



## EL ESPACIO AMBIENTAL, UN EJEMPLO: DANI KARAVAN

*Kosme de Barañano*

Director del IVAM

Al hacerme cargo de la dirección del IVAM en mayo de 2000 pensé conveniente considerar un cambio en la programación de exposiciones y en la presentación de la Colección Permanente primando el máximo nivel de calidad artística, al mismo tiempo que la atención al público, y marcando tres líneas fundamentales:

1. Exposiciones de escultores propiamente o de pintores que han realizado asimismo escultura, para ponerla en relación a la obra de Julio González, y a su importancia en la escultura del siglo XX.
2. Exposiciones en relación al dibujo como elemento base de todas las actividades artísticas, como registro del pensamiento visual de cualquier artista, escultor, pintor, arquitecto, designer, modisto, etc.
3. Exposiciones de artistas que se han preocupado por el territorio, tanto urbano como paisajístico, es decir, del espacio de la ciudad y de la vida humana. Así expusimos en el IVAM la maqueta de la *Living City* de Frank Lloyd Wright, paradigma de este tema. No estábamos pensando en el ecologismo de corte fundamentalista, sino en la reflexión conjunta sobre el paisaje.

La inteligibilidad del paisaje no sólo depende del desarrollo de las artes sino también de la situación sociocultural en la que se aprecia. La percepción del

paisaje está condicionada por una percepción total sobre la vida. No sólo el paisaje pintado (el de la pintura clásica) es fruto de una determinada visión de una época, sino incluso lo que llamamos paisaje vivo. Los paisajes –nuestra apreciación del mundo natural y nuestro respeto– son cultura antes de que sean naturaleza.

Con la posterior exposición del artista Isamu Noguchi (1904-1988) abrimos tanto el campo del dibujo, como el del escultor del siglo XX, como el del artista, preocupado por el paisaje y que ya desde los años treinta ve en él, en el paisaje, las posibilidades de actuarlo como espacio escultórico y de *conformarlo*. La exposición *Un estudio espacial* de Noguchi, tras la de la *Living City* de Lloyd Wright, y la *Revolución Callada* de Luis Barragán nos abrió el camino a propuestas más radicales como la que presentamos del israelita Dani Karavan (Tel Aviv, 1933).

Si Noguchi ha sido una figura clave para entender el sentido escultural de los espacios públicos trabajando con piedras, arenas, bronce o madera e introduciendo la semilla del paisaje japonés en la mentalidad europea del arte americano, Karavan ha traído la imagen del desierto tanto al mundo europeo como al japonés. Noguchi ha creado del *hortus conclusus* un lugar escultórico en la mejor tradición del manierismo, no italiano sino multicultural. Sin él no existirían ni el *land arte* ni los *earthworks* ni el sentido del paisajismo actual ni de la escultura en el territorio. Karavan ha desarrollado un *hortus apertus*, un lugar de símbolos, como lo fue la *piazza* de la Signoria en Florencia o como la fuente de Jacopo della Quercia en la Siena del Renacimiento italiano.

Los lugares de Karavan son como museos al aire libre, tal como Monet lleva al caballete y la pintura al *plein air*. Karavan lleva *la escultura al ambiente*, donde la circulación de ideas, de objetos y de personas construyen un todo que es cultura, a la vez que memoria y patrimonio. El olivo, el cactus, el naranjo, la arena y las vías del tren son imágenes que nos devuelven a la memoria como el olor de las magdalenas de Proust.

La obra pública de Karavan abarca un amplio recorrido histórico. De su monumento realizado en 1963 en Beersheba para la brigada Palmach que rechaza a los egipcios en la batalla de Neguev en 1947, al monumento a Walter Benjamin en el cementerio de Port Bou donde se suicida el escritor alemán el 26 de septiembre de 1940, enterrado en la tumba 563 como recuerda Hanna Arendt y hoy en la fosa común, realizado en 1994, a la gran obra aun hoy no concluida de Cergy Pontoise, una explanada de más de tres kilómetros en el norte de París con los urbanistas Michel Jaouen y Bertrand Warnier, que junta la pirámide de I.M.Pei, el eje de los Campos Elíseos, con la isla de Chatou, la isla de los pintores impresionistas. Toda la obra de Karavan no es un simple monumento sino un *memorial*, un lugar de ideas para presentizar el recuerdo a través de la visión y no de la lectura. La plaza de la Tolerancia en los jardines de

la Unesco en París por Y. Rabin o la plaza del Museo Ludwig, son lugares que recuerdan a los proyectos de Arnolfo del Cambio (1245-1310) para el Palazzo Vecchio de Florencia o a la Fuente Gaia de Jacobo della Quercia en Siena, son lugares de estar y de reflexionar, como los Uffizi que construye Vasari es un binario que prolonga el espacio como una vía de tren administrativo hasta el río Arno. Karavan como Arnolfo comienza con la pintura, antes de pasar el valdesano a esa formidable escultura de Carlos de Anjou (anterior a 1277), primera estatua de autor, y dedicarse luego a los espacios públicos.

Karavan no ataca al espacio, lo *conforma*, frente a los minimalistas que lo limitan. La obra de Serra, pensemos por ejemplo en *Circuit*, cuatro planchas de acero azulgrisáceo que superan la escala humana y que salen de una pared en diagonal sobre el espacio en que se instalan. Son una parábola de la “limitación”, que sólo se deja pensar frente a la instalación, al poderío del acero y de la desproporción. Las obras de Serra en su conformación emocional, exigen a nuestra percepción, a nuestro sentido del estar *may*.

Cuando el filósofo Theodor Adorno en 1950 en el Darmstädter Gespräch con el historiador del arte Hans Seldmayr formula que el arte es una experiencia de crisis, que el arte ha de buscar la armonía al expresar lo que está desgarrado, y que el arte es autónomo frente al *engagement* social, que el arte es *für das Gefüge bei sich selbst* (la salida hacia sí mismo, sin referencias a otras cosas) y determina entonces que *es soll anders sein* (debe ser otra cosas). Esa otra cosa es Serra. En Karavan se busca la armonía para patentizar la crisis social.

Como ya señalé en el catálogo de Tony Smith en la exposición en el IVAM en el 2002, la escultura del siglo XX se puede considerar como una búsqueda de estructuras primarias (a partir de los sesenta, y de cierto distanciamiento del informalismo y del pop) tanto por la vía de lo contemplativo, sea con un carácter intuitivo (Jan Groth), sea con un carácter tensional (Ulrich Rückriem), como por la vía de lo conceptual, sea con un carácter anecdótico (Carl André), sea con un carácter ambiental (Andy Goldsworthy) o con un carácter normativo (Donald Judd). Los primeros actúan sobre la materialidad de la obra, originándose una operación psicológica: el lienzo o la piedra no son plano o volumen, sino áreas mentales. Los últimos establecen o implican en la obra una operación sociológica: no hay materialidad artística, sino escenografía artística.

El vocabulario de estas dos direcciones es el mismo (la reducción o la deconstrucción), pero su escritura, su *stylo* es diferente. Tras ellas o frente a ellas aparece otra vía: la escultura de Anish Kapoor o de William Tucker se posiciona en la encrucijada de la escultura actual. Frente a los derroteros de las instalaciones o *enviroments* bajo el signo del *design* y frente a los derroteros de las instalaciones o *performances* bajo el signo de la *puesta-en-escena*, hay en Kapoor o en Tucker una

vuelta al objeto en sí, un *rappel a l'ordre*, reivindicando la estética de *lo sublime*, se corporeice esta categoría ya en instalaciones, ya en simples dibujos. Entre ellos se sitúa la obra de Karavan como *una escultura ambiental*, que nos lleva a la visión, en el sentido pleno del término.

Karavan presenta una visión (y, por tanto, una forma de pensamiento: una conceptualización y no una trivialización) de lo sublime, engarzándose así con una tradición estética (y romántica) de la praxis artística occidental.

Hay una pretensión de terminar con el concepto de monumento, en cuanto escultura independiente de otras artes y colocada con un significado definido en un lugar concreto, (sentido y posición que viene afirmada por Donatello y la estatua ecuestre del *Gattamelatta* desde 1443). Las instalaciones, partiendo de que el material de la escultura no es la sustancia física con la que se realiza, pretenden crear interferencias en el espacio; interferencias que pueden ser conceptuales o constructivas pero en todo caso “ilusionistas” como es en el Barroco todo. Las formas del mostrar, es decir, *el lugar en cuanto condición de posibilidad*, no se reducen al ex-poner de Picasso y de Brancusi, a la instalación de Jetelová, sino que también se pueden descontextualizar, como la deconstrucción que hace Ulrich Rückriem de la idea de la cantera y la talla o la revocación que todo el minimal –desde Tony Smith y Agnes Martin– realizan del concepto y naturaleza del espacio como container, como mero contenedor.

Si el arte del Barroco se basa en la amplificación de lo sensual que intenta prolongarse en el infinito (el lugar como condición de posibilidad de lo infinito, por supuesto a base de *trompe-l'oeils*), por encima o más allá de las bóvedas, Karavan persigue al contrario la reducción del material (en su aspecto sensible) para que se ofrezca en cuanto estructura (espacial y determinada en un lugar) que sólo posibilita una experiencia perceptiva infinita (esto es, tendenciosamente aburrida y regular).

Karavan sabe que precisamente a principios de siglo fue cuando, a la vez que Edmund Husserl, Pablo Picasso, Julio González, etc., encontraron que el espacio era línea, plano... que era una posibilidad infinita. Cayeron en la cuenta que lo largo y lo alto de los cuerpos nada son, sino que continúan siendo un azar. En su simplicidad escultórica instauran un nuevo concepto de espacio plástico, no como masa o como superficie que envuelve unos lugares dados, sino como algo generado por la peculiar interrelación de otros lugares, que podríamos llamar *congregadores*, dadores de referencia.

Así por ejemplo, el suizo Adolphe Appia (1862-1928), músico y arquitecto, nos ha enseñado que el tiempo musical y el dramático determinan y regulan, y a la vez levantan un espacio en el cual la música y el drama respectivos se

desarrollan. Para Karavan como para Adolphe Appia, el arte de la escenificación –en el sentido más puro y originario de esta palabra– no es otro que la *configuración* de un texto o de una música que se trata de comprender a través del movimiento del cuerpo humano y de sus reacciones a la resistencia que le oponen los planos, dimensiones y “lugares” de la escena. Appia vivificó el concepto de espacio al relacionarlo con el de la luz, movable y cambiante –transformadora de espacio (como de alguna manera en la escultura de Medardo Rosso, o después de Appia, en la simplicidad de los espacios de Lucio Fontana)– dotándole a la vez y con ello de una vida propia y resaltando lo más profundo de él. Y esta sencilla fuerza de expresión del espacio en las escenificaciones de Appia –y en comparación con otros medios de expresión– nada de superfluo lo rodea. Con él aparece la creación de un espacio “espiritual”, “mental”, en lugar de una simple “descripción” espacial, un espacio que se corporeiza de nuevo y de alguna manera a la vez en el espíritu, mente, del espectador.

Un árbol, un menhir, las torres medievales en el paisaje castellano, los alcázares árabes en el Reino de Valencia, un poste telegráfico son elementos que vitalizan y relacionan el paisaje, son elementos arquitectónicos sin cavidad interna, cuya presencia cierra, dilata o centra, y por tanto vitaliza un espacio, mortificando o exaltando el dibujo y las masas, los datos naturales del mismo.

En el análisis espacial de la arquitectura o de la escultura ambiental debemos considerar también el uso de materiales semejantes. Aún cuando para algunos este aspecto no tenga importancia; es igual, nos dicen, que si nos ofuscamos por las diferencias que existen entre los diversos idiomas: una palabra es ajustada a la naturaleza no porque está compuesta de unas sílabas o de otras sino por la conformidad que tiene con las exigencias de las cosas. Un *panorama* según el diccionario de la Real Academia es “un campo visual extenso que se contempla desde un sitio elevado”. Un horizonte, en su propia etimología griega, u orizo, es simplemente un *límite*: el que cierra nuestra mirada hacia la distancia. La línea que nos coloca en nuestro propio punto de fuga. El horizonte limita la vista y determina nuestra mirada: desde ella, desde ese trazo tomamos nuestra escala, (véase mi texto *Chillida. Escala Humana*, Palacio Revillagigedo, Gijón, 1991). El horizonte es una línea que co-ordena nuestra geometría. En el espacio concebido como una res extensa cada objeto ocupa un lugar, independientemente de su significado. En el espacio de la escultura, en el *Elogio del Horizonte* de Chillida, cada cosa modela su ámbito y, a su vez, es conformada por él. El sitio en que se erige la define esencialmente, y a su vez esta topografía se halla modificada por este “emplazamiento” escultórico. El espacio de las obras de Karavan no está ya regido por la geometría sino por la significación.

Karavan ha construido en todos esos sitios un memorial (es decir, un lugar para la reflexión) como un lugar de encuentros, como una casa y de nuevo bajo el

signo de la elipse, esa perversión barroca de la circunferencia que teniendo dos centros se mantiene, sin embargo, en perfecto equilibrio. A la vez en todo Karavan aparece siempre el concepto de tiempo, de fuga, de huida de una visión concreta.

El espacio del cuerpo, no sólo visual sino, repito, asimismo *táctil*, no es el espacio abstracto de las coordenadas cartesianas, es ante todo un espacio *vital*, organizado por una serie indivisible de actos que nos consienten *co-locar* las cosas (en el fondo des-colocarlas) arriba o abajo, a derecha o izquierda, cerca o lejos; es decir, una serie de actos con los que nos marcamos una orientación y una dirección.

#### EL ESPACIO AMBIENTAL COMO PENSAMIENTO

El pintor Oscar Schlemmer en su ensayo *Hombre y figura artística* (1931) señala que el hombre, el organismo humano, se introduce en la escena de un espacio cúbico, abstracto, que en la escena hay Hombre y Espacio, y que cada uno tiene diferentes leyes. Y explica esa relación de Hombre y Espacio con un par de gráficos. En el primero se señala que las leyes del espacio cúbico es la invisible trama lineal de las relaciones planimétricas y estereométricas. Esta matemática responde a la matemática inherente del cuerpo humano y crea así un equilibrio a través del significado del movimiento, que por su propia naturaleza se determina mecánica y racionalmente. Aquí hay claras resonancias a la concepción del romántico Heinrich von Kleist. Pero a la vez las leyes del organismo humano residen en las funciones invisibles de su propio interior: ritmo cardíaco, respiración, actividad cerebral y sistema nervioso. Éstos son factores determinantes cuyo centro es el ser humano, y cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio (interior) imaginario.

En general frente a la escultura podemos definir la danza como una forma de conocimiento, expresión y comunicación basada en la creación de un fenómeno espacial, perceptivo, ordenado según un ritmo a través de intransitivos movimientos del cuerpo humano. En el poder de ordenación, concretización y cuestionamiento espacial, en el desafío de hacer algo diferente de un mundo propio en un terreno imaginario con la energía del movimiento del cuerpo yace una de las características de la danza. La experiencia del ballet está más allá de la simple pintura y más allá de la trayectoria escultórica, es una experiencia artística diferente, quizá más radical, el instrumento de expresión es el propio cuerpo.

Tampoco es mi interés hacer ahora una lectura sociológica del espacio de la danza y del ballet en tanto acontecimiento social, esto es, no me interesa propiamente el plano de la estructuración espacial donde el fenómeno de la danza tiene lugar sino el plano de la (re)-presentación, el espacio mismo de la danza, el que ella cuestiona o crea. Es decir el espacio a crear, dinamizar con el movimiento del

cuerpo y con el movimiento de los cuerpos en movimiento, ese vacío de la plaza del pueblo o de la escena en el que crece, aparece algo.

Al igual que las instalaciones parece que se enfrentan a la concepción “clásica” de la escultura en el mundo del ballet se da una tendencia contra el *movimiento* y contra la *actuación*. Karavan lo sabe por su relación con diversas compañías de ballet. Pero semejantemente a como experimentamos la danza con nuestro cuerpo hay también en la escultura un espacio que se percibe o se siente con el tacto. Toda la escultura de Brancusi se dirige al tacto e incluso la de Calder. En la danza la materia es el cuerpo humano que determina la acción pero también la mirada. Karavan lo sabe porque ha trabajado escenografías para Martha Graham y para Rina Schenfeld.

Como ha señalado la compatriota de Karavan Rina Schenfeld:

“la danza es en primer lugar un medio en el que como elementos primarios actúan el espacio y la localización de un hecho, el tiempo del hecho y los materiales del mismo, en especial el cuerpo humano. Esta exploración de lo originario intenta ir más allá de los límites del cuerpo humano. Me estimula enormemente los movimientos del mundo de los animales y del movimiento cósmico, pero soy consciente de las imposibilidades del cuerpo humano, simplemente trato de examinar sus bordes”.

Los límites de la escultura, de la observación y de la escala, también se miden con la carga emotiva, sensitiva, de nuestro propio cuerpo frente a ella.

Observar significa mirar algo siempre desde un (subjetivo) punto de vista. Sólo a la divinidad y a la ciencia se les concede el contemplar el mundo desplegado como un espectáculo absoluto desde la objetividad, es decir, desde *ningún* punto de vista. Nuestro ser-en-el mundo, nuestra encarnación, nuestro cuerpo, nuestra escala nos hace imprescindible, en todo mirar, el punto de vista. El espacio matemático (el de Descartes) o el espacio filosófico (el de Kant) prescinden de los significados antropológicos de los que está cargada la espacialidad corpórea.

Como en 1994 el monumento a Walter Benjamin en Port Bou, muerto en septiembre de 1940, frente a la inmensidad y la libertad del mar en una terraza que es el cementerio, y con un túnel de acero que nos hace oír el ruido del mar hace que el significado antropológico se patentice como obra artística. Así también otras obras de Karavan desde su comienzo. El Kikar Levana o Cuadrado Blanco de 1988 domina la ciudad de Tel Aviv como el cuadrado blanco de Malevich toda la historia del arte del siglo XX. El parque (el Axe Majeur) de Cergy Pontoise se extiende en una explanada de 3 kilómetros con las doce columnas, una fuente de vapor, una pirámide de mármol que parece suspendida en el agua y que

especula sobre sí misma. Como el olivo que coloca a la entrada del pabellón de Israel en la Bienal de Venecia de 1976, cuando Joseph Beuys representa a Alemania y España por primera vez, tras la muerte de Franco, puede presentar a sus artistas libremente. Junto al olivo escribe Karavan en la pared del pabellón *gli ulivi devono essere i nostri confini, olive trees should be our borders*, una sentencia que reduce todo el problema judeo-palestino a un sentido de paz. Como en el fresco de Lorenzetti en el Palazzo Publico de Siena, la imagen de la Paz, como virtud, aparece disociada de las otras virtudes sentada junto a Fortitudo a la vez que sostiene en su cabeza y en su mano izquierda un bello ramo de olivo. La iconografía de Karavan no deja de ser, al margen de fundamentalmente mediterránea, o de estar ligada al primer renacimiento italiano, al concepto de espacio de las plazas italianas, la de la Signoria en Florencia, la de Siena, etc., es decir, la experiencia directa de un sentido del espacio congregador, de comunicación para los ciudadanos, a la vez que memoria de su historia. Curiosa o paradójicamente cuando Giuliano Gori decide plantar varios árboles en su gran espacio escultórico de la factoría de Celle de aquellos amigos artistas, Spoorri, Abakanovich, etc., que han nacido como él en 1930, Karavan elige un ciprés, el árbol por antonomasia de uno de los grandes conocedores de la campiña toscana como es Benozzo Gozzoli.

La plaza de la Tolerancia en París convierte una especie de parking de la Unesco en un monumento a la memoria de Yitzhak Rabin, agente de la paz asesinado por sus propios compatriotas. En 1963 el monumento a la Brigada Palmach, en una colina cerca de Beersheba, es concebido como una *ville de sculptures*, una villa de significaciones abierta a la paz.

A lo largo de cuarenta años, Karavan ha pasado de la pintura, a la escultura tradicional y finalmente a un arte en el territorio que se caracteriza por sus formas minimalistas pero llenas de sentido, de referencias al contexto en el que nacen. Karavan crea un genero artístico, instalado únicamente en espacios públicos, que recuerda la instalación del pensamiento barroco y del discurso cartesiano, pienso luego existo dicen sus jardines. El olivo símbolo bíblico y símbolo mediterráneo de todas las culturas, de todas las religiones y de todas las orillas.