

MAS ALLA DE LO SUBLIME.

Michael Auping *

Situados ante un lienzo, tamaño mural, de Pollock, Still o Newman, es difícil imaginar como C. Greenberg pudo ver monotonía como el aspecto sobresaliente de esas pinturas. Se puede mirar hacia el interior de esos cuadros, como si el artista nos estuviera ofreciendo/mostrando el portal de un inmenso vacío. También pueden verse estas grandes superficies de color como si se proyectasen hacia nosotros, activando el cuerpo y la pintura, colocándonos, de hecho, en el vacío. De cualquier manera, el espacio, en estos cuadros, raras veces aparece estático.

De este modo es irónico que la "Post-Painterly Abstraction", según la definición de Greenberg, con el énfasis en el plano liso del cuadro, sea generalmente aceptada como la principal heredada del "The Triumph American Painting". Aunque la lógica del acercamiento estrictamente formalista de Greenberg es formidable, hay, por supuesto, otras maneras de analizar este legado. Una aproximación sería centrarse en la proyección de un expansivo sentido del espacio, a veces palpable, como aspecto más compulsivo del Expresionismo Abstracto.

En efecto se podría sugerir que la contribución más significativa y ambiciosa del arte americano de postguerra, reside en una evolución en la cual la forma está subordinada a un monumental sentido de espacio.

Cuatro artistas que iniciaron sus carreras en las secuelas del Expresionismo Abstracto y cuyas obras se centran en el espacio como característica dominante son Dan Flavin, Richard Serra, Robert Irwin y Robert Smithson. Al contrario de crear obras en las que las relaciones espaciales son estrictamente circunscritas en un objeto (en un cuadro o una escultura por ejemplo) estos artistas se han dirigido a una "expansiva arena" que envuelve al espectador. Tales obras implican una alteración radical de la relación entre el espectador y la experiencia del arte que es fundamentalmente el legado más significativo del Expresionismo Abstracto. Lo que sigue de ninguna de las maneras puede ofrecer una visión completa de las fuentes y el desarrollo

* AA.VV.: Abstract Expressionism. The critical development. N.Y. Harry Abrams. 1987.

que ha dado lugar a las aportaciones más importantes de estos cuatro artistas. Por el contrario, se trata de marcar unas líneas específicas de influencia, con la intención de desentrañar la evolución de una sensibilidad sobre un tema: el vacío.

La sensación de ilimitable expansión e indeterminable forma que este término sugiere, está también en el corazón del concepto de sublime de Edmund Burke, como una "subtesis" de esta evolución. El denominador común en toda discusión sobre lo sublime es la preocupación por el infinito, lo cual quiere decir, la preocupación por el intento de la mente de ponerse de acuerdo con lo ilimitable. Esta ilimitabilidad es, en términos de Burke, invariablemente una función del espacio y no de la forma. Para Kant, quien reconoce su deuda con Burke en La Crítica del Juicio, lo sublime evoca la idea del espacio sin límites, infinito, mientras la belleza se asocia con forma y limitación. Coleridge ve en esta preocupación por el espacio como lo claramente moderno.

Los griegos idolizaron el infinito, y por consiguiente fueron los maestros de toda gracia, elegancia, proporción, capricho y dignidad. En pocas palabras, de lo que es claramente concebible como formas y pensamientos definidos. Los modernos veneran el infinito y aceptan lo indefinido como vehículo del infinito. Por eso sus pasiones, sus oscuras esperanzas y temores, sus vagabundear por el desconocido, sus nobles sentimientos morales, su concepción más augusta del hombre como hombre, su futuro y no su pasado, en una palabra, su sublimidad.

Mientras las evocaciones de la estética y de los conceptos filosóficos del siglo XVIII han figurado entre las consideraciones de la pintura Expresionista Abstracta, su aplicabilidad a obras de los años 60 y 70, es igualmente atrayente. Desde un ángulo histórico, la pintura Expresionista Abstracta puede ser vista, como el principio de una nueva crítica literaria poética de la sublimidad, y la base de una evolución en la cual nociones tradicionales de lo sublime como la defendida por Burke, han sido deformados en una inspección perspicaz del ser y del proceso de percepción.

Ya a finales de los años 40, escala y tamaño llegaron a ser una importante y hasta competitiva cuestión entre muchos de los Expresionistas Abstractos. "Onement I", la primera pintura "zip" de Newman, fue realizada en 1948. Mide veintisiete pulgadas por dieciséis pulgadas. "Vir Heroicus Sublime", realizado sólo dos años después, mide dos metros y medio de altura por cinco metros y medio de anchura. En un intento de describir una obra tal como "V.H.S.". Greenberg escribió "las pinturas de Newman tienen finalmente que

ser denominadas "prados". Alrededor de este mismo período Pollock, Still y Rothko también aumentaron radicalmente el tamaño de sus pinturas.

Los grandes prados de color forzaron a Greenberg para que describiese tales obras en términos de una "vaciedad activada y fértil". Esta vaciedad aparentemente toda absorbente crea una dramática intimidad entre la pintura y el espectador. El deseo de los Expresionistas Abstractos de que sus cuadros sean valorados como fuentes de experiencia directa y no como objetos o símbolos está manifiesto en sus declaraciones y escritos. Rothko aspiró a la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y el espectador: "Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente por sí misma", escribió Newman, "y que están libres de apoyos y muletas que evocan asociaciones con imágenes articuladas". La ambición expresada de Still fue la de "desarrollar un instrumento del pensamiento que trascendiera los poderes de las técnicas y símbolos convencionales, y ser una ayuda y una crítica instantánea del pensamiento". Still también comentó que "por 1942, el espacio y la figura en mis lienzos, habían sido resueltos en una entidad física total... convirtiéndose en un instrumento, confinados sólo por los límites de mi energía e intuición". Tales declaraciones indican una ambición de ir más allá que el representar algo, crean un acontecimiento o una experiencia en y por sí misma.

Al comparar las intenciones de Newman con los escritos de Edmund Husserl y su estudiante Maurice Merleau-Ponty, Donald Kuspit ha escrito que "Newman es incuestionablemente fenomenológico en su acercamiento al arte". Una determinada lectura de la pintura Expresionista Abstracta y la retórica que la rodea, puede ser interpretada de acuerdo con las proposiciones de Merleau-Ponty, cuya Fenomenología de la Percepción fue publicado en 1945. Ann Gibson ha señalado que Merleau-Ponty también proporciona la más convincente defensa de como los colores de Newman, Rothko y Still, funcionan en términos de la clase de intimidad que ellos imaginaron entre el espectador y el cuadro. Cuando Gibson escribe que la percepción del color "llena el vacío entre el individuo y el cosmos" y que el color está "siempre traspuesto en el problema de la relación del cuerpo con el mundo", refleja los conceptos de Merleau-Ponty. Gibson utiliza tales conceptos para explorar las posibles ambiciones de Rothko, Newman y Still en su deseo de reflejar un estado de consciencia primitivo. Para Merleau-Ponty nuestra percepción del color es fisiológica y ambiental: el rojo, por su textura se adhiere a nuestra mirada, es la amplificación de nuestro "motor being". El objeto de una sensación no proviene del pensador, quien se fija en una cualidad, o en una escena inerte afectado o cambiado por ella. Es una fuerza que nace en, y simultáneamente con, un ambiente existencial determinado y sincroniza con él.

El ambiente existencial al cual hace referencia Merleau-Ponty, es insinuado en el Expresionismo Abstracto. No era tanto la intención de Rothko, Still y Newman decorar un espacio con un cuadro, sino hacerse dueños de un ambiente dado.

El casi continuo cubrimiento de las paredes con grandes áreas de color, crea una sensación de saturación, estableciendo en el espectador la sensación que su enfrentamiento con el arte no es simplemente visual y frontal sino físico y envolvente. Al hablar de los cuadros de Rothko, Still y Newman, Greenberg modifica, si no contradice, nuestra visión normal de planicie: "Una nueva clase de planicie que respira y vibra, es el resultado del color suave en los cuadros de Newman, Rothko y Still. Son relativamente pocos los ejemplos de dibujo o diseño que rompen las superficies, los cuales emiten color con un efecto envolvente reforzado por el tamaño en sí. Uno reacciona tanto ante un ambiente que ante un cuadro colgado en la pared".

En efecto, el espacio y no la forma es lo esencial del movimiento Minimalist del cual son un producto las incomparables obras de Flavin, Serra, Irwin y Smithson. Como ya he observado, el significado de Minimalismo no se deriva de la reducción de la forma a un elemento idealizado o un núcleo mínimo. El logro de Minimalismo está en el desarrollo de un espacio activo. Traslada radicalmente el significado desde el objeto como arte a la consciencia que tiene el espectador de sus sensibilidades mientras él o ella se mueve por un espacio a menudo extenso. En efecto, si se considera que los "prados" de color de Pollock, Still, Rothko y Newman sugieren el ambiente existencial al cual hace referencia Greenberg y Merleau-Ponty, la obra de Flavin, Serra, Irwin y Smithson, lo actualiza de una manera extensiva.

"Diagonal of May 25", realizado en 1963 por Dan Flavin ofrece una mordaz extensión de lo que Greenberg observó en la pintura del Expresionismo Abstracto tardío como un "deseo ... de ir más allá que la pintura de exposición ... para llegar a un tipo de pintura que, sin llegar a ser identificada con la pared de la misma manera que un mural, se extendería por ella y reconocería su realidad física". Al experimentar esta obra, nos encontramos mirando fijamente una extensión de pared, que sujeta un único y ardiente tubo fluorescente. Colocada en un ángulo de 45º del suelo, la luz que emana de la barra de dos metros y medio pone en relieve la pared, el espectador y la sala. Invariablemente se formulan preguntas: ¿Dónde empieza y acaba la obra artística? ¿La obra artística incluye todos los objetos y paredes que reflejan la luz? A pesar de los repetidos homenajes de Flavin al constructivista ruso Vladimir Tatlin, la sensación de espacio implicado, en los

cuadros de Rothko y Newman es la que es más evocada en las obras de Flavin.

La conexión obvia entre Rothko y Flavin es el elemento de la luz, y es la luz la que activa el espacio en las obras de ambos artistas. A menudo se describe los rectángulos flotantes de Rothko como velos amorfos y luminosos. Laurence Alloway ha escrito de la obra de Rothko que la luz no cae sobre los objetos o áreas sino que es generada por la totalidad del cuadro. La fuente de luz está en el interior del cuadro, no visiblemente localizable sino difundido por las totalidad del área. Rothko opinó que sus cuadros debían ser directos e íntimos y que se debe mirarlos desde cerca, lo cual acentuaría su sensación de difusividad y extensión que son cualidades inherentes a la luz.

Estos cuadros tienen el efecto de sugerir cámaras de luz que saturan nuestro campo de visión, es difícil no verlos como precursores importantes de los ambientes de Flavin. Las luces de Flavin actualizan el potencial de un espacio no ficticio -implicado en las pinturas de Rothko- al crear un arte ambiental en el cual el espectador, el espacio y el objeto artístico llegan a ser una totalidad invisible.

Sus instalaciones no cubren simplemente paredes. Inundan la sala de modo que no sólo realzan el fondo arquitectónico sino también llenan y activan los espacios normalmente pasivos que habitan. El espectador se encuentra en una especie de nimbo, un campo íntegro que elimina la distancia física y psicológica que normalmente existe entre el espectador y el objeto de arte.

La imagen de Flavin está literalmente llena de luz, hasta el punto que nuestra consciencia queda detenida en una especie de vacío etéreo y más allá de un objeto de meditación. Nos es imposible enfocar en esta luz. Llega a ser una experiencia independiente. Se puede ver las construcciones de Flavin como un punto extremo de una evolución en la cual la luz como un índice de lo sublime se convierte en realidad. Laurence Alloway ha descrito la luz, que emana de los grandes "prados" de color de Rothko y Newman, como evocadores de la noción de Burke de que "la luz intensa... destruye todo objeto, así actúa exactamente como la oscuridad". Flavin describe adecuadamente su arte con su falta de forma cuando dice de su dibujo "The Diagonal of Personal Ecstasy", 1963, que es "una imagen flotante e insistente, la cual, a causa del brillo, traiciona su presencia física quedando casi invisible".

El arte de Flavin debe algo a Newman. Es chocante la similitud de la obra maestra de Newman, "Vir Heroicus Sublimis", y una de las obras tempranas de Flavin, "The Nominal Three" (To William of Ockham), de 1964. Ambas son

imágenes extremadamente horizontales con grandes bandas verticales. En el caso de Newman, por su puesto, las bandas son delgadas líneas pintadas, o, como a menudo se refiere a ellas, "zips". La instalación de Flavin consiste en incandescentes tubos fluorescentes. En la interpretación de Flavin el "prado" de Newman es arquitectónico: la luz emana saturando las paredes y crean un volumen que llena el espacio y envuelve al espectador. En efecto el arte de Flavin opera en un área hacia la cual invariablemente se dirige la obra de Newman.

El reto más importante de Newman era el de activar el espacio metafóricamente y también más tarde, físicamente. Dijo de sus obras tempranas, "The Command", de 1946; "The Beginning", de 1946, "Genetic Moment", de 1947. "La raya siempre atravesaba un ambiente. Seguí intentando crear un mundo alrededor de ella". "De Onement I", la primera obra en la cual un "zip" biseca un campo de otro color, comentó, "de repente me di cuenta que había estado vaciando el espacio en vez de llenarlo, y que con esta obra el zip despertaba todo el área". Al parecer es con el primer "Onement" con el que Newman empieza a concentrarse en las potencialidades de una sensación ilimitada del espacio, lo que él llamaría el vacío. Continuamente surgen especulaciones a cerca de la fuente de inspiración del "zip" de Newman. Tal vez la más lógica es la de Thomas Hess, para quien la raya delgada, vertical y dentada de Newman es análoga a las figuras de yeso de Alberto Giacometti expuestas en la Galería Pierre Matisse en febrero de 1948. A cerca de la escultura de Giacometti, Newman comentó: "realizó esculturas que parecían hechas de saliva - cosas nuevas sin forma alguna, sin textura, pero de alguna manera llenaban. Me quitó el sombrero.

De manera similar es el espacio en los cuadros de Newman, lo que es llenado o es preñado, como diría Greenberg. En la obra de Newman el espacio se convierte en metáfora de la relación entre el hombre y lo desconocido y la falta de forma. En una nueva valoración del concepto de sublime de Burke, Newman vio la potencialidad de esta falta de forma en términos abstractos y fenomenológicos. No insiste en el poder de la representación, sino en la realidad de una experiencia. A finales de 1947, Newman escribió: "los artistas americanos están a gusto en el mundo de la idea pura, y con los significados de conceptos abstractos, de la misma manera que el pintor europeo está a gusto en el mundo de objetos y materiales cognoscitivos. Y de la misma manera que el pintor europeo puede trascender sus objetos para construir un mundo espiritual, el americano trasciende su mundo abstracto para hacer ese mundo real.

En efecto, la preocupación de Newman por "lo real", se extendió hasta su interés por la proximidad entre pintura y espectador. En su primera

exposición individual, fijó un aviso en la pared rogando a los visitantes que se colocasen a un metro y medio de distancia de los cuadros, una distancia especialmente corta para contemplar obras tan grandes. En esta situación uno es confrontado no con una "cosa" fácilmente apartada del espacio del espectador, sino con una experiencia absorbente. La realidad que Newman quería alcanzar se basaba en su preocupación por el hecho de que los pintores no "luchan para llegar a lo fantástico a través de lo real, o al abstracto a través de lo real. Si, en cambio, la lucha es de abstraer algo de lo no real, del caos de éxtasis, que evoque un recuerdo emotivo de un momento de realidad total".

Los ambientes saturados de luz de Flavin, funcionan igual que las emanaciones de color que rodean los "zips" de Newman. En ambos casos, el campo simultáneamente envuelve y es definido por la figura. En la obra de Flavin, el "zip" de Newman -un subtítulo humano potencial y tal vez latente- está esencialmente sustituido por el espectador. Vale la pena repetir los comentarios de Newman después de completar "Onement I": "de repente me di cuenta de que había estado vaciando el espacio en vez de llenarlo, ahora que mi línea despertó al área total". Se podría comparar esto con los comentarios de Kenneth Baker sobre Flavin.

La obra de Flavin no me parecía importante hasta que vi una desenchufada. No sentí que esta obra había dejado de ser una Flavin, o solamente un montaje de bricolage, sino que sentí que algo faltaba, algo estaba ausente. No es decir nada que la luz faltaba. Mi tentación es decir que yo me sentía ausente del cuadro.

En la obra de Flavin el espacio que se define a través del alcance etéreo de la luz encuentra su definición en el arte de Richard Serra, en las cualidades opuestas del peso y la densidad. Los experimentos tempranos de Serra ignoraban la idea de categorías tradicionales -pintura, escultura, dibujo- y se concentraban, en cambio, en la materia misma y los diversos procedimientos sugeridos por los diferentes materiales. Las obras de Serra a menudo aparecen en proceso, exponiendo un material en simples términos físicos.

Serra empezó a hacer sus "Belt Pieces" en 1966 después de encontrar goma deshechada en el área de Canal Street de New York City. Estas obras consistían en tiras de goma atadas con alambre para formas grandes bandas curvas. Ha comentado que estos relieves fueron definidos por la gravedad y por el dibujo, "que se afirmaba en las pinturas y donde se cruzaban las líneas". El "significado" y la belleza lírica de la línea creada por las bandas rizadas, se basaron en el reconocimineto, en un sentido Duchampiano, en las características inherentes en la materia misma. "Encontré más en la goma

que en cualquier otra cosa -una especie de lenguaje privado- y sentí que si sólo fuese por eso, con ello podía reforzar mi arte".

Las "piezas cinturones" tienen una afinidad con la pintura acción de Pollock. Como Pollock, Serra establece una ambigüedad entre dos clases de observaciones: una en la cual los materiales siguen su propio cauce, y otra en la que el proceso mental de recrear la acción da al objeto su forma lírica. Es a éste Pollock a quien señalaría el escultor Robert Morris en su explicación de "Process Art" a finales de los 60. Para Morris, Pollock fue "el primero en hacer una completa y deliberada confrontación con lo que era sistemático en la interacción materiales/proceso", cuya obra "dió la espalda al mundo natural mediante accidente y gravedad, y convirtió el hacer en una actividad directa con determinadas condiciones naturales".

Para Serra, "las condiciones naturales" deberían suceder lógicamente en el espacio real, y no en el espacio ficticio de la pintura o el espacio limitado de un relieve. Por ejemplo, llegó a considerar sus "Belt Pieces" simplemente como un espacio pintado, ampliado. "Me dejó un tanto vacío porque siempre ha pensado que el relieve no es más un híbrido, su volumen siendo reducido por el plano de la pared y su percepción queda limitada a la frontalidad y la oblicuidad. También para Serra las implicaciones fenomenológicas de la pintura de Pollock debían ser ampliadas y no repetidas. Como dijo recientemente Serra : "aunque no son figurativas las "Belt Pieces" hechas en 1966-67, están estructuralmente relacionadas con la obra de Pollock de la Universidad de Iowa. Si mis orígenes como pintor culminaron en algo, fue en Pollock. Entonces sentí la necesidad de trasladarme al espacio literal".

Las informes "Splash Pieces" de Serra de 1969, fueron el resultado de echar plomo fundido en el molde formado por el ángulo entre la pared y el suelo de un almacén. Para una generación cuyas experiencias artísticas fueron formuladas veinte años después de la aparición de Pollock, la fotografía de Serra lanzando plomo fundido contra una pared tiene mucho más significado que la imagen famosa de "Namuth" de Pollock realizando su propia técnica de goteo. Las fotografías son, por supuesto, sorprendentemente similares. Ambos artistas están captados en el proceso de hacer arte, un proceso que les separa notablemente del objeto que finalmente representará sus acciones. Son sus cuerpos, tanto como cualquier otra cosa, lo que articula el espacio de esas imágenes. En el caso de las fotografías de Serra, el objeto artístico ni siquiera está incluido, quizá porque el objeto es el artista mismo, un cuerpo moviéndose en el espacio. Al mirar las pinturas de Pollock o las "Splash Pieces" de Serra, la tensión entre las cualidades formales que resultaron de la acción, está continuamente en movimiento. Lo que está implícito,

particularmente en la obra de Serra, es que el objeto artístico y el espectador existen en el mismo espacio de comportamiento.

Para la realización de las "Splash Pieces", Serra utilizó unas grandes placas de plomo como postes en las esquinas. Luego empezó a equilibrar los postes como obras independientes. Esto dió lugar a la bien conocida obra "One Ton Prop (House of Cards)" realizada en 1969. Serra lo explica así: "coloqué verticales las cuatro placas de plomo que había utilizado de postes. Las placas se solapaban unos 5 cms. y pesaban 220 kgs. De repente me di cuenta de que no eran exclusivamente las propiedades de los materiales lo que me interesaba, sino que mi obra cumpliera con toda el criterio de una escultura: tenía volumen, peso, masa, corazón, y se podía andar alrededor. Desde este momento en adelante estuve interesado en la naturaleza de la escultura.

Sin embargo no fue una escultura en el sentido convencional. En "One Ton Prop" el hecho de que las partes constituyentes no están soldadas ni conectadas convierte la totalidad del espacio en una armadura para la obra. Son aparentemente las características no permanentes de esta construcción que captura y define el espacio de una sola. Uno necesita inspeccionar la obra, moverse atentamente alrededor para asegurarse de lo que Serra ya sabe. "Se puede construir una estructura bajo comprensión que implica colapso e inestabilidad, y sin embargo con su mera existencia desminete todo esto. Lo que yo encuentro interesante a cerca de "House Cards" es que mientras su fuerza tiende hacia el equilibrio, el peso es negado". La forma de Serra no trasfiere al espectador, por así decirlo, hacia un vacío idealizado o misterioso sino le atrae hacia el espacio de comportamineto de la obra, que es un vacío real y potencialmente peligroso.

Las esculturas de Serra para el exterior dan sustancia a un espacio mucho mayor. En obras tales como "Strike", las placas de acero y cemento actúan como indicadores que establecen el carácter de un paisaje en un espacio paseable. En las obras para el exterior, el epectador se convierte en el elemento activo. Mediante la colocación estratégica de elementos de acero o cemento en, o sobre el suelo, de manera que la configuración total de la obra es indescifrable desde cualquier punto, el artista invoca al espectador a moverse por la obra, para que comprenda plenamente su carácter y su relación con la topología del sitio. En tal obra el espectador se convierte en un pequeño cuerpo perceptivo en un enorme espacio que al parecer nos invita continuamente a otro horizonte o indicador.

Es posible ver una relación entre la obra de Serra, especialmente los dibujos, y los "campos" de Newman. En el caso de Serra, dibujar llega a ser una función de contorno y forma lo mismo que lo era para Newman en sus

pinturas. En un sentido ambos están dibujando en un espacio, tal y como señaló Newman: "dibujar es el centro de mi concepto. No me refiero a la realización de dibujos, aunque ha hecho muchos. Me refiero al dibujo que existe en mis pinturas... En lugar de utilizar contornos, en vez de hacer formas o hacer resaltar espacios, mi dibujo afirma el espacio. En vez de trabajar con los restos del espacio, trabajo con el espacio entero".

Asimismo los dibujos de Serra reestructuran la visión de una sala mediante la naturaleza de su aparente peso, forma y situación.

Sugieren cualidades de espacio y masa, y actúan sobre el espacio del espectador de manera similar a las esculturas de Serra. Estos dibujos consisten en capas sobrepuestas de "paintstik" negro, una sustancia grasienta aplicada sobre lino belga clavado directamente en la pared. Al mismo tiempo, sin embargo, la superficie y la densidad del "paintstik", crean una fisicalidad tácita que define el espacio delante del dibujo y sugiere un volumen que se proyecta desde la pared. A menudo nos encontramos delante del cuadro rodeados de este espacio "proyectado".

"Sight Point" y "Terminal", dos de sus obras a gran escala y exteriores, son tal vez sus más complicadas y dramáticas manifestaciones de su ambición por "ocupar un espacio". Ambas esculturas se proyectan en vertical y desde casi cada ángulo de visión. Aunque la obra está perfectamente equilibrada, la orientación es inquietante por no ser ni vertical, ni horizontal. De igual manera que algunos espectadores se sienten molestos por el espacio ambiguo y no jerárquico de los "campos" de Pollock, uno intenta continuamente enderezar las construcciones de Serra y así aliviar la ansiedad de su comportamiento.

Es difícil describir tales obras verbalmente. Al inspeccionar el "campo" pictóricamente en el caso de Pollock, globalmente en el de Serra, uno experimenta una aparente infinita variación de formas. La memoria es continuamente invocada e invariablemente subvertida por información nueva. La imagen solamente puede ser definida desde el punto de un momento transitorio. Al experimentar lo que parecen ser obras no compositivas, uno debe también fijarse en la acción, o como diría Serra, en el cómo, más que el qué. La relación entre la obra de Serra y el concepto de abstracción es compleja. Mientras la abstracción trata de la trascendencia, Serra lleva tanto al objeto como al espectador, a una realidad profunda. Como ha sugerido el arquitecto Peter Eisenman, Serra, en esencia, hace las ideas abstractas reales.

Además, a pesar de la dificultad que tiene Serra con las interpretaciones psicológicas de su obra, uno debe admitir que la monumentalidad factual que caracteriza sus obras más dramáticas es al final una experiencia emocional. Al entrar en el espacio de la obra de Serra, nos sentimos en el centro del espacio o el vacío e inevitablemente pasamos momentos de extrema fragilidad. En efecto, muchos han descrito la obra de Serra como amenazadora. Hilton Kramer sintió un elemento de pavor. Lizzie Borden comentó que: "el peso inherente del acero como elemento, carga el campo de gravedad hasta el extremo que me siento desplazado por ello".

Burke, por supuesto, vió el miedo como el primer paso hacia lo sublime. "Terror" escribió, es "en el caso que sea, de forma abierta o latente, el principio reinante de lo sublime". La meta de Serra no es seguramente asustar al espectador. Lo que ocurre como resultado de las presencias elegantes y masivas de estas estructuras es que el tamaño diminuto del espectador en relación con el espacio se convierte en un índice de una consciencia elevada. En el texto escrito para "Artforum", Serra afirmó que el espectador indiferente no existe, es una ficción. Su intento es de imponer un espacio primario que consuma al contexto y al espectador. Como con las luces de Flavin, cuando uno ve la escultura, uno está esencialmente en ella.

En contraste con las obras de Serra y Flavin, y por muy austeras que parezcan, la obra de Robert Irwin puede parecer remota, hasta inaccesible. Su arte se ha desarrollado como consecuencia de rehuir y la forma radical objetividad para poder establecer el estudio de la percepción como la preocupación primaria del arte. Hacia este fin, aspira al punto extremo de sensibilidad espacial, creando situaciones que proyectan una invisibilidad dramática.

El aparente espacio vacío de la galería blanca, quizá la actualización más pura del vacío modernista, se convirtió en la marca de fábrica de la obra de Irwin a finales de los sesenta y en los setenta. Como dijo Irwin: "si tomases todos los hechos que ocurren en aquella sala vacía y los pusiese en un cuadro, seguramente tendría una obra por lo menos tan complicada como, digamos, una de Mondrian. Me pareció razonable considerar si la implicación en Mondrian para la percepción sería aplicable igualmente en el mundo. Ahora, con tu participación individual en estas situaciones, puede que llegues a ser partidario de esta visión extendida y estructuras para tí mismo un "nuevo estado de lo real". Pero tú lo haces, no yo, y la responsabilidad individual de razonar tu propia visión global, esto es la implicación fundamental del arte moderno.

Aunque Irwin hace referencia específica a Mondrian, inicialmente desarrolla sus teorías mientras lucha para entender el estilo y la retórica del Expresionismo Abstracto. "Empecé con el Expresionismo Abstracto como punto de creencia", dijo, "y en un momento dado, al mirar mis pinturas, encontré demasiadas cosas abstractas en ellas, demasiadas cosas que no tenían razón de ser. Empecé a cuestionar la profundidad del arte y de mí mismo". De hecho uno podría sugerir que Irwin nunca renunció a un Expresionismo Abstracto "como punto de creencia" sino que empezó a cuestionar sistemáticamente las implicaciones del tipo de espacio implícito en la pintura del Expresionismo Abstracto, explorándolas más allá de los bordes del lienzo, entrando en un espacio puro, fenomenológico y sin impedimentos.

A finales de la década de los cincuenta, Irwin producía grandes y empastados lienzos abstractos, presumiblemente inspirados por De Kooning y Guston, a quienes admiró en su momento. Mientras trabajaba en varios experimentos de abstracción gestual se hizo cada vez más molesto por el hecho de que sus gestos parecían referirse, aunque oblicuamente, a imágenes del mundo. Para Irwin, el gesto se convirtió más en una distracción que en un punto de enfoque. "En aquellos días", recuerda, "te mentalizabas en plan zen y te emocionabas. Pero seis meses después de estas emociones, de mi compromiso con esos cuadros, mucho de lo que había hecho no me parecía necesario".

De la misma manera que años antes Rothko, Still y Newman, Irwin inició el reto de iluminar toda imagen referencial que intervenía entre el espectador y la experiencia directa de la obra. En un intento de disminuir los aspectos gestuales de su obra, Irwin pintó una serie de lienzos sujetos por su mano.

Aunque más íntimos y directos, el gesto todavía parecía referirse de manera irritante a otras cosas.

En 1960, para Irwin se hizo evidente que quizá la imagen menos referente era la línea recta. Después de un número de experimentos, inició el período de dos años en el cual pintó diez lienzos, donde estableció el formato de líneas horizontales, paralelas sobre un fondo de color o tono parecido. Sobre ellos dijo: "Iluminados desde cuatro puntos - dos luces encima de los discos y dos debajo - se produce un efecto de halo en el cual el objeto, la sombra y el espacio se funden para formar una única y fantasmagórica imagen". La descripción que hace Jane Livingston de los discos de Irwin suena mucho a la descripción de una pintura de Rothko: "el segmento central está pintado con "spray" en tonos opacos que se difuminan hacia los bordes para acabar transparentes. El color mismo tiene una naturaleza extrañamente equívoca.

Generalmente es de tono suave, consistiendo en negros cálidos en el centro y convirtiéndose en una ligera y cálida tonalidad rosácea.

Es como mirar por un pasadizo cromático. Uno ve luz o de otra manera, una cavidad umbrosa en el espacio y no una sección plana de pigmentación.

En esencia Irwin ha manifestado la fisicalidad del espacio difundiendo el objeto en el ambiente que lo rodea. El espacio alrededor de estas obras no está vacío : disco, sombra, luz y pared tienen igual peso. Los campos de Rothko han llegado a ser ambientes candentes.

En 1970, Irwin empezó a trabajar con gasa. Al estirar esta gasa delgada y transparente por las secciones de algún museo o galería, e iluminarla desde diferentes puntos, Irwin conseguía una variedad de efectos desorientadores. Cuando está inundada de luz y se mira desde la misma fuente de luz, la gasa parece sólida. Cuando está situada entre el espectador y la fuente de luz, la gasa parece opaca, casi transparente. La sensación que tiene uno es que la sala está llena de un blanco líquido y persuasivo. Esta atmósfera rodea al espectador, nos obliga continuamente a recomprobar nuestra coordinación en un espacio arquitectónicamente ambiguo, indeterminado, y a tener en cuenta la relación entre apariencia y sensación.

Su preocupación por la luz, y particularmente por la luz natural, le llevó a Irwin a una "arena" conceptual y física. En 1972, Irwin empezó a crear lo que él llama "líneas de vista" y "lugares". Al conducir por California, Colorado, Arizona, Nevada, Nuevo Méjico, Tejas y Utah, Irwin buscaba las condiciones espaciales y atmosféricas peculiares a un determinado medio ambiente. Mediante la designación de tales lugares, a menudo no permanentes debido al clima, con marcadores, lleva al espectador dentro de un abismo de luz pura y de espacio. Dada la calidad alucinante de los lugares desérticos en particular, uno presumiblemente está confrontado con un caos de información efímera e ilusoria.

Inicialmente la obra de Irwin desorienta. Establece alrededor del espectador lo que es, en esencia, un vacío en el cual el espacio parece penetrante, y la forma se convierte en una ilusión de la tendencia de uno a organizarlo. Tal caos no es ajeno al Expresionismo Abstracto. En el artículo "Space and Abstract Expressionism", Radka Zagoroff Donnell señaló : "El tamaño enorme de las pinturas del Expresionismo Abstracto junto con la ambigüedad de las relaciones de tamaño dentro de los cuadros, ha causado gran inquietud. Ya que sus relaciones de tamaño no definen de forma consistente las condiciones de profundidad de las pinturas y no representan objetos (ni se entiende que hay que darles una interpretación en el espacio de tamaño

natural) el efecto que dan los cuadros es de caos completo. El efecto mareante de las pinturas del Expresionismo Abstracto se deriva del hecho de que no hay un lugar específico desde donde contemplarlas, ningún ángulo desde el que encajarían".

La relatividad perceptual que es la función de los grandes campos de color de esta pintura, se aplica en sentido literal a la arquitectura y al paisaje en la obra de Irwin.

Asimismo, el vacío, como se podría experimentar en el arte de Robert Smithson, es un abismo teórico y perceptual más allá de la visión. En la escultura de Smithson, el espacio y el tiempo constituyen mutuamente un continuo efectivo, la finalidad del cual es una quietud fundamental y una paradoja. Smithson también luchó con la herencia del Expresionismo Abstracto en sus años de formación. Durante este período su obra fue inspirada por Newman y Pollock. Según Smithson, su obra de finales de los años cincuenta, "de una manera brotó de Newman. Utilizaba rayas y entonces poco a poco introduje trozos de papel sobre las rayas. Las rayas se convirtieron en una especie de período arquetipo, utilizando imágenes similares a las del período "She Wolf" de Pollock y Dubuffet, y ciertos arquetipos religiosos y mitológicos".

Smithson trabajó con varias formas de pintura, dibujo y collage combinando estas metáforas mitológicas y arquetípicas, con imágenes relacionadas con su interés por la geología, la ciencia-ficción y las ciencias naturales. Este interés prevaleció hasta que, según el mismo Smithson, empezó a funcionar como un artista consciente, alrededor de 1964-65. En este momento el arte de Smithson adquirió las cualidades dialécticas que marcaron su breve pero significativa carrera.

Smithson consideró que su arte estaba fundamentalmente vinculado a la naturaleza en un sentido cosmológico amplio. Su concepto de la naturaleza no estaba basado en el paisaje pastoral, sino en un paisaje a gran escala y masivo. Un paisaje que parecía un mapa tridimensional y no un jardín rústico. Para Smithson los espacios reducidos de los museos o instituciones, eran totalmente incompatibles con su concepto de espacio. Se opuso de forma clara al arte "cerrado".

Los "Non-Sites" de Smithson exploran la dialéctica entre las características aisladas del arte de museo y los objetos, tal como existen en el espacio ilimitado del mundo exterior. "Non-Site" era el término de Smithson para describir las presentaciones institucionales en las cuales exponía, en contenedores abstractos de rejilla, tierra de determinados lugares, junto con

mapas o fotografías colgados en a pared. No son simplemente evocaciones interiores de lugares exteriores. Estas obras engendran una dialéctica entre el espacio, la pluralidad y la vaguedad del lugar, y la singularidad decidida y cerrada del "Non-Site". En 1965, un arquitecto que trabajaba en el aeropuerto de Dallas-Fort Worth, oyó hablar a Smithson en la universidad de Yale sobre el tema de las estructuras cristalinas y su potencial como modelo para la planificación de ciudades. Posteriormente invitaron a Smithson a actuar como asesor-artista en el proyecto. Smithson propuso construir "Earthworks" monumentales en los límites del campo de aviación que serían vistos inicialmente desde el aire. Propuso una serie de pavimentos triangulares de cemento que decrecerían para formar una gran espiral. Aunque el propósito no se llevó a cabo, eran profundas las implicaciones para el tipo de espacio que Smithson intentaba abarcar. En su propuesta a los responsables del proyecto, Smithson escribió:

"Este arte es tan remoto al ojo del espectador como lo es una galería de la tierra. De hecho el término aéreo podría considerarse conceptualmente como un universo artificial, pues como todo el mundo sabe no hay nada en el universo totalmente visible... "Aerial Art" no sólo puede limitar espacio, sino también sugerir la distancia galáctica aquí en la tierra. Su enfoque en el espacio y en el tiempo "no visuales" empieza a formar un estética basada en la idea del aeropuerto y no simplemente como modo de transporte. Este aeropuerto no es sino un punto en el infinito del universo, un punto imperceptible en el infinito cósmico, "Aerial Art" refleja hasta cierto grado esta inmensidad".

La forma en espiral que Smithson propuso para el proyecto del aeropuerto, se convertiría en su emblema del concepto del universo. Para él las implicaciones eran múltiples, lo relacionaba no sólo con su concepto del espacio como un campo entrópico, sino también con su concepto de la naturaleza en continuo estado de colapso. El proceso de entropía - la degradación de la materia y energía en el universo hasta llegar a un total estado de uniformidad inerte - está expuesto en los escritos de Smithson como una medida de desorden. La espiral - abierta, irreversible, "llega desde ningún sitio y no va a ningún sitio" - está de acuerdo con esta preocupación.

La espiral está también relacionada con las estructuras cristalinas, que fascinaron a Smithson desde su infancia. La insinuación de la progresión infinita en los entrelazados cristalinos, parece ser un medio bastante paradójico de dar forma al vacío. Su pieza de escultura "Gyrostasis" es una espiral vertical que colapsa hacia dentro. Smithson escribió: "El título "Gyrostasis" se refiere a la rama de la física que trata de los cuerpos rotatorios y de su tendencia a mantener el equilibrio. La obra es un espiral triangular vertical. Mientras trabajaba en la escultura pensaba en los

procesos cartográficos que representan al planeta tierra. Se le podía considerar como un fragmento cristalizado de una rotación giros o un mapa abstracto tridimensional".

Cristales que pueden cambiar su estado físico sin un cambio físico en las propiedades de su sustancia, constituyen un modelo de uniformidad entrópica que fascinaba a Smithson. La rejilla cristalina con su expansión geométrica infinita es similar a la forma Mandala, que obliga a uno a enfocar y desenfocar simultáneamente, cualidad típica de los campos de color de Rothko, Still y Newman.

El interés de Smithson por la entropía explica su atracción por los paisajes en transición. En general, estos eran paisajes desérticos que sufrían diferentes niveles de cambio y deterioro. A veces, Smithson mismo emularía cambios geológicos en sus obras. En 1969, vertió una carga de asfalto, simulando lava, por el lado de una cantera en las afueras de Roma. Ese mismo año, creó una serie de piezas menores provisionales en la playa y en la jungla de Yucatán. Situó una docena de espejos de 33 cm² en varios lugares. Para Smithson, estos objetos modulares tenían el efecto de fracturar el paisaje y el espacio que los rodeaba, creando un laberinto de puntos de vista y reflexiones. Como dijo él: "siendo contaminados por todo tipo de tropismos sin nombre, los ojos no podían mirar en línea recta. La visión no servía, quedó fragmentada". En su artículo "Incidentes de Miror Travel en Yucatán", Smithson describe un paisaje de espacio sin forma. "Al alejarse de Mérida por la carretera 261, uno se da cuenta de ese horizonte indiferente. De modo indiferente descansa sobre el suelo, devorando todo lo que parece algo. Aunque uno cruce el horizonte, sin embargo siempre queda lejos. En esta misma línea donde el cielo se une con la tierra, los objetos dejan de existir".

La inmensidad espacial de la visión de Smithson, se expresa dramáticamente en su "Earthwork" más célebre, la "Spiral Jetty". Realizó en escala monumental su emblema, singularmente simple y poética. Hecha en basalto negro, piedra caliza y tierra, la obra consiste en un camino de cuatro metros y medio de anchura que gira contrarreloj a casi medio kilómetro, lago adentro del Great Salt Lake en Utah. Aunque claramente una forma monumental, "Spiral Jetty" existe como una experiencia aguda del espacio mismo, que incorpora la tierra, el cielo y un enorme plano reflectante de agua como una totalidad espacial expansiva. La descripción poética de Lawrence Alloway, aunque algo romántica, de su encuentro con esta obra evoca las intensas cualidades espaciales que Smithson quiso inculcar en el espectador: "Al andar por la espiral uno se siente como llevado por encima del agua en una experiencia impresionante de horizontalidad. El lago se aleja hasta que finalmente hay una onda de montañas distantes y en la

proximidad la orilla se derrumba hasta el agua, repitiendo las montañas. Desde este punto de vista la espiral es un sendero de piedras y rocas, descansando en el agua como una hoja en un arroyo. Es un dique húmedo y terroso, con sal, encrustado en las rocas y en el visitante. El paisaje es abiertamente geológico, evocas el tiempo pasado con plácida insistencia".

En su ensayo "The Spiral Jetty", Smithson da cuenta reveladora de su reacción inicial frente al sitio, por qué lo eligió, y cómo determinó su elección de la forma espiral. Describe cómo al conducir por un paisaje abierto, entró en un valle donde las colinas parecían "sólidos derritiéndose", ardientes "bajo luz ámbar". A lo largo de las salinas que bordean el lago, Smithson se fijó en unos desechos industriales, comparándolos con una especie de descubrimientos geológicos, en los cuales las máquinas modernas adoptan el carácter de los extinguidos dinosaurios. "Bombas negras de aspecto pegajoso y oxidadas por el aire salado. Una choza montada sobre estacas pudo haber sido la vivienda de "The missing link". El ver todas estas estructuras incoherentes le provocó un gran placer. El sitio era el testimonio de una sucesión de sistemas hechos por el hombre, enlodados de esperanzas, abandonados. "Sin embargo era la dinámica de un determinado tipo de espacio propio de una zona cerca de la playa del lago, que por fin dió lugar a la decisión de Smithson de construir "Spiral Jetty".

Alrededor de una milla al norte de donde se filtra petróleo, fijé el lugar...Reverberaba por el horizonte, insinuando un ciclón inmóvil mientras una luz ténue hizo temblar al paisaje entero. Un temblor de tierra latente se extendió por la tranquilidad vibrante, convirtiéndose en una sensación de giro sin movimiento. El lugar era un rotatorio que se encerraba así mismo en una inmensa redondez. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad de "Spiral Jetty".

Se puede considerar "Spiral Jetty" de Smithson como una extensión dramática según la visión de Donnell, del espacio en la pintura Expresionista Abstracta: "caos completo"; también es paralelo a los efectos del concepto de Burke de un vacío sublime, definido por un espacio ilimitado e infinito. Según Burke, "no hay prácticamente nada que pueda impresionar con su grandeza si no se acerca al infinito; nada puede hacerse mientras sus límites sean perceptibles; pero el ver un objeto claramente, y percibir sus límites, son la misma cosa. Una idea clara es, por eso, otro nombre para una pequeña idea". Paso a paso el camino centrípeta de Smithson lleva al espectador hacia un vórtice espacial, estableciendo un sentido de vértigo acumulador. Que esta desorientación espacial fue intencional por parte del artista, se hace evidente en la película que hizo de la construcción y terminación de "Spiral Jetty". La película, también titulada "Spiral Jetty", es una obra acompañante única, que

revela las intenciones de Smithson de ilustrar una experiencia espacial que se mueve en todas las direcciones mientras el universo infinito evita el orden. Las tomas a corta distancia de los cristales de formación espiral que cubren las rocas de "Spiral" dan paso a las tomas de la forma monumental que se extiende por el lago. El escribió "cada cristal salino cúbico repite el "Spiral Jetty" en términos de la rejilla molecular de los cristales...Se podía considerar "Spiral Jetty" como una capa donde la rejilla cristalina de forma espiral, es aumentada un trillón de veces". Para Smithson, la espiral significaba el espacio que se extiende entre lo microscópico y lo macroscópico. Al mirar el lugar bañado en sol, Smithson escribió: "Pensé en Eyes in the Heat" de Pollock".

La sección final de la película tomada desde un helicóptero, produce una dramática sensación de aceleración a través del espacio. Mientras la cámara y el helicóptero sobrevuelan el lugar, el sol, el agua y la espiral se funden en un drama giratorio y la banda sonora cita de la novela de ciencia-ficción de John Taine, The time Stream (1932) : "un inmenso espiral nebuloso de innumerables soles". Esta acción giratoria sin duda refleja la alegría de Smithson al descubrir una leyenda india según la cual el Gran Lago salado está unido al océano por un canal subterráneo que crea un enorme remolino en el centro del lago. Para Smithson la espiral era sumamente dramática cuando se colapsaba hacia dentro, una especie de agujero negro, materia cayéndose en el lago, reflejándose en una forma espiral. Su abismo no era del todo ficción. En una confirmación irónica de la visión de Smithson, aumentó y cubrió el "Spiral Jetty" en 1972. Las aguas aún tienen que retroceder, una especie de terminación poética de los conceptos entrópicos que formaban el arte de Smithson. La película de Smithson concluye con una secuencia en la cual el artista corre hasta el centro de la espiral. Al alcanzarlo, se detiene un momento y lentamente comienza a volver.

Esta es una visión trascendentalista de la naturaleza en el sentido espiritualista, en la cual "la naturaleza no significa la aparición de Dios", sino una visión más secular donde la física moderna y la mitología primitiva conviven en el mismo espacio filosófico.

Esta es, en esencia, la misma "naturaleza" que desafió a los expresionistas abstractos. Hablando de la manera en que éste entró en la esfera de lo sublime, Robert Motherwell ha dicho: "las grandes formas de un golpe, destrozaron la tendencia de un siglo de los franceses de domesticar la pintura moderna, y convertirla en algo íntima. Sustituimos la chica desnuda y la puerta o ventana, por un Stonehenge moderno, con un sentido del sublime". El gran arte al que alude Motherwell, no está separado del hombre,

sino que lo pone en el centro de un extensión aparentemente infinita. Stonehenge es quizá nuestro más claro símbolo de lo terrenal y de los misterios astronómicos de un espacio que es sublime en su inmensidad.

En sus grandes campos de color, Pollock, Still, Rothko y Newman quisieron generar un significado psicológico y filosófico profundo a través de grandes espacios amorfos. Los cuatro desarrollaron sus obras tardías, con una imaginaria basada en signos e ideogramas personales y herméticas. Más tarde, un proceso limpiador de estos signos dió el resultado de campos de color más puros. Aunque Greenberg interpretaría esta purificación como parte de una evolución de la abstracción modernista, otros lo verían más en términos metafísicos.

Robert Rosenblum fue el primer escritor que exploró la relación entre la noción del sublime de Burke y los efectos del nuevo espacio conseguido en la pintura expresionista abstracta. En los estudios de Rosenblum, el espacio sublime que conecta esta pintura con los paisajes románticos del norte del siglo XIX, es un espacio de misterios sobrenaturales y fuentes religiosas.

La progresión discutida aquí, ni es la que Greenberg propone, ni la que define Rosenberg. Lo sublime en la obra de Newman o de Rothko, Still, o Pollock, no es un espacio imaginario de mares bravíos, o las cimas misteriosas de montañas, sino más bien una confrontación con el ser. En 1948, Newman escribió el legendario "Lo sublime es ahora". En el texto exponía sus pensamientos sobre la definición del sublime de Burke, y lo que él entendía que era un nuevo sublime: "la pregunta que surge ahora es cómo, si vivimos en un momento sin leyenda o mitos que puedan clasificarse sublimes, si negamos admitir exaltación alguna de relaciones puras, si negamos vivir en el abstracto, cómo estamos creando arte sublime? Lo hacemos de nosotros mismos".

La distancia entre las ambiciones proyectadas en la pintura expresionista abstracta y la de los cuatro pintores tratados aquí, es más una cuestión de medio que una cuestión de finalidad. Son comunes a ambas generaciones una forma ideal de escepticismo y el abrazar las implicaciones filosóficas del espacio ilimitado, y también el cuestionar el significado fundamental del arte a través de una exploración de la percepción misma. El Expresionismo Abstracto llevó la pintura, y quizá modernismo en general, a una especie de precipicio, un punto crítico en el cual la metáfora y fenomenología se funden. Las obras de Flavin, Serra, Irvin y Smithson, nos llevan también a un nuevo punto crítico, más allá del vacío representado. En su obra, el espacio mismo, y no el lienzo, se ha convertido en el soporte para el nuevo tipo de sublime, o como lo diría Burke, un nuevo tipo de "infirmidad". El espacio coloca al

espectador en el centro mismo de esta informalidad, convirtiéndolo, no simplemente en el sujeto de la obra, sino en la naturaleza misma. Hans Hofmann una vez criticó la pintura de Pollock con el siguiente comentario: "Esto no está bien. Trabajas desde el corazón. Solamente repetirás. Debes trabajar desde la naturaleza". Pollock respondió categóricamente: "yo soy la naturaleza".

Sin precedente, este paso del espacio pictórico al espacio actual ha hecho que el arte y la vida coincidan. Merleau-Ponty escribió: "el sistema de experiencia no está expuesto delante de mí como si yo fuese Dios. Lo vivo desde cierto punto de vista : no soy el espectador . Estoy implicado, y es mi implicación en un punto de vista, lo que hace posible la limitabilidad de mi percepción y su apertura al mundo completo como un horizonte de cada percepción". Así, en la estética de Flavin, Serra, Irvin y Smithson lo que se podría llamar paradójicamente los límites de la sublimidad han sido alcanzados, si no rotos.

