

INTERVENCIONES EN LA ARQUITECTURA

Simón Marchán Fiz

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la UNED
Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

CRISTINA IGLESIAS

SIN TÍTULO (Hojas de laurel) (1993)

BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNED

Como resaltara en 1996 Javier Maderuelo en la monografía sobre Cristina Iglesias (1956) y la exposición que le dedicó dos años después el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el Palacio de Velázquez, “Hojas de laurel” es una obra central en la trayectoria de la artista donostiarra. Una aseveración que, a pesar de los extraordinarios proyectos realizados después por Cristina Iglesias, no solamente no ha perdido vigencia alguna, sino que se ha visto sancionada con el paso del tiempo. Si para nuestra Universidad se trataba de la primera experiencia de arte público a cuenta del uno por ciento cultural, para la artista era la ocasión propicia, si mal no recuerdo la primera, para plasmar sus aspiraciones en una “instalación permanente”, concebida en y para un espacio concreto o, como empezaba a escribirse por entonces, para un “sitio específico” (*specific site*).





Hasta ese momento sus “instalaciones”, como llamaba a sus obras, habían sido provisionales y efímeras, pues venían siendo condicionadas por los requerimientos y las limitaciones de los espacios institucionales de las galerías y los museos. Cristina Iglesias había sido pionera, no sólo en España sino en la escena internacional, de la expansión de la escultura, de su desbordamiento como objeto autónomo, introvertido, en beneficio de la implicación y la complicidad con el medio físico en donde se encuentra.

Si en los primeros momentos las piezas exentas que simulaban elementos de arquitectura, como arcos y contrafuertes, esquinas cerradas, pasadizos, etc., se apoyaban parcialmente en la pared, en el corrimiento paulatino hacia el espacio circundante, se transformaban en marquesis y cúpulas de alabastro, toldos, cobertizos de cemento, corredores, callejones sin salida, etc. Es decir, en recintos embrionarios que se asemejaban a los espacios de la arquitectura. Por eso, no fue sorprendente que, rebasando los límites de la escultura, sus experimentos derivaran a “Instalaciones” y Habitaciones que, aunque situadas en el espacio, gozaban todavía de una cierta autonomía moderna. Sin embargo, la UNED le brindó una oportunidad única para dialogar abiertamente con lo que le rodeaba. Esta instalación, ahora duradera, se insertaba en un espacio concreto de la arquitectura con la certeza de permanecer en él.

El espacio era nada menos que el hall de entrada a la Biblioteca recién terminada de la UNED, realizada de acuerdo con el proyecto de José Ig-

nacio Linazasoro. Una obra brillante y emblemática desde entonces en la arquitectura madrileña, que compite con las tipologías europeas de la misma naturaleza desde la biblioteca de culto que erigiera G. Asplund en Estocolmo durante el primer tercio del siglo pasado. El escenario, por tanto, no podía ser más apropiado: un espacio poblado por gruesas columnas cilíndricas de hormigón con función estructural que configuran en planta una trama que bien podría extenderse virtualmente, mientras que en alzado se entrelazan como los troncos de los árboles de un bosque, tan asociados desde el goticismo ilustrado con la arquitectura.

A esta incitación naturalista de la arquitectura de Linazasoro, Cristina Iglesias responde con una analogía del bosque: el follaje de las hojas de laurel, dentro de un bosque: los pilares del recinto. No se trataba únicamente de plasmar unos principios formales cuanto de explorar unas categorías mentales y metafóricas. La verticalidad y la escala un tanto opresiva que provocaba la escasa altura del techo, eran contrarrestadas por la colocación de dos piezas de ascendencia aparentemente “minimalista”, tangentes a sus respectivas columnas, que rompían la rigidez geométrica de los pilares como puntos fijos, introduciendo fugas y cruces direccionales de animadas perspectivas, así como por el organicismo refrescante de la simulación vegetal.

Las piezas habían sido segregadas de la instalación provisional que ese mismo año Cristina Iglesias había montado en el Pabellón de España de la XLV Bienal de Venecia. Únicamente que ahora el marco no sólo alteraba la configuración, sino que afectaba a la propia condición de obra, pues generaba una nueva que se articula tanto por las dos piezas aisladamente tomadas como por las columnas y la espacialidad vacía que se interpone entre ellas y las envuelve. La instalación es modificada por el espacio de la arquitectura y la arquitectura es alterada por la instalación. Las dos piezas operan en el nuevo contexto en analogía con las palabras en el uso del lenguaje, pues el estatuto y la obra en su conjunto se dilucidan en una dimensión artística inusual: el “entre”; en un juego de reflejos entre las piezas y la espacialidad preexistente del hall.

Unos reflejos que se intensifican con el modo de cómo se trata las dos piezas. A primera vista se asemejan a dos volúmenes geométricos perfectos, casi “minimalistas”, pero es fácil observar cómo, a su vez, muestran dos caras. Si en el anverso el tratamiento a base de fibrocemento confiere a la superficie abstracta y ciega unas calidades planas, casi pulimentadas en un color grisáceo, que se armoniza con el de los pilares, en el reverso el aluminio fundido cincela la superficie con hojas de laurel, acentuando las calidades orgánicas y las sinuosidades de la floración,



vivificando las texturas oxidadas hasta casi transfigurarse en tapices vegetales de bajo relieve.

La floración del lauro es interpretable como un correctivo al puritanismo geométrico y a la planimetría de la sensibilidad “minimalista”. Incluso, desde una perspectiva interna a la evolución reciente del arte, podría estimarse como una salida “postminimalista” que discurría en paralelo con lo que sucedía en la arquitectura minimalista suiza. Sin embargo, al lado de estos aspectos formales, Cristina Iglesias rescataba en realidad las tensiones entre la forma y la ornamentación. Algo que me recuerda lo que planteaba a primeros del siglo pasado Louis Sullivan en los Almacenes Carson Pirie Scott de Chicago, cuyos paramentos inferiores, decorados profusamente en un estilo floreado, explotaban las posibilidades plásticas del hierro colado.

Una práctica similar explora hasta la actualidad Cristina Iglesias, como se aprecia fácilmente en las Puertas de la ampliación del Museo del Prado. Sin duda, en las dos piezas de nuestra biblioteca ensayaba por primera vez un recurso plástico en donde la ornamentación se transformaba en una representación, si es que no en una narración, así como en un juego entre lo alegórico y lo conceptual.

En efecto, si nos fijamos con demora, la cara surcada por las hojas cumple una función doble respecto a un plausible espectador. Si en la distancia solamente se aprecian las fluctuaciones de la ornamentación, a medida que nos acercamos los juegos de las texturas se vuelven reconocibles. A quien recorra apresuradamente el espacio del hall por el lado derecho puede pasarle desapercibido que aquellos volúmenes lisos son una escultura, pero el reverso de los mismos le ponen delante de una iconografía refrescante, fácilmente reconocible, que aviva las asociaciones de ideas y la imaginación. Asimismo el espectador es requerido por la manera tangencial en la que las dos piezas se adosan a las columnas, pues no sólo le invitan a trazar visualmente diversas perspectivas, sino a desplazarse corporalmente entre ellas y otear nuevos ángulos y encuentros espaciales.

Resaltaría, por último, que las hojas de laurel sintonizan con una predilección reiterada de Cristina Iglesias por las relaciones del arte con la naturaleza, como se aprecia en títulos similares como hojas de eucaliptus, cañas y bosques de bambú, etc. A no tardar la fusión con la naturaleza, que se insinuaba metafóricamente en la instalación de nuestra Biblioteca, se realizaría plenamente en el Proyecto Noruega, en donde la floración se muestra al aire libre en íntima compenetración con las texturas de los muros en un paisaje de rocas, en una naturaleza orgánicamente petrificada.

S.M.F.