

LA CASA ARQUETÍPICA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO.
ESTUDIO DE OBRAS DE PINTURA Y ESCULTURA
THE ARCHETYPAL HOUSE AND ITS REPRESENTATION IN CONTEMPORARY ART
THE STUDY OF PAINTINGS AND SCULPTURES

Carmen González García*
Universidad de Salamanca

Resumen: La casa arquetípica es una representación recurrente en el arte contemporáneo que ofrece un patrón simbólico adaptable y susceptible de ser recreado en un amplio abanico de disciplinas creativas. Este artículo analiza una serie de actualizaciones de la representación de la casa y la experiencia del habitar procedentes del arte actual. El primer apartado sostiene que la forma de la casa articula la frontera entre público y privado y que en cada una de sus concreciones es capaz de generar una dialéctica entre dentro y fuera o establecer vínculos entre lo colectivo y lo individual. El segundo apartado defiende que la representación de la casa funciona en un nivel simbólico como proyección de la corporalidad y de la psique humana al tiempo que remite a diferentes maneras del habitar. En un último apartado se comentan diversas aproximaciones al motivo de la casa como lugar de acción y concentración de memoria y experiencia.

Palabras clave: casa, experiencia, cuerpo, pintura, escultura

Abstract: The image of the archetypal house is a recurring image in contemporary art and offers an adaptable model susceptible of being reworked and developed from a wide range of creative disciplines. This paper analyses contemporary images of the house and the experience of living taking into account works of renowned contemporary artists. The first part argues that the house shape articulates the border between public and private spheres, and each one of its specific forms is able to create new dialectical relationship between inside and outside and to establish links regarding individual and collective levels. The second part shows that the house representation works in a symbolic level as the projection of the human mind and body, at the same time that it evokes different ways of inhabiting. The last part reviews singular approaches to

the house image as a place for action and as a space of condensation of living experience and memory.

Keywords: house, experience, body, painting, sculpture

*La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida,
toda tibia en el regazo de una casa.*

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

Existe un juego al que muchos de nosotros hemos jugado en alguna ocasión cuando éramos niños, el de construir una casita y meterse dentro. No importa si es debajo de una mesa o encima de un árbol, el juego consiste en utilizar los materiales más a mano para acorralar un espacio y tomar posesión de él. El truco está en generar un espacio de aparición, en hacer que surja un lugar dentro del cual nuestro yo niña o niño se inserta con la ilusión de estar en una dimensión diferente; un espacio feliz, confortable y propio sobre el que tenemos la certeza de que dentro de sus límites la vida no es igual que fuera, que en su interior existe la posibilidad de vivir una experiencia que puede enseñarnos algo más de nosotros mismos. Un lugar que, a pesar de tener una estructura muy simple y constituir un ámbito reducido, reúne las condiciones para hacer que la vida se anude y condense con especial intensidad.

Steen Eiler Rasmussen sostuvo que ese deseo infantil de apropiación espacial, de cerrar y ordenar el entorno, continúa en las creaciones de los adultos y evoluciona en la *experiencia de la arquitectura*, cuya complejidad técnica no debe sustraer ese impulso creativo en torno al espacio y a nuestra relación con él¹. Joseph Rykwert, por su parte, vinculó este aspecto vivencial del lugar habitable, conocido intuitivamente desde la infancia, a la imagen arquetípica de la cabaña primitiva, identificando con ello un rasgo permanente en la actividad humana y un fenómeno transcultural que tiene además la potencialidad de funcionar como un motor de renovación y como una guía para el futuro². En *La casa de Adán en el Paraíso*, Rykwert revisa la persistencia de la idea de habitar que la imagen de la cabaña primitiva comporta en el pensamiento de arquitectos, teóricos y tratadistas de la arquitectura de todos los tiempos³. La historia del arte ofrece además una numerosa producción de imágenes que son otras tantas expresiones de esta idea genérica del habitar. Se trata en ocasiones de imágenes que, aunque simples en apariencia, gozan en realidad de un carácter complejo. La más reconocible es esa casita tipo de estructura cuadrangular más o menos complicada, por lo general con un tejado a dos aguas y tal vez algunos vanos, tal como aparece ilustrada habitualmente en dibujos de niños, y no tan niños. La interpretación simbólica apuesta por descifrar en esta imagen una representación de la personalidad humana en su sentido total. Se especula, por ejemplo, que las facultades conscientes se alojarían en el tejado, las puertas y balcones equivaldrían a órganos sensoriales y la bodega al inconsciente. Para otra línea de

interpretación, no incompatible con la anterior, esta casa concebida por el hombre simboliza la hospitalidad y el refugio, alcanzando a figurar una especie de centro cósmico en razón de la seguridad que en ella se experimenta. Por su carácter de vivienda e intimidad, las mismas formas producen de manera espontánea una identificación entre casa y cuerpo o trasladan con la casa la proyección envolvente de la personalidad del habitante⁴. La equiparación simbólica de la casa con el cuerpo, que nos remite de nuevo al juego infantil no menos que a sofisticados trabajos artísticos de los que hablaremos, anima a pensar que en ese proceso de acorralamiento del espacio como lugar singular el sujeto no hace otra cosa que buscar un camino creativo para referirse a su propia experiencia.

Esta es, en todo caso, una de las sugerencias que quiero justificar en este trabajo. En él me propongo revisar, a través del análisis de obras artísticas contemporáneas, la complejidad conceptual de algunas imágenes del habitar y de la temática del espacio habitado tipificado en la casa arquetípica.

1. En forma de casa

Al publicar *La casa de Adán en el Paraíso* a principios de los años setenta, Joseph Rykwert no sólo defendió que la imagen de la cabaña primitiva aparece en todas las épocas y civilizaciones, y que los sentidos básicos que se atribuyen a esa figura no cambian substancialmente de una época a otra o de un lugar a otro; también pronosticó que la transcendencia de su significación habría de persistir en el futuro⁵. Ciertamente, la imagen de la casa arquetípica es un modelo simbólico con un inmenso poder evocador e insinuador, capacidad ésta basada en su carácter formal que la convierte en una representación recurrente en la historia del arte. Con todo, cabe afirmar que las imágenes de la casa (y de los espacios interiores domésticos en los que se desarrolla la actividad humana) que aparecen en las representaciones pictóricas desde el Renacimiento y el Barroco suelen ser un tema secundario y hacer las veces de escenografías para la acción o, aun cuando se les reconozca un papel principal, funcionar ante todo como un marco necesario, clave en ocasiones para contextualizar los hechos figurados⁶. En el arte del siglo XX, en cambio, la representación de la casa comienza a apreciarse como un valor en sí misma, llega a pasar a primer plano y a convertirse sin concesiones en la temática central. La casa es el cuadro y como tal se reconoce en obras de Ernst Ludwig Kirchner (*La casa verde*, 1907), Paul Klee (*Casa giratoria*, 1921, *Castillo y sol*, 1928), Marc Chagall (*La casa azul*, 1920; *La casa roja*, 1917; *La casa gris*, 1917) sin olvidar las casas que aparecen en las vistas de Horta de Ebro que Picasso pintara en 1909.

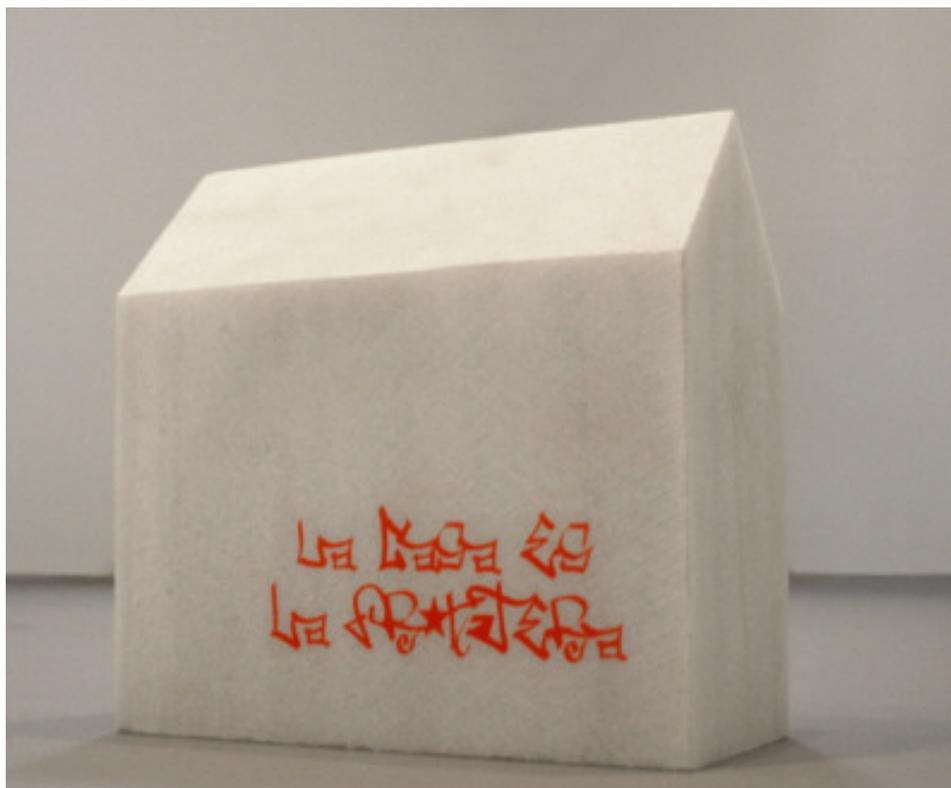


Fig. 1. Adolfo Manzano. La casa es la frontera. 2008.

Gracias a su extrema simplicidad la imagen arquetípica de la casa sigue siendo capaz de desplegar en creaciones artísticas actuales multitud de significados, entre los que encontramos expresiones metafóricas relativas al espacio individual y colectivo, a los sentimientos, a las experiencias de la vida, a la identidad y a los lugares de la memoria. Uno de los cometidos de este artículo es tratar de cercar algunos rasgos estructurales de esa riqueza temática. Pues, al igual que ocurre con sus manifestaciones en momentos históricos anteriores, las “edificaciones” que se presentan en el arte contemporáneo, sin apenas variación y con un similar poder de evocación y de reconocimiento, siguen funcionando en un nivel simbólico como proyecciones de la corporalidad y de la psique humana al tiempo que remiten a través de sus variaciones a las maneras, cada vez más plurales y diversificadas, del habitar o del buscar u ocupar, del modo que sea, un lugar en el mundo. Además, la forma de la casa que hace posible sugerencias significativas tan plurales articula lo público y lo privado como tal; la frontera de ambos radica en la propia forma de la casa que, en cada una de sus concreciones, genera una dialéctica entre un afuera y un adentro, entre, por ejemplo, la convivencia volcada hacia la ciudad o el repliegue hacia la morada interior, o entre los posibles vínculos de lo colectivo y lo individual⁷. Por otro lado, más allá de esta versatilidad en el plano de la representación visual, la indagación que se propone en este artículo toma en consideración el hecho de que la casa arquetípica ofrece además un modelo adaptable y susceptible de ser rehecho y desarrollado en y desde un amplísimo abanico de prácticas creativas. En suma,

una forma de apariencia tan simple admite expresiones y desarrollos múltiples, desde las que se acogen a la más absoluta ingenuidad hasta las que transitan hacia elaboraciones sofisticadas, y ello en el espectro de una notable pluralidad de ámbitos creativos y disciplinares.

Sobre la persistencia significativa de dicha forma se pronuncia un libro publicado en 1990, *El espacio raptado*, actualizado recientemente bajo el título *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*⁸. Javier Maderuelo sostenía en él, a través de numerosos ejemplos, que la idea de una pureza utópica reaparecía en el arte de finales del siglo XX y que, junto con ella, retornaba el mito de la casa arquetípica. Maderuelo comprobaba que la imagen de la cabaña primitiva, sin menoscabo de su relevancia y renovación en la arquitectura, había atraído poderosamente a diversos escultores contemporáneos. Varios aspectos de su análisis son atendibles. Por un lado, esa imagen no es ajena a un retorno del diálogo del arte con la naturaleza en la revisión de los elementos constructivos y su relación con el entorno⁹. Por otro lado, la forma de la cabaña esencial se torna una de las figuras metafóricas más potentes procedentes de la arquitectura; de hecho, aunque no ha cesado la búsqueda de nuevas imágenes para desplegar significados que tienen que ver con el habitar actual –rascacielos, por ejemplo-, ninguna ha alcanzado el poder evocador de aquélla¹⁰. Así, algunos escultores parecen haberse apropiado del tema de la cabaña, de la casa arquetípica, en su calidad de símbolo que permanece de continuo en un estado de potencialidad expresiva, como una especie de lugar vacío cuyo poder alusivo, tal como decía Rykwert, no cesará de generar renovadas aportaciones.

Quiero referirme a dos exposiciones que han revisado la persistencia de esta forma recurrente en la producción escultórica contemporánea. La primera tuvo lugar en 1997 en la sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid bajo el título *La casa, su idea*. Comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes, esta exposición se inspiró precisamente en el libro *La casa de Adán en el Paraíso*. En esta muestra se invitó a doce escultores contemporáneos a reflexionar sobre la idea de la casa como metáfora, no sobre la versión de la misma que la memoria se apropia o que intensamente recordamos de nuestra infancia, sino sobre la idea general de la casa y su concepción como alegoría del mundo¹¹. La relación sagital con la actualidad, con el presente, la asumen esos escultores desde su contemporaneidad reelaborando una idea que siempre ha referido a una comprensión del habitar y que históricamente ha encontrado sus concreciones artísticas con arreglo a los recursos y técnicas de cada momento. Como señaló Fernando Samaniego en una reseña publicada con motivo de esta exposición, la escultura preocupada por la forma y la idea de la casa puede seguir ayudándonos a comprender nuestra manera de estar en el mundo y a reflexionar sobre nuestras formas de vida¹². La otra exposición, titulada *Espacios para habitar*, se llevó a cabo en 2007 en el Palacio de Cristal de Madrid con fondos de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En ella Per Barclay, Cristina Iglesias, Mario Merz y Susana Solano presentaban obras con un nexo común anunciado en el título de la muestra, el cual abordaban desde perspectivas escultóricas y con vocabularios plásticos que expresaban mundos introspectivos y

poéticas arquitectónicas singulares, referidas al espacio habitado y evocadoras del sentimiento protector de morada.

Voy a comentar algunas de las obras presentadas en esas exposiciones, en las que se reflexiona sobre los lugares de la individualidad y la relación con el entorno, la fragilidad de la vivienda presente y su inestabilidad. En esas esculturas se mantiene la concepción, que ya encontramos en el juego infantil, del lugar dentro de otro lugar, en el cual deseamos comprobar cómo es la vida dentro.

En la instalación del escultor noruego Per Barclay para la exposición de 1997 vemos una casa de cristal de unos dos metros de altura por otros tantos de largo y uno de ancho. Dentro está lloviendo. Al contrario que la cabaña de Adán, esta estructura no está precisamente concebida para resguardarse de la lluvia. Sin embargo, al igual que aquella morada originaria, sí ha sido construida para proteger el interior del exterior, puesto que está pensada a modo de invernadero donde una atmósfera contenida, un espacio húmedo delimitado y a salvo del entorno expositivo, permite reproducir unas condiciones óptimas para el cultivo de posibles formas de vida. Todo el interior puede verse a través del cristal y sin embargo la casa permanece hermética. Se impide cualquier tipo de intercambio con el exterior, lo cual no sólo redundaría en la preservación y autorregulación del ámbito acuoso; la estricta separación de ambientes dispares también provoca la dinámica sensación de que se está produciendo una sobrecarga en el espacio interior y de que, si en algún instante se abriera la casa de cristal, se produciría una explosión y una expansión de ese aire húmedo condensado. Y si concedemos esa potencial cualidad expansiva, entonces la concentración en el espacio restringido intensifica más si cabe la dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera que la obra expone abiertamente a nuestra percepción.

En cierto modo, esta casa de lluvia puede hacer las veces de lo que Gastón Bachelard denominaba *topofilias*, aquellos lugares amados y defendidos contra fuerzas adversas que, además de prestar protección, emplazan a la imaginación¹³. Otras obras de Per Barclay también recurren a la imagen arquetípica de la casa para crear una estructura de condensación con la que se tensa la relación del interior con el exterior. En otra instalación de 1993, *Sin título*, que pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Oslo, en el interior de una casa, de nuevo herméticamente cerrada, son visibles tres grandes tambores cuyo sonido queda recluido tras las mamparas de cristal, pero sin dejar de ser perceptible gracias a las enormes dimensiones de los tambores. Y en *Espacios para habitar*, la exposición de 2007 en el Palacio de cristal del Parque del Retiro de Madrid, Barclay presenta una nueva casa *Sin título*, con las mismas medidas y similar estructura que en las otras ocasiones, pero esta vez el interior iluminado queda en buena medida oculto tras los paneles de espejos, cuyas superficies nos devuelven la imagen de nosotros mismos desde fuera. La tensión generada por las fuerzas interiores, la humedad y el sonido, atrapadas en la casa, desaparece ahora mediante un espejeante hermetismo que, no obstante la luz interior, refuerza la sensación de bloqueo y de extrañamiento que desplaza al espectador fuera del espacio protegido de (des)aparición.

La opacidad era ya una seña de identidad en las primeras casas que Joel Shapiro realizara en los primeros años de la década de los setenta, una de las cuales se expuso en la citada muestra de 1997. En aquellas obras la constante es la forma arquetípica con dos particularidades, el empleo de hierro fundido como material y su pequeña escala. Las casas, despojadas de ornamento alguno, son formas compactas, diminutas, pesadas y tremendamente poderosas en su pequeñez. Por su disposición en la sala de exposiciones, solas sobre el suelo, concentradas en su densidad y cargadas de sentido para cualquier espectador, no es difícil que esas casitas compactas adquieran inadvertidamente una presencia aumentada por el contraste perceptivo que nos aporta la habitual observación de los edificios que en la distancia nos sitúan en el mundo¹⁴.

Por descontado, las posibilidades formales asociadas al habitar no se agotan en una estandarización geométrica de la casa arquetípica. La estructura de cobijo da de sí, por ejemplo, al modo del iglú o del nido. Conocido por sus construcciones de iglús a finales de los años sesenta y en la década de los setenta, el fallecido escultor italiano Mario Merz es el autor de *Iglú del Palacio de las Alhajas* (1982), obra perteneciente a la colección del MNCARS que se presentó en la citada exposición del 2007. La repetida forma del iglú corresponde a un concepto simple de cobijo que encuentra su forma inversa en los célebres nidos del artista medioambiental Nils Udo. Al igual que ocurre con estos últimos, el recurso del iglú basa su razón de ser en un proceso similar al de acorralamiento y toma de posesión del espacio que encontrábamos en el juego infantil de construir una casita. En manos del artista povera, la utilización de los materiales del entorno -en el caso de la obra de 1982, el iglú cubierto por una aglomeración cristalizada de piedra de cuarzo sobre el suelo de arena incorpora ramas secas de los plátanos y acacias del Paseo del Prado- nos acerca a una estructura esencial que constituye y ampara a la vez un mundo y una pequeña casa.

2. El cuerpo en la casa

Rykwert comenta una encantadora analogía entre la arquitectura y el cuerpo humano que, procedente en origen de Vitruvio, fue poéticamente explicada por el teórico de la arquitectura del Renacimiento Filarete. Según la narración de Filarete, cuando Adán fue expulsado del Paraíso estaba lloviendo y éste, para resguardarse, colocó sus manos juntas en forma de tejadillo sobre su cabeza; fue entonces cuando entendió la necesidad de construirse una vivienda¹⁵. Esta narración de apariencia anecdótica no sólo favorece la interpretación tecnológica de que la arquitectura se gestó como una prótesis funcional o un remate artificial para nuestra deficiente dotación biológica; esa imagen poética de la vulnerabilidad del primer humano también nos traslada la idea de que la arquitectura es una segunda piel y una prolongación del tacto, y de que nuestra corporalidad es el lugar de la percepción del habitar, la sede existencial y vivencial desde donde pensamos el espacio y desde la que nos situamos en relación con éste¹⁶.

Dos imágenes pictóricas servirán de preámbulo para profundizar en ese vínculo interno entre cuerpo y arquitectura. La primera es un mural de la Galleria Uffizi atribuido a Gherardo Starnina y fechado en torno a 1410. En él encontramos una panorámica de la ciudad de Tebas y de su entorno, donde aparecen dispersos los asentamientos de los monjes ermitaños. La escala arquitectónica es singular; el tamaño y la ingenuidad de las construcciones, poco más grandes de lo necesario para cobijar las figuras humanas, transmiten una visión esencial y primaria del habitar en el recogimiento de la naturaleza y de la arquitectura como estructura que fortalece y protege la experiencia existencial. Una visión análoga encontrará una resonancia romántica en la cabaña de Henry David Thoreau junto a Walden Pond, cuyo modesto tamaño se ajusta a una experiencia sencilla y elemental del habitar atravesada por un componente utópico y perfeccionista¹⁷. La analogía visual nos invita también a comparar el citado logro del mural renacentista con otra pintura separada por más de cinco siglos de diferencia, un lienzo de Remedios Varo en el que otra construcción esencial proporciona un ámbito envolvente a una figura humana concentrada en sus quehaceres. En ese cuadro de 1956, *La tejedora de Verona*, una mujer silueteada por cintas o bandas de color rojo que parece aspirar a escapar por la ventana mientras mira hacia el espectador flota en el interior del recinto, elevada por las cintas que parten de una mujer sentada que teje ensimismada al fondo de la estancia¹⁸. En contraste con los recintos de los orantes y laborantes eremitas, apostados por lo común con tranquila serenidad en los exteriores de los mismos, la casa del cuadro de Varo parece tornarse un ámbito para el oficio y la creación, pero también un espacio de reclusión. La dualidad por la que el amable refugio es sobrepasado por una fuerza opresiva nos va a interesar a continuación.

Louise Bourgeois ha elaborado con un distintivo espíritu contemporáneo la ambivalente relación del espacio habitado con el cuerpo. Su dibujo de 1947 de la serie *Femme-Maison* se ha convertido de hecho en un referente visual de la intimidad cautiva del cuerpo en la arquitectura¹⁹. Las series de *Femmes Maison* que realizó a lo largo de su trayectoria artística con diferentes técnicas y materiales tienen en común la cualidad de colapsar las distinciones entre interior y exterior, entre cuerpo y entorno²⁰. En su famoso dibujo *Femme-Maison* al que he aludido, la figura de la mujer es literalmente tomada, asumida por el edificio. Al igual que en otras obras suyas, se impone una poderosa tensión en la hibridación de lo corporal, inestable, con lo arquitectónico, ordenado y jerarquizado²¹. La antropomorfización de edificios suele conservar piernas y en ocasiones una mano que asoma con intención de hacer señas o una llamada de atención. La calidad protectora del hogar se convierte en una opresora amenaza, en una trampa.

En estas inquietantes series de mujeres-casa, la domesticidad insinuada por las fachadas vacías con ventanas define a la mujer a la vez que la aísla. La arquitectura misma se convierte en símbolo de la experiencia cotidiana de lo hermético y el temor al contacto acaba siendo una intimidad encarcelada. La hostilidad radica en esa intimidad. Las *Femme-Maison* son imágenes eficaces que transmiten una intensa sensación de aislamiento, pero también imágenes vitales en las que se trasluce un deseo de defender la vida, de vivir y producir vida. La

repetición de lo doméstico opresivo, característico del imaginario de la artista, obtiene una sorprendente solución en la *Femme-Maison* de 1994, una pieza toda de mármol blanco en la que la figura humana está tumbada en el suelo con la cabeza oculta dentro de la casa. La horizontalidad de la pieza y la fría claridad de la piedra proyectan una doble lectura: la vivienda semeja una lápida, un lugar de muerte²², al tiempo que la figura da la impresión de ser una mujer embarazada.

Otra solución creativa de las tensiones constitutivas de la imagen del cuerpo-en-la-casa, sobre todo la que enlaza el espacio íntimo relativo a la morada y el espacio público referido a lo urbano, lo ofrecen algunas sorprendentes obras de Antony Gormley. Este escultor británico ha centrado su producción artística en la relación del cuerpo con el espacio. El resultado es una obra volcada en la figura humana, por lo general masculina y en múltiples ocasiones su propio cuerpo. De hecho, muy pocas imágenes de Gormley se alejan de la inmediatez antropomórfica. En algunas series escultóricas la forma de la casa arquetípica se resitúa en el nivel de estructura de recubrimiento del propio cuerpo, entre segunda piel y caparazón, proporcional al lugar que el cuerpo ocupa en el espacio. En dos obras de los años ochenta (*Home*, de 1984, y *House and Body*, de 1985), la presencia densa y de cualidades táctiles de las casas de terracota se contraponen a las compactas figuras humanas de plomo. El artista señala que en ambas obras emplea “casas arquetípicas del tamaño de casas de muñecas”. De *Home*, pieza en la que la casa de barro se levanta sobre el rostro oculto de la figura masculina tumbada, Gormley comenta además que “evoca tanto la claustrofobia como el espacio de ensoñación, al tiempo que aborda la división mente-cuerpo”²³. Si esta obra recuerda inevitablemente a la última *Femme-Maison* que comentábamos más arriba, compuesta una década después, el cuerpo desmembrado de *House and Body* también traslada nuestra imaginación hacia otro de los recursos pictórico y escultórico de Louise Bourgeois. En todo caso, esta pieza de 1985 establece una dialéctica del afuera con el adentro y de lo mental con lo corporal, confrontando la casa de terracota con los miembros humanos amontonados, que ocupan una superficie equivalente y tal vez un volumen equiparable a los de aquélla. La contraposición de lo orgánico y lo artificial reaparece en *Under the Sun* de 1983, si bien esta vez las cinco figuras plúmbeas, que representan animales dotados con mecanismos biológicos de protección, sobresalen sobre las casas comparativamente diminutas.

Posteriormente, las series *Room* y *Allotment* manifiestan un creciente interés por los vínculos del cuerpo con la arquitectura, añadiendo un cúmulo de significados mediante el uso de otro material, el hormigón. En estas series y en otra más reciente, *Settlement*, la modulación de la casa arquetípica se pone al servicio de una idea constante en la obra de Gormley: la escultura habita el lugar que el cuerpo físico ocupa u ocuparía en el espacio²⁴. La escultura es como una “reserva” del espacio que sería necesario para desarrollar la actividad corporal y como tal actúa a modo de cuerpo-habitáculo o incluso de cuerpo-ciudad²⁵. En *Room II* de 1987, los bloques de hormigón conforman una casa del tamaño de un cuerpo humano. La aglomeración de este tipo de edificios antropomorfizados (y de hecho conformados a partir de las medidas de 300 habitantes de la ciudad de Malmö) da lugar a su vez a *Allotment*, serie sobre la cual Gormley se pronuncia

en estos términos: “El cuerpo es nuestra primera habitación, el edificio es la segunda. Quise usar la forma de este segundo cuerpo, la arquitectura, para hacer volúmenes concentrados de un espacio personal que porta la memoria de un yo ausente... Espero que el exterior evoque el potencial de un interior oculto del mismo modo que lo hace un búnker... ¿Podemos hacer sentir el interior? Los cuerpos y los edificios, las ciudades y las células, los monumentos y las intimidades, cada uno de los volúmenes [rooms] en esta pieza es de alguien, está conectado con el cuerpo móvil de un individuo que está vivo y respira”²⁶.

Finalmente, las piezas que llevan por título *Settle* o *Settlement*, del año 2005, representan cuerpos humanos compuestos mediante la acumulación de pequeños bloques de hierro o acero que semejan casas esenciales. La asimilación del cuerpo a la ciudad es tanto más evidente en *Lie (Habitat)*, también de 2005. Si en *Allotment* la exteriorización de la intimidad y la aglomeración de las *rooms* evocaban un paisaje urbano simulado, el apilamiento equilibrado de los bloques en las citadas piezas de 2005 configura estructuras estables y dinámicas que parecen interiorizar la ciudad en el cuerpo o, por así decir, la sensibilizan como una entidad antropomórfica. No obstante la disparidad entre esos dos modos de sustituir o recomponer la anatomía con volúmenes arquitectónicos, en ambos casos el uso de un lenguaje arquitectónico y urbanístico provoca un reconocimiento sensible y empático de la experiencia del habitar.

3. La casa como experiencia

La intervención sobre la casa formó parte de un discurso irónico combativo en artistas que en las décadas de los sesenta y setenta se propusieron sacar el arte fuera del museo con creaciones para lugares específicos. En *Partially Buried Woodshed*, la instalación que Robert Smithson realizó en enero de 1970 en el campus de la Universidad del Estado de Kent, una casita de madera que hacía las veces de leñera quedó semihundida y a punto del derrumbe bajo la presión del barro descargado por veinte camiones. Mientras que en esta obra es reconocible el juego irónico de Smithson con el sublime americano²⁷ mediante su comentario a Thoreau y su deconstrucción del ideal de *Walden*, en las emblemáticas casas cortadas de Gordon Matta-Clark -como *Splitting*, de 1974- una actitud iconoclasta hacia modelos arquitectónicos dominantes, la que él llamó “anarquitectura” (*anarchitecture*)²⁸, opera mediante la descomposición o desmantelamiento de fachadas, paredes, suelos, ventanas, techos, puertas... Cabe considerar esos edificios abandonados o destinados a ser demolidos (de los que, siguiendo la estrategia de Smithson, recopilaba fotografías, dibujos y reliquias a efectos de exposición comercial) como contenedores de memoria intervenidos. Y con la transformación de cada edificio, además de liberar por así decir los recuerdos, se articulaban en él nuevas formas de relación o de distancia. De hecho, las intervenciones de Matta-Clark exigirían del espectador poder experimentar el interior de esos edificios, caminar, moverse por ellos.

Juhani Pallasmaa reivindica, en su influyente libro *Los ojos de la piel*, la necesidad de repensar la arquitectura más allá del hecho visual y recuperar la

percepción integral del espacio a través del tacto. Para este arquitecto y teórico, la experiencia del habitar se constituye desde las actividades que desarrollamos en los espacios en los que vivimos, y no solo a partir de lo que percibimos con la vista. En nuestras casas socializamos, cocinamos, pensamos, dormimos...; en suma, construimos nuestra intimidad a base de acciones y movimientos que están dirigidos y organizados por la estructura arquitectónica. De acuerdo con esto, la edificación como forma no es un fin en sí; antes bien es la articulación de experiencias lo que dota de sentido a la arquitectura a través de nuestras acciones cotidianas en torno a ella²⁹. Y por ello, para Pallasmaa, la teoría y la práctica de la arquitectura -también la actual- necesitan comprender el espacio vivido a través de nuestra experiencia en él. La acción posible -o su negación- sobre objetos y edificios vehiculada por las cualidades formales de los mismos es un aspecto esencial del trabajo de dos destacadas escultoras actuales.

En 1993 la artista británica Rachel Whiteread creó su conocida *House*, un vaciado de una casa “real” cuyos espacios interiores, huecos e intersticios quedaron fijados y se hicieron visibles gracias a la solidez del hormigón. Esta obra, ya desaparecida, es tal vez la expresión más contundente que ha generado el arte de la casa como lugar de condensación de recuerdos y vivencias. El hormigón crea la sensación de concentración de la experiencia y de fijación de la memoria. Pero, además, de la firmeza del cemento se desprende la negación del movimiento, la paralización de la acción, el detenimiento de la experiencia futura. Ya no es posible volver a entrar, atravesar sus estancias, subir sus escaleras; la paralización definitiva de la casa supone que toda experiencia en ella ha llegado a su fin. Por un lado, la solidificación y la clausura podrían ser interpretadas como la muerte de la casa, la anulación de toda ulterior experiencia y junto con ello la aniquilación de todo porvenir. Pero, por otro lado, también sugieren la posibilidad de hacer visible, como si de un fantasma se tratara³⁰, la autenticidad de su interior, de permitirnos vislumbrar la presencia momificada de lo que en el pasado tuvo lugar en la intimidad de ese volumen arquitectónico.

El hormigón se revela como un material eficaz para captar la experiencia del cuerpo en la arquitectura también en el discurso creativo de Doris Salcedo, que cabe caracterizar en buena medida de social y testimonial. Los trabajos de esa escultora ensamblan siempre la experiencia individual y la colectiva y construyen espacios de memoria y reconocimiento (y al tiempo de denuncia) en respuesta a la violencia y otras formas de injusticia. Buena parte de su producción durante los años noventa, y de manera destacada la serie de instalaciones de *La casa viuda*, reelabora la vulnerabilidad y la perspectiva de las víctimas de diversas atrocidades sufridas en Colombia³¹. Esa reelaboración busca en objetos rescatados o cedidos, por lo general objetos cotidianos con una vida de uso tras de sí, las referencias a la acción que esos objetos portaban y siguen portando cuando nos relacionamos con ellos. Restos de calzado, prendas y pertenencias personales, mobiliario, materiales y enseres domésticos, también fragmentos, reliquias y ruinas, son fuentes de información sobre las víctimas anónimas que fueron sus usuarios y, dado que su pervivencia está cargada de referencias corporales y de connotaciones simbólicas, atestiguan el daño de las trágicas experiencias de violencia y desaparición.

Esta reelaboración del daño aparece de manera sutil en la instalación presentada por Doris Salcedo en White Cube de Londres en 2007, que tiene su precedente en las instalaciones de *La casa viuda* y que, como éstas, resulta un testimonio que deja entrever que la violencia perdura en estado latente, como una presencia muda. Estas esculturas fueron realizadas a partir de piezas de mobiliario encontradas en casas abandonadas a causa del conflicto armado, piezas sobre las que se interviene bloqueando la posible acción que se podría ejercer sobre ellas. Los cajones de las mesitas y los huecos interiores de los armarios y las alacenas han sido rellenos con cemento; las sillas y las camas se juntan forzosamente atrapadas en un bloque de cemento del que asoma ahora un respaldo, ahora un cabecero... Las piezas de muebles, que no están rotas, sino enteras, han quedado retenidas o atrapadas por la rigidez de un material que les es ajeno. Dado que, en la obra de Salcedo, los muebles remiten a cuerpos humanos al evocar sus acciones ordinarias, su funcionalidad arrebatada de ese modo y su aspecto trastocado e inerte de muebles-féretro se nos presentan como una manifestación silenciosa de una tragedia que, no obstante, se resiste a enmudecer. Y dado que Salcedo entiende que la reubicación de esos muebles en la instalación constituye lo que Smithson denominó un “no lugar”, en el sentido de un lugar de paso, imposible de habitar, el uso del espacio expositivo como forma de memoria atestigua en cierto modo la imposibilidad de habitar de nuevo la casa que dicha tragedia comporta.

La última y fascinante obra de esta artista que voy a comentar es la intervención que realizó en 2003 en un espacio público de Estambul con motivo de la VIII Bienal Internacional de Arte. En este caso no es la casa, como todavía ocurre en la ocupación de su presencia practicada por Rachel Whiteread, cuanto su total ausencia, su desaparición, lo que Salcedo hace visible relleno el hueco de un solar con 1.500 sillas amontonadas unas sobre otras. Las sillas aluden simbólicamente al cuerpo y transmiten con su inutilidad y su desbarajuste una fuerte sensación de vacío humano. La instalación pretende simbolizar a los miles de inmigrantes anónimos y desplazados que soportan la economía global³². Esta obra puede interpretarse como la tragedia que supone la destrucción de esos marcos arquitectónicos imprescindibles sin los que los seres humanos, como las sillas, permaneceríamos inertes, sin sentido ni utilidad, sin orden.

4. Conclusión

La imagen de la casa arquetípica ha sido utilizada por artistas contemporáneos para elaborar creativamente hechos vitales que tienen que ver con la intimidad o con la memoria, pero también con el desarraigo o el extrañamiento. Las obras artísticas comentadas en este artículo hacen visible las posibilidades de la arquitectura para vincularse a nuestras acciones y nuestra experiencia, y para ubicarnos apropiadamente en relación con el entorno. Lo hacen tratando el referente próximo de la casa de una manera sin duda personal que logra a la vez una identificación colectiva. A través del potencial significativo de su forma, por su interacción con el cuerpo humano y, sobre todo, por su

capacidad para condensar experiencias vitales, las múltiples mutaciones creativas de la imagen de la casa confirman su carácter inagotable y, gracias a las combinaciones de materiales y a las posibilidades expresivas que el arte contemporáneo ofrece, su enorme receptividad para impregnarse de los conceptos más sutiles e incluso transitar desde la cabaña originaria de la primera morada hasta la casa global.

NOTAS

¹ RASMUSSEN, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura*, Madrid, Celeste, 2000, pp. 30-31.

² RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 239.

³ A ese respecto, una de las reivindicaciones más influyentes en su momento se encuentra en la teoría ilustrada de Marc-Antoine Laugier, para quien “la pequeña cabaña rústica [...] es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura”. Véase LAUGIER, Marc-Antoine, *Ensayo sobre arquitectura*, Madrid, Akal, 1999, pp. 45.

⁴ Acerca de estas interpretaciones simbólicas, véase CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela, 2011, pp. 127; BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robinbook, pp. 68-69; CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, pp. 257-259. Para una aproximación fenomenológica, véase BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998; y COOPER MARCUS, Claire Ch., *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berkeley, Conari Press, 1995.

⁵ RYKWERT, Joseph, *La casa*, cit., pp. 227.

⁶ Esto lo podemos constatar, por ejemplo, en el comentario de Witold Rybczynski al cuadro de Emanuel De Witte *Interior con una mujer que toca el virginal*, fechado en torno a 1660. Rybczynski señala que lo que hace interesante a esta pintura (y a otras pinturas de la época) es que “el verdadero tema era el ambiente doméstico en sí, que es el motivo por el que durante tanto tiempo se desechó este tipo de pintura como menor”, RYBCZYNSKI, Witold, *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 79.

⁷ Quiero agradecer al escultor Adolfo Manzano, quien ha desarrollado una interesante obra en torno al tema de la casa como frontera, las estimulantes conversaciones sobre este tema.

⁸ MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990; MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2010. En adelante se manejará en este artículo una concepción amplia de la escultura, que la emplaza en un campo expandido que abarca entre otras la instalación, la intervención y la obra específica para un lugar.

⁹ “La nueva idea de pureza tiene que ver, por el contrario, con la recuperación del medio natural, con el diálogo de la obra de arte con la naturaleza e, incluso, con la regeneración de esta a través del arte, siguiendo planteamientos esbozados por artistas como Robert Smithson”, MADERUELO, Javier, *La idea*, cit., pp. 364.

¹⁰ MADERUELO, Javier, *La idea*, cit., pp. 364-368.

¹¹ VV.AA., *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997. Los artistas que formaron parte de la exposición fueron Joel Shapiro, Juan N. Baldewerg, Eva Lootz, Elba Damast, Florentino Díaz, Per Barclay, Pedro Cabrita Reis, Manuel Saiz, Isidro Blasco, Pello Irazu, Dicky Recalde y Catherine Harang.

¹² SAMANIEGO, F., “12 escultores plantean la idea de la casa como metáfora individual y política”, *EL PAÍS*, 30/04/97, http://elpais.com/diario/1997/01/30/cultura/854578801_850215.html

¹³ BACHELARD, Gaston, *La poética*, cit., pp. 27-28. De hecho, para Bachelard, la imagen de la casa es paradigmática de esos *espacios felices* y como tal “es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”, BACHELARD, Gaston; *La poética*, cit., pp. 36.

¹⁴ MADERUELO, Javier, *La idea*, cit., pp. 380-381.

¹⁵ RYKWERT, Joseph, *La casa*, cit., pp. 144-146.

¹⁶ Acerca de la relación, la identificación y el vínculo del cuerpo humano con la arquitectura, véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Madrid, Siruela, 2003. Sobre la influencia de la defensa que Rykwert hiciera de la analogía casa-cuerpo, véase DODDS, George & TABERNOR, Robert, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2002. Para una comprensión de la arquitectura como prolongación de experiencias corporales, véase PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*,

Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

¹⁷ “Muchas de nuestras casas, tanto públicas como privadas, con sus habitaciones casi innumerables, sus enormes salas y sus sótanos para el almacenamiento de vinos y otras municiones de paz, me parecen extravagantemente grandes para sus habitantes”, THOUREAU, Henry David, *Walden; or Life in the Woods*, Toronto, Rinehart, 1960, pp. 115 (la traducción es mía). El elemento perfeccionista, enmarcado en *Walden* por una profunda vivencia de lo sublime, es una seña de identidad del pensamiento de Thoreau y hace referencia a la aspiración a una manera de vivir no quebrada y más auténtica en la que se superen las denigrantes condiciones de nuestro momento presente y los envilecimientos de nuestra forma de existencia actual.

¹⁸ “En la obra de Remedios Varo la casa no es un simple escenario, sino algo vivo y asume varias formas, porque son variadas las maneras en que sus personajes se relacionan con este ámbito”, UZCÁTEGUI, Judit, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*, Madrid, Eutelequia, 2011, pp. 70-71.

¹⁹ Por ejemplo, este dibujo servía como apertura al catálogo de la exposición *La casa: su idea*. También ha sido la imagen de referencia para la exposición *La casa que habito* que tuvo lugar en la Galería Adora Calvo de Salamanca en marzo de 2013 dentro del Festival Miradas de Mujer. Esta exposición, en la que participamos las artistas Belén Cerezo, Mónica de Miguel, Aurora Fernández y yo misma, fue comisariada por Araceli Corbo, a quien manifiesto mi admiración por su trabajo y mi agradecimiento por las estimulantes conversaciones en torno al tema de la casa en el arte contemporáneo.

²⁰ COOKE, Lynne, “Adiós a la casa de muñecas”, en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Madrid, Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 69.

²¹ BAL, Mieke, *Una casa para el sueño de la razón (Ensayo sobre Louise Bourgeois)*, Ad Literam, Murcia, 2006, pp. 100.

²² UZCÁTEGUI, Judit, *El imaginario de la casa*, cit., pp. 119.

²³ Traduzco desde la página web oficial del artista: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/228#p0>. Fecha de consulta: 14 de junio de 2013.

²⁴ He analizado la centralidad de esta idea, así como ciertas propiedades significativas y cualidades significadoras de los materiales empleados por Gormley, en GONZALEZ, Carmen, *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 196-198, 221-222.

²⁵ HUICI, Fernando, “A flor de piel – cuestión de piel”, en VV. AA., *Between You and Me*, Kunsthal, Rotterdam, 2008, pp. 71-88.

²⁶ Traduzco de nuevo desde la página web oficial: <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2132>. Fecha de consulta: 14 de junio de 2013.

²⁷ Sobre el sublime americano, véase SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

²⁸ Para una revisión influyente de la figura del artista, véase LEE, Pamela M., *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, MIT Press, 2000.

²⁹ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos*, cit., pp. 64.

³⁰ Es interesante mencionar que el trabajo de Rachel Whiteread empezó a ser reconocido internacionalmente a partir de una obra de 1990 titulada *Ghost*, en la que la artista hizo un vaciado de un salón de una casa típica victoriana consiguiendo que el volumen arquitectónico, reconocible por muchos conciudadanos, estableciera un vínculo con la memoria individual y colectiva.

³¹ Véase el capítulo “Doris Salcedo: la casa viuda”, en UZCÁTEGUI, Judit, *El imaginario de la casa*, cit., pp. 203-235.

³² También *Shibboleth*, la impresionante grieta de 2008 en la Turbin Hall de la Tate Modern de Londres en la que es patente la influencia de Gordon Matta-Clark, alude a fenómenos globales de injusticia que fracturan y escinden los vínculos entre los seres humanos, como son la exclusión, la inmigración o incluso el racismo en el plano internacional.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2013

Fecha de revisión: 1 de julio de 2013

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2013