1976. Lápiz sobre papel. Imágenes tomadas del catálogo digital de la exposición Nancy Holt. Sightlines, celebrada en la Graham Foundation, Chicago, 2011 (www.grahamfoundation.org).



[5]



[6]

cialmente estos secretos, hasta el punto en que quiso, y nosotros comprendimos que habíamos de detenernos. Desde su retiro americano, suponemos que ya enferma, nos fue dando algunos datos, más de los que han podido leerse hasta ahora en las distintas fuentes: el primero de los poemas estaba dirigido a su pareja, Robert Smithson, eran versos de amor en algún bosque de Reino Unido; el segundo fue escrito para Richard Serra, aunque nunca llegó a enterrarlo, recopiló toda la información, y quedó para siempre como un proyecto pendiente; el tercero se compuso para John Perrault, y se cubrió en Florida, en una lengua de tierra en el agua; el cuarto, para Phil Leider, se trasladó al subsuelo de una cantera de piedra rojiza de Nueva Jersey; el quinto, dedicado a Michael Heizer, fue enterrado en el parque nacional de Arches, en Utah, en un hermoso lugar llamado Double O Arch. Junto a ciertas explicaciones, Holt nos enviaba también algunas fotos en las que enseñaba cada uno de los lugares.

Hay una coincidencia procesual evidente con los actos de enterramiento llevados a cabo por Manzoni. Él escondía líneas que sumadas hubieran recorrido la Tierra; Holt enterraba poemas y lugares bajo ellos mismos, lacrando relatos sin acuse que, a su vez, eran una suerte de autorretrato, se explicaba también a sí misma con este conjunto de versos cosidos a cada lugar y a cada persona. Existe en este carácter íntimo de la obra enterrada un manifiesto silencioso sobre el alcance de toda obra, como si estuviera dedicada en exclusiva a cada intérprete. El hecho de escribir mensajes que nadie pueda leer, o solamente uno pueda hacerlo, es en sustancia un gesto artístico profundo, una epifanía. Quizás pueda concluirse que esta sea la esencia del arte. Los proyectos deberían ser en el tiempo y el espacio hilos –ovillados o desenvueltos– entre el arte y la vida, entre nuestra mesa y el territorio, entre el ser humano y el mundo. [6]