

## TIEMPO, ARTE Y ARQUITECTURA

---

M. J. AGUDO-MARTÍNEZ  
*Universidad de Sevilla. ETSAS*

### 1. INTRODUCCIÓN

El concepto de espacio-tiempo en el arte y la arquitectura del siglo XX guarda una estrecha relación con el legado del Constructivismo ruso. Esto es así por el lenguaje abstracto de la geometría y por la introducción del movimiento en un metalenguaje sin fronteras. Por otro lado, su contrapunto, el Deconstructivismo, impregnado de influencias artísticas diversas, aboga también por el dinamismo, integrador y ecléctico.

En ese sentido, la búsqueda de un arte no objetivo, que partía de la premisa de un hombre nuevo, deudora del Cubismo y el Futurismo, tuvo una enorme influencia, tanto en De Stijl, como en la Bauhaus. Esto se tradujo en una nueva idea del arte mucho más dinámica, ya que contemplaba la temporalidad y cuestionaba el orden clásico, retomando la geometría en aras de un arte espacialmente interdisciplinar.

Surgieron así nuevos postulados a explorar, asociados al tiempo desde un punto de vista sensorial y artístico, tales como el protagonismo de la luz y el movimiento en el caso de Moholy Nagy<sup>386</sup>, padre del *Light Art* pero también del *Kinetic Art*<sup>387</sup>. De igual modo, el lenguaje dinámico del color<sup>388</sup> fue explorado por artistas como Josef Albers o Kenneth

---

<sup>386</sup> Su obra "Modulador espacio-luz" (1922-30), presenta una clara influencia de las *Kinetic Constructions* de Naum Gabo, alguna como diseño de fuente, pensada para ser movida por el agua.

<sup>387</sup> Originado a raíz de la muestra de la galería *Denise René* titulada 'Le Mouvement' (París, 1955), que contó con la presencia de artistas como Vasarely, Tinguely, Calder, Duchamp o Rafael Soto.

<sup>388</sup> Con precedentes claros como el Impresionismo, el Puntillismo el Post-impresionismo de Gauguin, Van Gogh o Cézanne, o el Fauvismo.

Noland<sup>389</sup>, asociados al *Arte Óptico* u *Op Art*, junto a otros artistas como Frank Stella o Bridget Riley, con temáticas relativas a los fenómenos ópticos, como la propia impresión perceptiva del espectador.

Junto a esta tendencia de orden coexistió otra mucho más escéptica y expresiva, asociada en sus orígenes, al propio Futurismo, con propuestas como el “*Complesso-plastico-motorumorista*” de Balla y Depero, junto con otras procedentes del Dadaísmo, como las de Marcel Duchamp, con sus “*Rotoreliefs*” (1935-53), unos discos ópticos basados en el dinamismo visual en espiral. Podría hablarse también y, en la misma línea, del Expresionismo de Klee y Kandinsky, junto al dinamismo arquitectónico de Erich Mendelsohn. En el caso del Arte Cinético, tienen cabida también las máquinas escultura de Jean Tinguely, o los ‘móviles’ colgantes de Alexander Calder, con movimiento hecho realidad. Otras veces el movimiento recurre a lo cotidiano y a los *mass media*, en el *Pop Art*, pero también a la vida misma, con propuestas interpretativas o participativas como la *Performance* y el *Happening*, o bien con el cuerpo y el paisaje respectivamente, en movimientos como el *Body Art* y el *Land Art*.

### 1.1. CONSTRUCTIVISMO

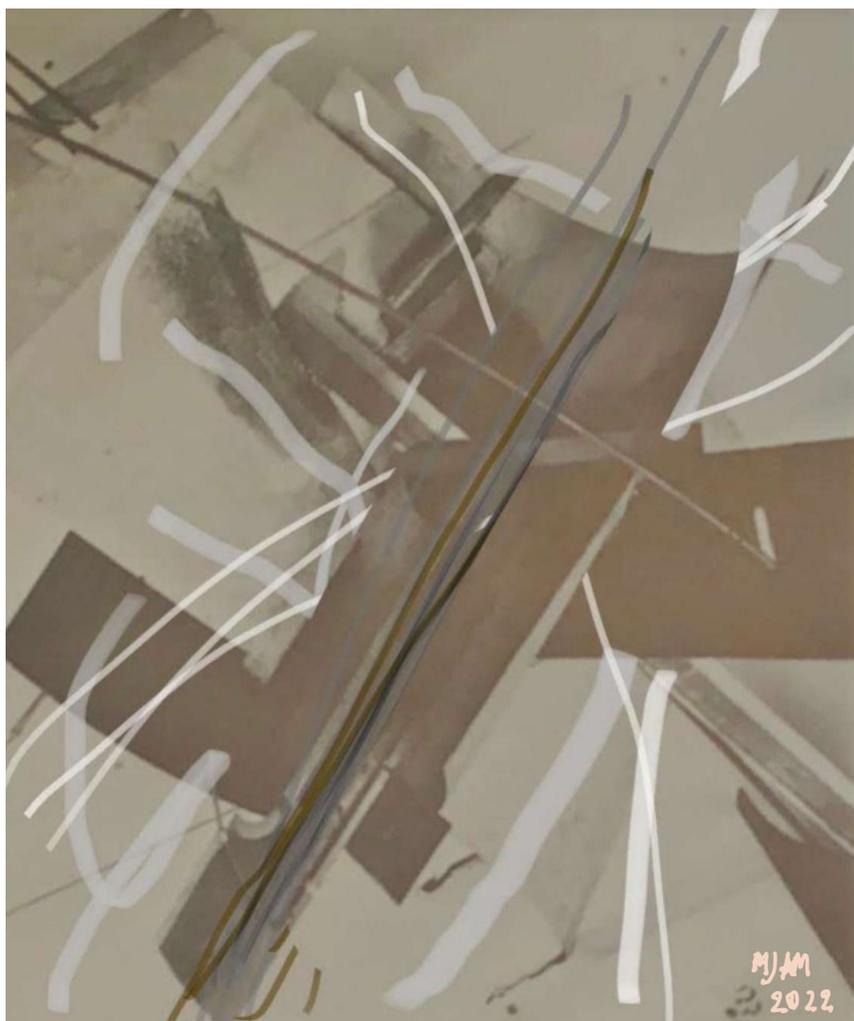
Vladimir Tatlin<sup>390</sup> utilizó diversas formas tridimensionales ensambladas en su obra “*Corner Counter-Relief*” (1915) (Contrarrelieve de esquina) [Fig. 1], en una construcción dotada de un gran dinamismo y mostrada, inusualmente, en un rincón. Resulta también de un enorme interés su propuesta de máquina voladora *Letatlin* (1931-32) (Zhadova, 1988, p.415), entendida por él mismo como una auténtica obra de arte.

---

<sup>389</sup> Nombres a los que podrían sumarse los del Equipo 57 y Richard Mortensen.

<sup>390</sup> Conocido por su “Monumento a la Tercera Internacional” (1919) (Zhadova, 1988, p.269 ss.), una estructural en espiral de hierro y acero, con cuatro estructuras interiores (cubo, pirámide, cilindro y esfera) pensadas para rotar con distintas velocidades (respectivamente cada año, mes, día y hora).

**FIGURA 1.** Vladimir Tatlin. *Corner Counter-Relief* (1915).



Fuente original: (Zhadova, 1988, p.205). 'Dé-Dadá 01'. Autoría propia

Por otro lado, Naum Gabo<sup>391</sup>, hermano de Antoine Pevsner, fue uno de los principales representantes de la intelectualidad del Constructivismo ruso (Rickey, 1969, p.31), si bien ambos hermanos trabajaron casi toda

---

<sup>391</sup> N. Gabo y N. Pevsner fueron los autores del Manifiesto Realista (1920), en el cual proclaman "las especies de espacio y tiempo" como único fin de sus creaciones plásticas (Fernández Buey, 1973, p.67). El espacio y el tiempo son para Gabo los únicos referentes verdaderos de la escultura.

su vida fuera de la URSS (Arnaldo, 1993, p.108). Así, la obra de Gabo titulada “Columna” (1923), fue realizada durante su exilio en Berlín, utilizando materiales como madera, vidrio, metal o plexiglás (Arnaldo, 1993, p.108). Otra de sus propuestas, titulada “*Construction*” (Rotterdam, 1957) se caracteriza por ser el monumento constructivista de mayor tamaño, si bien realizó también otros proyectos monumentales en Estados Unidos<sup>392</sup>. En ese sentido, sus postulados lo convirtieron en el verdadero artífice de la idea constructivista, como descubridor del espacio interior (Rickey, 1969, 107), trabajado magistralmente con varillas<sup>393</sup> y materiales transparentes. Quizás el mérito principal de Gabo y Pevsner es que las construcciones planteaban un nuevo dinamismo en relación con el tratamiento del espacio, entendido como continuo y fluido, al eliminar las barreras entre el interior y el exterior. En la esfera de la arquitectura, y de idéntico dinamismo formal, fue la propuesta de Gabo presentada al Concurso para el Palacio de los Soviets<sup>394</sup> en Moscú, realizada entre los años 1931-33 (Merkert & Revnin, 1993, p.66 ss.).

En otro orden de cosas, las investigaciones suprematistas de El Lissitzky<sup>395</sup> en relación a sus creaciones *Proun*, éstas estaban asociadas a un dinamismo geométrico, en relación con la idea de espacio y matemática, considerada “el producto más puro de la creación humana” (Fernández Buey, 1973, p.43). Así, los *prouns* serían posteriormente

---

<sup>392</sup> Todos ellos dotados de un potente dinamismo plástico y a mitad de camino entre la escultura y la arquitectura.

<sup>393</sup> Es el caso de escultura “Construcción cinética” (1919-20), una varilla de metal que vibraba con un motor eléctrico, en una propuesta de desmaterialización escultórica (Rickey, 1969, p.192). Se trata de una obra con la que Gabo inauguraba la abstracción cinética (Arnaldo, 1993, p.109) y que influyó decisivamente en otros artistas como Tatlin, Duchamp o Moholy-Nagy.

<sup>394</sup> Al cual se presentaron también por invitación numerosos arquitectos como Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Walter Gropius, Auguste y Gustave Perret o Le Corbusier y Pierre Jeaneret (Merkert & Revnin, 1993).

<sup>395</sup> Quizás la primera *performance* o espectáculo electromecánico fue la ópera futurista “Victoria sobre el sol” (San Petersburgo, 1913) de Kruchonikh, inventor del poema sonoro y de la que Malevich hizo los decorados. Lissitzky diseñó el vestuario para la puesta en escena de 1920-21, y consideraba la propuesta como una agrupación de energías para lograr la unidad, es decir, una obra de arte con objetos en movimiento mediante dispositivos que controlan además el sonido y la luz (Lissitzky, 1989, p.138). Se trata de una obra que sin duda influyó de forma directa en el taller de teatro de la Bauhaus, creado en 1921 y dirigido inicialmente por Lothar Schreyer y en una segunda etapa por Oskar Schlemmer.

desarrollados en arquitectura y en tres dimensiones mediante el *Proun Raum*, un concepto desarrollado en sus exposiciones o “espacios de demostración” de Berlín (1923), Dresde (1926) y Hannover<sup>396</sup> (1927), en los cuales buscaba producir una experiencia dinámica en un espectador en movimiento (Rubio, O. M. & Marín, 2014, p.144).

De un enorme interés es también su propuesta del *Wolkenbügel*<sup>[11]</sup> (1924-25), derivada también de los *prouns*, y que son una variante horizontal del rascacielos vertical americano y que estaba pensada para la plaza Nikitsky de Moscú (Burgos & Garrido, 2004, p.25).

También en arquitectura procede citar al arquitecto-pintor Konstantin Melnikov<sup>398</sup>, conocido por ser el autor del Pabellón Soviético para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925) (Barth, 2015, p.35). Se trata de una obra de un extraordinario dinamismo visual, al igual que sucede con su Club Rusakov (1927-29) de Moscú o el proyecto no realizado para el concurso en 1929 de un monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo (Merkert & Revnin, 1993).

## 1.2. DECONSTRUCTIVISMO

La arquitectura deconstructivista, basada en la fragmentación formal y en la distorsión visual y estructural, surge a raíz de la exposición homónima, *Deconstructivist Architecture*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1988 y fue organizada por Philip Johnson y Max Wigley. Sus máximos representantes se consideraban adscritos a una Nueva Modernidad, en torno a los postulados de Jacques Derrida (Rambla Zaragoza, 2008, p.733). Podría afirmarse que existe una deuda del Deconstructivismo, no tan sólo con el Constructivismo ruso sino

---

<sup>396</sup> Con influencia en las construcciones Merzbau (1923) de Kurt Schwitters, quien colaboró con él. También es clara la influencia en el Restaurante *l'Aubette* (Estrasburgo, 1928) de Theo van Doesburg y Sophie Taeuber-Arp, miembros del movimiento De Stijl.

<sup>397</sup> Se trata de un proyecto del cual hizo además numerosos fotomontajes (Lissitzky-Küppers, 1992, p.235). Del 1924 es también su propuesta titulada “La tribuna de Lenin”.

<sup>398</sup> Su propia casa Melnikov (1927-29) en Moscú es una obra maestra de la vanguardia soviética de la época (Kuznetsov, 2017, p.85).

además con la obra de numerosos artistas plásticos posteriores<sup>399</sup>. En este sentido, el Deconstructivismo<sup>400</sup> plantea una revisión del Constructivismo, es decir, en palabras de Ernst Bloch, ‘un deseo de destrozar’ (Bloch, 2007, p.60), si bien en dirección hacia lo desconocido.

Sin duda, es importante la influencia de Louis Kahn y Richard Buckminster Fuller en Frank Gehry<sup>401</sup> (Rubino, 1984, p.29) y, en ese sentido, también lo es su interés por las posibilidades artísticas asociadas a los materiales industriales residuales. Así, resulta especialmente emblemática su propia casa, la ‘Casa Gehry’<sup>402</sup> (Santa Mónica, California, 1977-78). Se trata de una obra experimental, provocativa y pionera del Deconstructivismo, dotada de un inusitado dinamismo<sup>403</sup> de aspecto inacabado, a modo de collage intencionadamente teatral y fortuito, pseudo-dadaísta. Buscaba así transgredir lo normativo mediante una irracionalidad escultural, con el empleo de materiales baratos, como la madera contrachapada o la envolvente de malla metálica, que producen una extrañeza de asociación con la pre-existencia de estilo colonial.

Por otro lado, en la misma línea de desmantelamiento de lo convencional (Tschumi, 1994, p.7), el lema de B. Tschumi ‘*form follows fantasy*’, hace alusión a la idea de fragmento y collage, presente en su propuesta

---

<sup>399</sup> Un nutrido número de artistas que abordaron en sus obras el concepto de espacio-tiempo a lo largo de todo el siglo XX.

<sup>400</sup> Hay que recordar el precedente del *Pop Art*, surgido en Inglaterra en los '50 y que tuvo su continuación en Estados Unidos en la década de los '60, en parte como reacción al Expresionismo abstracto, y con artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns o Claes Oldenburg. El propio Gehry reconocía la influencia de Johns y Rauschenberg en relación con la utilización de materiales vulgares.

<sup>401</sup> Gehry, de origen canadiense y premio Pritzker, vivió en París un año y fundó su estudio de arquitectura en Los Ángeles.

<sup>402</sup> Para algunos equiparable a la casa que Robert Venturi proyectó para su madre, la “Casa Vanna Venturi” (Filadelfia, 1962-64). Otra comparación posible, en relación con la idea de fragmento, puede establecerse con la obra “La poitrine” (1961) del surrealista René Magritte (Arias Madero, 2022, p.280).

<sup>403</sup> Otro proyecto posterior es ‘La casa danzante’<sup>403</sup> (Praga, 1992-96), proyectada conjuntamente con Vlado Milunić en la ciudad del cubismo checo, es igualmente dinámica y representa un movimiento congelado a modo de una pareja de baile (Rubino, 1984, p.102).

formal del ‘Parque de la Villette<sup>404</sup>’. Se trata de un conjunto atravesado de este a oeste por el Canal artificial de l’Ourcq y basado en piezas heterogéneas articuladas entre sí para integrar naturaleza y artificio. Tschumi, con una clara influencia de Le Corbusier en su producción, a caballo entre lo ideal y lo real (Bosman, 1997, p.9), estructura el parque como un lugar de experiencias, movimiento e interacción y a partir de tres trazados superpuestos, conformados respectivamente por las folies (puntos), las galerías o rutas (líneas de movimiento) y las áreas ajardinadas (superficies).

El interesante e inusual repertorio de las *Folies*<sup>405</sup> está constituido por una serie de 35 cubos ‘deconstruidos’, de 10,8 m. de lado y con una estructura de hormigón recubierta de metal de un rojo impactante. Todas la *Folies* aparecen conjuntamente dispuestas en una retícula de 120m, con yuxtaposición de programas, y están nombradas mediante una letra y un número<sup>406</sup>.

De igual modo, se advierte la influencia de Le Corbusier en la producción temprana de Rem Koolhaas<sup>407</sup>, especialmente en la ‘Villa Dall’Ava’<sup>408</sup> (Saint-Cloud, París, 1991) [Fig. 2]. Se trata de una obra paradigmática, construida con chapa ondulada de aluminio corrugado y unos dinámicos pilares de acero, con los cuales recrea un movimiento congelado (Poveda, 1982, p.228). Tiene como referente a la ‘Villa Savoye’<sup>409</sup> de Le Corbusier y sus famosos ‘Cinco puntos para una nueva arquitectura’<sup>410</sup> de 1927 con elementos dinámicos como los pilotis o la *fenêtre en longueur*.

---

<sup>404</sup> Una propuesta ganadora de un concurso de diseño de parque urbano, contextualizado en el Plan de mejora del París de Mitterrand, para revitalizar el terreno de un antiguo matadero y en el que participaron arquitectos como Zaha Hadid, Toyo Ito o Peter Eisenman.

<sup>405</sup> Pequeños edificios rojos, a semejanza de los pabellones románticos y con una clara influencia de Alexander Vesnin, a mitad de camino entre la escultura y la arquitectura.

<sup>406</sup> Como la Folie L5, homenaje Torre Tattin, o la Folie L1, denominada ‘El estallido’.

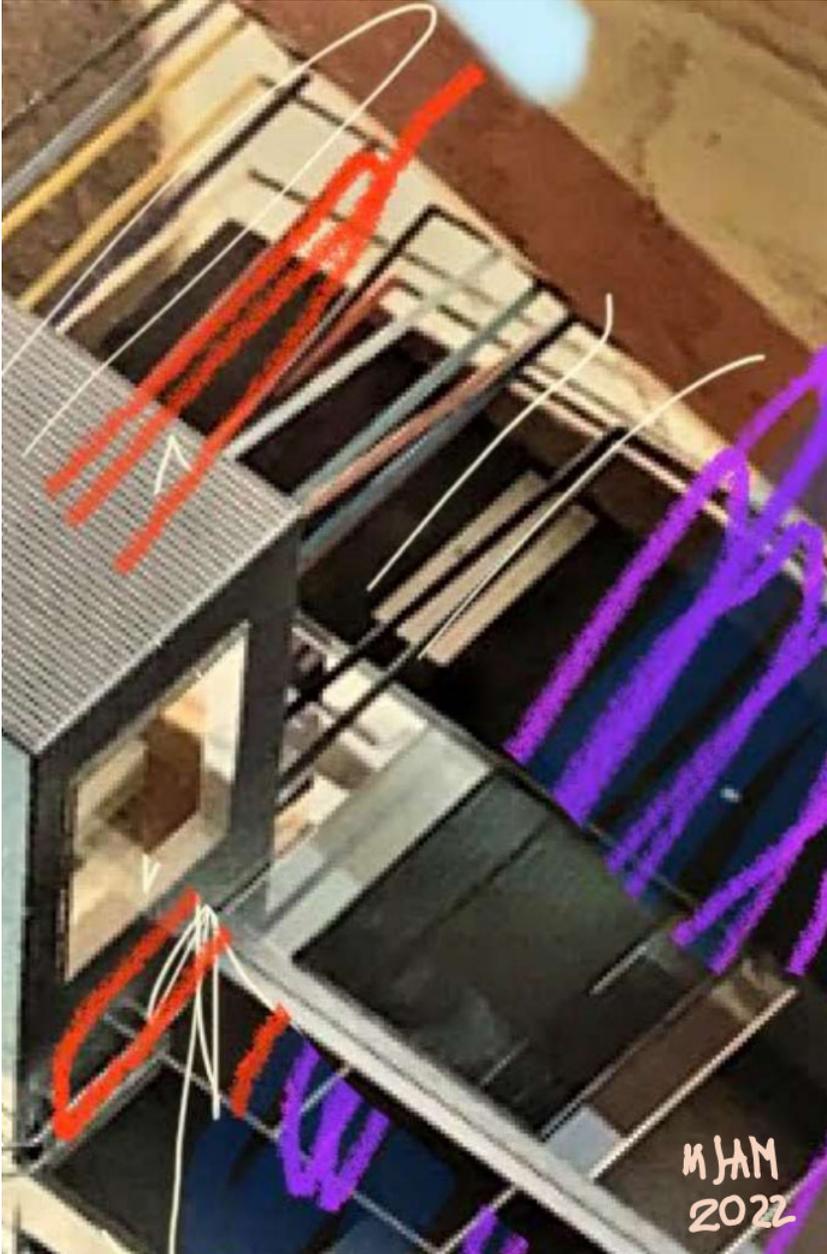
<sup>407</sup> Así, la *promenade architecturale* de Le Corbusier se transforma en la *trajectory* de OMA, en relación con la deambulatoria surrealista (Arias Madero, 2022, p.65).

<sup>408</sup> Pero también en ‘Maison à Bordeaux’ (1994-96) (Böck, 2015, p.164).

<sup>409</sup> Junto a la casa de Crisal de Philip Johnson y la casa Farnsworth de Mies.

<sup>410</sup> Si bien con una dialéctica entre la planta libre horizontal y la vertical.

**FIGURA 2.** Rem Koolhaas. Villa Dall'Ava (Saint-Cloud, París, 1991).



Fuente original: (Poveda, 1982, p.236). 'Dé-Dadá 02'. Autoría propia.

Todo ello en un lenguaje irracionalmente distorsionado bajo la influencia del Surrealismo, en concreto del método paranoico crítico (MPC) de Dalí, reconocida por el arquitecto en “*Delirious New York*” (1978) (Koolhaas, 2004, p.235 ss.).

Por otro lado, el Constructivismo ruso siempre ha estado presente en las propuestas de su estudio *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), fundado en 1975 y la original teoría del gran tamaño (Koolhaas & Mau, 1995, p.826) y la complejidad, tiene influencia no sólo de Le Corbusier, sino también de la obra de 1966 de Robert Venturi titulada “Complejidad y contradicción en la arquitectura”, auténtico manifiesto del Postmodernismo en arquitectura.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. GENERALES

- Demostrar que el tiempo, asociado tanto al dinamismo como al movimiento real, fue el concepto imperante en el arte y la arquitectura de las vanguardias históricas del siglo XX.
- Poner de manifiesto la idea de ‘arte hecho vida’ en los movimientos artísticos y socio-culturales de la segunda mitad del siglo XX.
- Interpretar positivamente el balance tecnológico y artístico del pasado siglo, posible gracias a un transvase interdisciplinar e intercultural, que se amplía de forma progresiva.

### 2.2. ESPECÍFICOS

- Entender el Constructivismo en arte y arquitectura en relación con la herencia del cubismo y el futurismo, si bien con la pretensión 'real' de apostar por un hombre nuevo.
- Interpretar los Manifiestos artísticos de las vanguardias históricas como una necesidad de comunicar la crisis del arte tradicional, en todas sus vertientes.

- Clarificar las influencias del Constructivismo en el Deconstructivismo, si bien con el filtro del Dadaísmo, el Surrealismo, el *Pop Art* y el Expresionismo Abstracto.
- Revalorizar la apuesta por un arte colectivo mediante la *Performance* y el *Happening*.
- Valorar la importancia de los numerosos transvases artísticos, culturales y sociales, producidos durante la totalidad del siglo XX, especialmente durante su segunda mitad.

### 3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos se realiza un estudio de casos de artistas, arquitectos y grupos, con propuestas, obras y proyectos relevantes o significativos, y todo ello en relación con las ideas de tiempo, dinamismo y movimiento. Se busca así, por un lado, analizar las diferentes propuestas, enmarcadas siempre en un tiempo y un espacio concreto, pero también evidenciar sus referentes, así como sus propias influencias en otros artistas y arquitectos posteriores.

#### 3.1. CUBISMO

Sin duda influyeron en los orígenes del Cubismo las teorías de Bergson en relación con el movimiento, la duración y la simultaneidad. En ese sentido Apollinaire, en el manifiesto *Peintres cubistes* de 1913 se refería a la cuarta dimensión en relación con el espacio pictórico (De Micheli, 2008, p.305). En la misma línea, el propio Gleizes abogaba por una abstracción matemática aplicada a la realidad, puramente geométrica; este cientifismo hace derivar al Cubismo del Puntillismo de Seurat (De Micheli, 2008, p.178). Paul Cézanne, es considerado el precursor del Cubismo, especialmente a partir de su retiro en Provenza y en su serie de la montaña *Sainte-Victoire*, con sus formas y volúmenes rotundos<sup>411</sup>, buscando una pintura de mayor solidez que la del Impresionismo.

---

<sup>411</sup> En ese sentido es orgánico anticipándose a Frank Lloyd Wright (De Micheli, 2008, p.183).

**FIGURA 3.** Pablo Picasso. Autorretrato (1907).



Fuente original: (Kotalík et al., 1990, p.35). 'Dé-Dadá 03'. Autoría propia.

Por otro lado Picasso<sup>412</sup>, Braque y Léger se quedaron impresionados con la retrospectiva de Cézanne de Salón de Otoño (París, 1907), si bien en el caso de Picasso y en su “*Demoiselles d’Avignon*” (1906) (Eimert & Podoksik, 2012, p.37), considerada una obra pre-cubista, al igual que su propio autorretrato<sup>413</sup> [Fig. 3], se apreciaba una clara influencia del arte africano y de la escultura ibérica.

En 1907 Braque pinta en L’Estaque (Marsella) mediante cubos geométrico; algo después Picasso<sup>414</sup> exploraba el nuevo lenguaje en el año

---

<sup>412</sup> Apollinaire alaba el talento irrefutable de Picasso, a quien atribuye el haber llevado a cabo, prácticamente solo, la gran revolución de las artes que fue el Cubismo (Apollinaire, 2008, p.105).

<sup>413</sup> En el cual se refleja también la influencia del arte ibérico, plasmada también en el retrato de Gertrude Stein (1906). Por otro lado se advierte además la influencia del arte primitivo.

<sup>414</sup> Acérrimo defensor de un arte concreto, al igual que Le Corbusier.

1909 y en Horta de Ebro (Tarragona) (Cottington, 1999, p.40). También Léger se aventuraba en el lenguaje cubista en ese mismo año con una paleta monocromática en su cuadro “Desnudos en el bosque” (De Micheli, 2008, p.185).

El  *cubismo analítico*  de 1909 se caracterizó por la geometrización y la monocromía (Rambla Zaragoza, 2008, p.110), así como por la utilización de facetas<sup>415</sup> o fragmentos de planos que configuran la nueva espacialidad del cuadro y lo dotan de un extraordinario dinamismo.

En 1910 con el cubismo sintético, la figura y el fondo pasan a integrarse casi por completo, con un cromatismo enriquecido además por los  *papiers collés* <sup>416</sup> o  *collage*  (Rambla Zaragoza, 2008, p.117). Se trata de la conocida técnica bidimensional con la cual, sin embargo, se consigue crear un efecto de bajo-relieve en la superficie pictórica (Eimert & Podoksik, 2012, p.49) y que influirá en los  *Dé-coll/ages*  de Wolf Vostell, miembro del grupo Fluxus.

Con un punto de vista diferente, el cubismo órfico u Orfismo, caracterizado por la simultaneidad cromática, fue así bautizado por Apollinaire para referirse a la obra  *Simultaneous Windows*  (1912) del artista Robert Delaunay (Cottington, 1999, p.66). Se trata de una tendencia, precursora del  *Optical Art* , que él mismo desarrolló junto a Sonia Delaunay, su mujer, y que aglutinó a otros artistas como Duchamp, Léger o Picabia.

En relación con el cubismo en arquitectura, el lenguaje de la simplificación de las formas geométricas tuvo sin duda repercusión en el Movimiento Moderno. R. Duchamp-Villon fue autor de la maqueta de “La casa cubista” (1911-12), con una fachada neoclasicista en la que aparecen fascetas prismáticas. Cabe citar también a Robert Mallet-Stevens y su “Jardín Cubista” para la Exposición Internacional de Artes Decorativas (París, 1925), si bien éste último ejemplo aparece casi como un anacronismo (Rambla Zaragoza, 2008, p.555).

---

<sup>415</sup> La técnica del facetado fue uno de los recursos primordiales del cubismo analítico (Arnaldo, 1993, p.36).

<sup>416</sup> El primer  *papier collé*  lo realizó Picasso en su lienzo oval titulado “Naturaleza muerta con rejilla” (1912) (Arnaldo, 1993, p.44). Picasso pegó en el cuadro un trozo de hule con estampado de rejilla.

Procede mencionar además la decisiva influencia del Cubismo en Le Corbusier, autor, junto A. Ozenfant del manifiesto del Purismo titulado *Après le Cubisme* (1918), en el cual se pretendía superar el cubismo apostando por formas elementales<sup>417</sup>, basadas en el ideal de belleza del maquinismo. Se definía así el ángulo oblicuo como aquel “asociado al instante pasajero”, lo que le confiere un especial dinamismo expresivo (Ozenfant & Jeanneret, 1994, p.112).

En otro contexto diferente, fue el historidor de arte Vicenc Kramár quien colaboró, con su propia colección, a la difusión de la Escuela de París, sobre todo de Picasso y Braque (Kotalík et al., 1990, p.10) y su influencia en el cubismo checo. De esta forma, fue en la ciudad de Praga donde la arquitectura tuvo un mayor desarrollo desde 1910. Una de las obras pioneras fueron los almacenes “La Virgen Negra” (1911-12) del arquitecto Josef Gocár; se trata de un edificio de hormigón armado en el que se aúna, la propia tradición checa, con los rasgos esenciales del cubismo analítico, mediante el predominio de una geometría angulosa.

Sin embargo, quizás la obra más emblemática son los ‘Apartamentos Hodek’ (1913-14) de Josef Chochol. Se trata de un edificio cuya fachada está modelada a partir de formas prismáticas y cúbicas que generan sombras pronunciadas.

El edificio es un tributo al cubismo, a modo de escultura habitable y con una planta baja caracterizada por ventanales exagonales (Rambla Zaragoza, 2008, p.556). Curiosamente, esta forma exagonal para las ventanas es un diseño que aparece también en la casa del arquitecto constructivista Melnikov (1927-29) de Moscú, el cual, con toda probabilidad se vió atraído por el mismo y quiso imitarlo.

### 3.2. FUTURISMO

En el ‘Manifiesto del Futurismo’ (1909) de F. T. Marinetti se evidenciaban, de forma clara, tintes políticos antiburgueses de descontento y rotunda crítica social. Así, las provocadoras veladas futuristas

---

<sup>417</sup> Reconocibles en las ya mencionadas Villa Savoye (Poissy, 1929-31) de Le Corbusier y “Villa Dall’Ava” de Kem Koolhaas, pero también en “Maison à Bourdeaux” (1994-98) de éste último (Böck, 2015, 146).

desembocaban con frecuencia en afirmaciones disparatadas e irracionales, como las de la guerra higienista<sup>418</sup>. Todo ello, en una exaltación de la velocidad de la era moderna (Arnaldo, 1993, p.68) que vió su fin tras la primera Guerra Mundial y con el desencanto del maquinismo. Sin embargo, bien es cierto que la polémica futurista de la modernidad sentaba las bases de una transformación artística en la nueva era del progreso<sup>419</sup>.

Umberto Boccioni es quizás el máximo exponente del Futurismo<sup>420</sup>, al conseguir aunar los esfuerzos divisionistas, cubistas y expresionistas<sup>421</sup>. En su obra se advierte la influencia del pensamiento de Bergson, sobre todo en lo relativo al concepto de duración como captación de la totalidad en la multiplicidad del movimiento. De esta forma, Boccioni universaliza lo accidental mediante el conocimiento, a partir de lo que él denominaba la “eternidad de la impresión”<sup>422</sup>, traducida en ‘línea-fuerza’ (Pizza & García Vergara, 2002), pero también en ‘compenetración de planos’ (De Micheli, 2008, p.223). Otro de sus conceptos esenciales es el de las ‘formas únicas’ [Fig.4], utilizado por él para referirse a los estados de movimiento de un cuerpo y en relación con el dinamismo escultórico. Se trataba de fusionar la figura con el fondo, si bien en un todo compacto y con materiales nobles, como el hierro y el cristal. Sus teorías sin duda influyeron en los constructivistas Naum Gabo y Antoine Pevsner, quienes abordaron la fusión forma-fondo mediante el empleo del vacío como herramienta clave, introduciendo además el

---

<sup>418</sup> Esta actitud encontró el rechazo de artistas antimilitaristas como Maiakovski en la vista de Marinetti a Rusia en 1913 (De Micheli, 2008, p.214) y todo ello a pesar de las afinidades formales de una poética de la modernidad.

<sup>419</sup> Como así lo pone de manifiesto la comparación entre el automóvil rugiente y la Victoria de Samotracia.

<sup>420</sup> Junto a Giacomo Balla, Gino Severini y Carlo Carrà. Un segundo futurismo menos trascendente tuvo lugar entre 1920-28, con artistas como Depero, Fillia o Prampolini (Arnaldo, 1993, p.76).

<sup>421</sup> Sobre todo cuando argumenta que es la emoción la que legitima el dinamismo. Balla, por el contrario, en su obra “Perro con correa” (1912), continúa aún aferrado a la técnica del divisionismo.

<sup>422</sup> La figura pasaba a integrarse así con el ambiente y la línea muscular estática cobraba vida en la línea-fuerza dinámica (Boccioni, 2004, p.115).

movimiento real en sus obras, así como el empleo de materiales industriales, postulando por un arte nuevo.

**FIGURA 4.** Umberto Boccioni. *Formas únicas de continuidad en el espacio* (París, 1913).



Fuente original: (Greene, 2014, p.126). 'Dé-Dadá 04'. Autoría propia

Por otro lado, el máximo representante de la arquitectura futurista fue Antonio Sant'Elia, el cual comparaba la casa moderna con una máquina gigantesca, hecha de hormigón, cristal y hierro (Pizza & García Vergara, 2002, p.31). Su gran proyecto fue sin duda la '*Città Nuova*' (1914), conocida también como la '*Città Futurista*' (Longatti, 1984, p.49). Se trata de una propuesta en la que buscaba representar la armonía de una nueva sensibilidad<sup>423</sup>, la del maquinismo representado por los automóviles y los aeroplanos (Nastri & Vespere, 2015, p.34).

Se trata por ello de una arquitectura funcional, desprovista de ornamento y que enfatiza la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos, en los que el movimiento urbano se corresponde con la circulación de los medios de transporte interconectados entre sí. Otros de los rasgos esenciales es

---

<sup>423</sup> Dado que en la arquitectura futurista se enfatizaban la caducidad y la transitoriedad, Sant'Elia supo plasmar a la perfección el dinamismo y el movimiento de una ciudad moderna, sobre todo porque tenía como referentes a Milán, el centro de la actividad futurista, y Nueva York.

el tratamiento de la altura, no sólo en relación con los propios edificios, sino asociada también a las infraestructuras de transporte rodado.

### 3.3. DADAÍSMO

El Dadaísmo, volcado en lo absurdo, nació en 1916 en Zúrich<sup>424</sup>, de la mano del artista Tristan Tzara y con una actitud antibelicista, pesimista y rebelde, que culminaba en un rechazo absoluto de la razón y del propio concepto de arte. El movimiento tuvo además otras cuatro sedes en Nueva York, París y, en Alemania, Berlín<sup>425</sup> y Colonia.

El primer centro de reuniones fue el Cabaret Voltaire de Zúrich. Allí, el poeta alemán Hugo Ball, es considerado uno de los fundadores de este movimiento antiarte. En este sentido, el grupo de artistas defendía un antidogmatismo traducido en un incesante dinamismo en relación con la libertad artística, la cual debía negarse continuamente a sí misma. Así, para ellos el escándalo y el activismo eran los instrumentos preferidos para expresar sus ideas anti-artísticas (De Micheli, 2008, 139).

Los dadaístas más representativos en Nueva York fueron Marcel Duchamp<sup>426</sup>, Francis Picabia y Man Ray. Del grupo de París destacaron Breton, Eluard y el propio Picabia. Duchamp es sin duda una figura clave del arte del s. XX e inventor de los *ready-made*<sup>427</sup>, con el primero de los cuales, “Rueda de bicicleta” (1913) se anticipaba a la escultura cinética posterior de los años ’60 (Cirlot, 1990) y elevaba a la categoría de arte el objeto cotidiano<sup>428</sup> (Ades, 1991, p.6).

---

<sup>424</sup> El primer Manifiesto Dadá, de Tristan Tzara, llevaba por título “Manifiesto del señor Antipirina” (Tzara, 1983, p.7) .Numerosos artistas huyeron de la guerra a Suiza, por tratarse de un territorio neutral. Destacaba Hugo Ball, quien organizaba las veladas, junto a otros como Hans Richter, Tristan Tzara o Hans Arp.

<sup>425</sup> Hausmann fue el inventor del fotomontaje dadaísta, interpretado después por Max Ernst.

<sup>426</sup> Quien presentó en el Salón de los Independientes de 1917 en Nueva York su urinario “Fuente”.

<sup>427</sup> Definido por él mismo como “una obra que no es tal” (Filipovic, 2008, p.158).

<sup>428</sup> Fue en América, tras su marcha en 1915, donde les bautizó como *redymades*. Su participación en el Armory Show con “Desnudo bajando una escalera” (1915) escandalizó al público norteamericano.

**FIGURA 5 .** Raoul Hausmann. *Las personas son ángeles y viven en el cielo* (1922). (Fotomontaje y collage).



Fuente original: (Nakov et al., 1989, p.78). 'Dé-Dadá 05'. Autoría propia

De entre los representantes alemanes destaca Raoul Hausmann, considerado el inventor del fotomontaje<sup>429</sup> [Fig. 5], junto a Kurt Schwitters<sup>430</sup>, autor de numerosos poemas fonéticos pero sobre todo conocido por sus construcciones *Merz*<sup>431</sup> y *Merzbau*, éstas últimas realizadas en su casa de Hannover en 1923 (Cirlot, 1990). En Colonia destacó Max Ernst,

<sup>429</sup> Junto a Grosz y Heartfield (Cirlot, 1990, p.6).

<sup>430</sup> Quien trabajó con Lissitzky en relación con sus *Proun* (Arnaldo, 1993, p.110).

<sup>431</sup> El artista difundía sus obras en las revistas MERZ, que él mismo editaba.

autor de numerosos collages, como los *fatagagas* realizados junto con Hans Arp (Ades, 1991, p.22).

El Dadaísmo tuvo su continuación natural en el Surrealismo. Así, Tristan Tzara, marchó a París en 1920 y difundió el Dadá en París junto a Picabia, Breton y Louis Aragón. Si bien la vida del Dadaísmo fue relativamente breve, el Surrealismo manifestó las mismas improntas, con numerosos ejemplos de “irracionalidad” onírica colectiva, como el famoso juego del ‘cadáver exquisito’<sup>432</sup>.

### 3.4. HAPPENING

Allan Kaprow, como creador del *Happening*<sup>433</sup>, tomando como referentes el *collage* y el *ready-made*, planteó a finales de los años ‘50<sup>434</sup> la supresión de las fronteras entre el arte y la vida. En “*1 Happenings in 1 Parts*” (Reuben Gallery, Nueva York, 1959) se posibilitaba la actuación de una serie de invitados, que habían ensayado durante 2 semanas, en tres habitaciones, diferentes en tamaño y ‘sensación’ (Goldberg, 2002, p.128).

En ese sentido, sus ‘acciones-collage’ eran en realidad una actuación que suponía un encuentro azaroso con materiales de la vida cotidiana, en una reivindicación de un arte efímero, basado en la acción. Hay que interpretar por ello el *Happening* como una corriente neodadaísta<sup>435</sup>, en el sentido de auténtica exploración del arte colectivo o grupal<sup>436</sup>.

En su *happening* de título ‘Hogar’<sup>437</sup> (1964) [Fig.6], los participantes tenían asignados papeles en la secuencia de eventos (Kaprow, 2013,

---

<sup>432</sup> El propio R. Koolhaas hizo numerosas referencias al método paranoico-crítico del surrealista Salvador Dalí (Galiano Fernández, 2021, p.8).

<sup>433</sup> Se trata de un término asociado a la *Performance*, la cual hunde sus raíces en el ‘Manifiesto del teatro de variedades’ (1914) del futurista Francesco Cangiullo y en relación con la idea de ‘*parole in libertà*’ (Goldberg, 2002, p.18).

<sup>434</sup> Su primer happening tuvo lugar en 1959 en la Galería Reuben de Nueva York (Bozal, 1989, p.34).

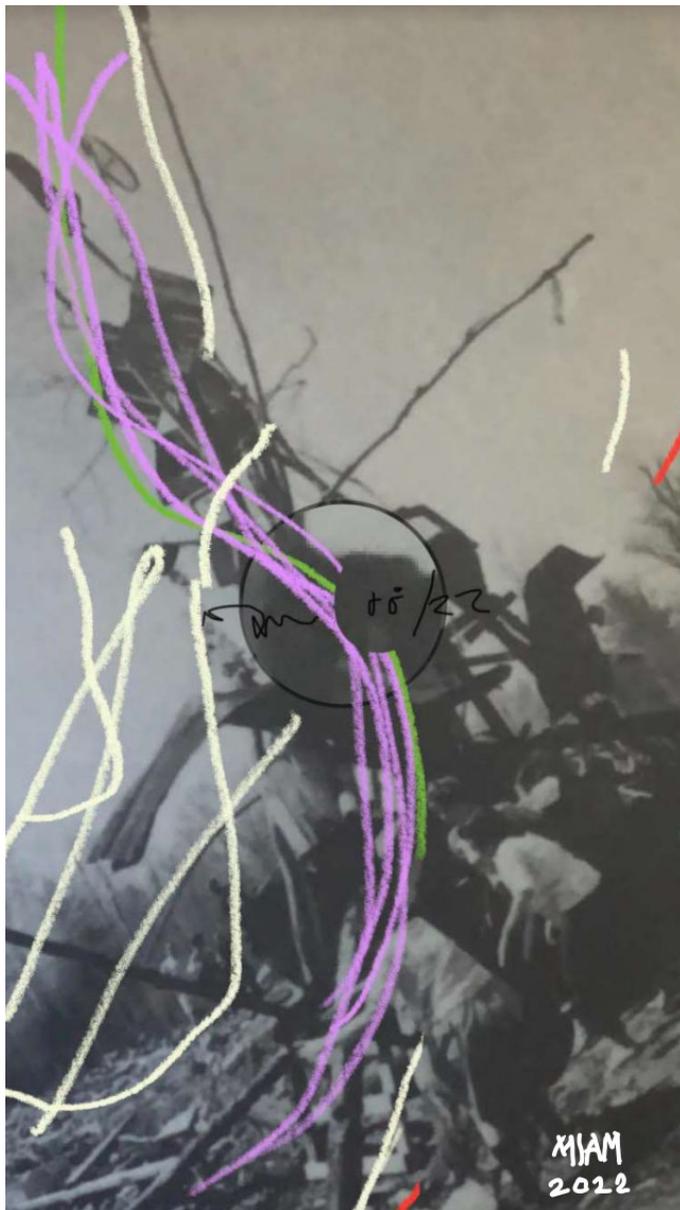
<sup>435</sup> En el caso de España se produce a finales de los ‘70, con ejemplos como Esther Ferrer, heredera de John Cage (Ferrer, 2017) o el grupo ZAJ.

<sup>436</sup> En ese sentido, los happening más radicales se realizaron entre los años ‘60 y primeros ‘70.

<sup>437</sup> Título original ‘*Household*’ (Meyer-Hermann et al., 2008, p.173 ss.).

p.77), siguiendo un esquema del propio artista, a modo de línea de tiempo.

**FIGURA 6 .** Allan Kaprow. *Los hombres trabajan en la torre de Hogar* (1964).



Fuente original: (Kaprow, 2013, p.85). 'Dé-Dadá 06'. Autoría propia.

Por otro lado, la participación del espectador en la obra de arte supuso un intento de acercar el arte a la sociedad. En este sentido el *Pop Art*<sup>438</sup> había sentado las bases de un arte que ponía de manifiesto las prácticas sociales de consumo; de ahí la necesidad de entender el binomio cultura y sociedad como indisoluble (Guasch & Bonito Oliva, 2000, p. 117).

En relación con el *Happening* y el concepto de comunidad y colaboración, hay que destacar el papel de John Cage en el *Black Mountain College*<sup>439</sup> (Goldberg, 2002, p.123). Éste consistió en su contribución para reunir a una comunidad numerosa de artistas interdisciplinarios<sup>440</sup> de los '50, como Merce Cunningham o Buckminster Fuller, y relacionados muchos de ellos con la escena neoyorquina (Katz, 2002, p.244). En ese sentido, las propuestas escultóricas de Kenneth Snelson exploraban el dinamismo estructural, al igual que las cúpulas geodésicas *Dymaxion* de Fuller, derivadas éstas últimas de las palabras dinamismo, máximo e iones (Katz, 2002, p.138) y basadas en estructuras tubulares ensambladas entre sí.

En el ámbito de la *Performace* hay que citar al artista Vito Acconci, artista conceptual si bien posteriormente se interesó por la arquitectura y fundó el *Acconci Studio* (1983), con la finalidad de crear proyectos arquitectónicos en los que se exploraban las numerosas posibilidades de la arquitectura como *performance*<sup>441</sup> (Diserens et al., 2004, p.406).

Procede mencionar además la producción del escultor y arquitecto Gordon Matta-Clark, hijo del pintor Robert Matta y la pintora Anne Clark. Gordon, que creció rodeado de artistas, fundó 'Anarquitectura' buscando experimentar con el arte mediante experiencias viscerales (Sentís, 1994, p.14), deudoras de Duchamp, pero también del *Land Art*.

---

<sup>438</sup> La muestra "*This is Tomorrow*" la cual tuvo lugar en la *Whitechapel Art Gallery* de Londres en el año 1956, fue una exposición interdisciplinar de arte contemporáneo que ponía de manifiesto la relación del arte con la vida cotidiana (Blazwick, 1956).

<sup>439</sup> En su acción legendaria, titulada '*Event*' (1952), participó él mismo junto a David Tudor, H. C. Richards, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg (con 4 pinturas) (Goldberg, 2002, p.14).

<sup>440</sup> Tales como Merce Cunningham o Buckminster Fuller.

<sup>441</sup> Esta misma idea es desarrollada el grupo NOX en el proyecto de torre interactiva "*D-tower*" (Doetinchen, P. Bajos, 1998-2003) (Krauel, 2010, p.290).

### 3.5. FLUXUS

George Maciunas fue el creador del ‘Manifiesto Fluxus’<sup>442</sup> (1963), con el cual buscaba purgar al mundo del arte muerto, para sustituirlo por un arte vivo o anti-arte. En ese sentido, el origen de Fluxus, es un intento de relacionar arte y vida y guarda también relación con John Cage, en este caso en los cursos impartidos en la *New York School for Social Research* entre 1956 y 1960 (Bozal, 1989, p.34). Por ello, una de las herramientas esenciales del grupo fue el *Happening*, que alcanzaría una enorme difusión con artistas como Wolf Vostell<sup>443</sup> o Joseph Beuys, destacados ambos por tener objetivos eminentemente sociales, con una clara proyección política.

Beuys había conocido a Nam June Paik en 1959 en Düsseldorf, en un homenaje a John Cage, quien entendía la música como un fluido (Bernárdez Sanchís, 2003, p.87). En ese sentido, la colaboración de Beuys con el grupo Fluxus, fundado en 1962<sup>444</sup> se produjo no sólo por su estrecha relación con la música, sino por la idea misma de fluir, clave en su producción. Posiblemente Beuys representa al artista, intelectual y activista que ha pasado a ser leyenda como máximo defensor de la interdisciplinariedad del arte<sup>445</sup>. Se trata, sin duda, de uno de los artistas más destacados del siglo XX (Klüser, 2006, p.13). Extraordinario dibujante [Fig. 7], utilizaba el lenguaje de las imágenes para explicar el hallazgo de la forma (Klüser, 2006, p.16). Por otro lado, sus *Aktion* o acciones, poseen todas ellas con una fuerte componente ritual y están cuidadosamente proyectadas, a modo de un acto de catarsis. Son por ello muestra, con frecuencia, de una enorme tensión corporal, la cual discurre en el tiempo, lo que dota sus propuestas de una fisonomía diferente, si bien con una relación directa con la *Performance* y el *Happening*.

---

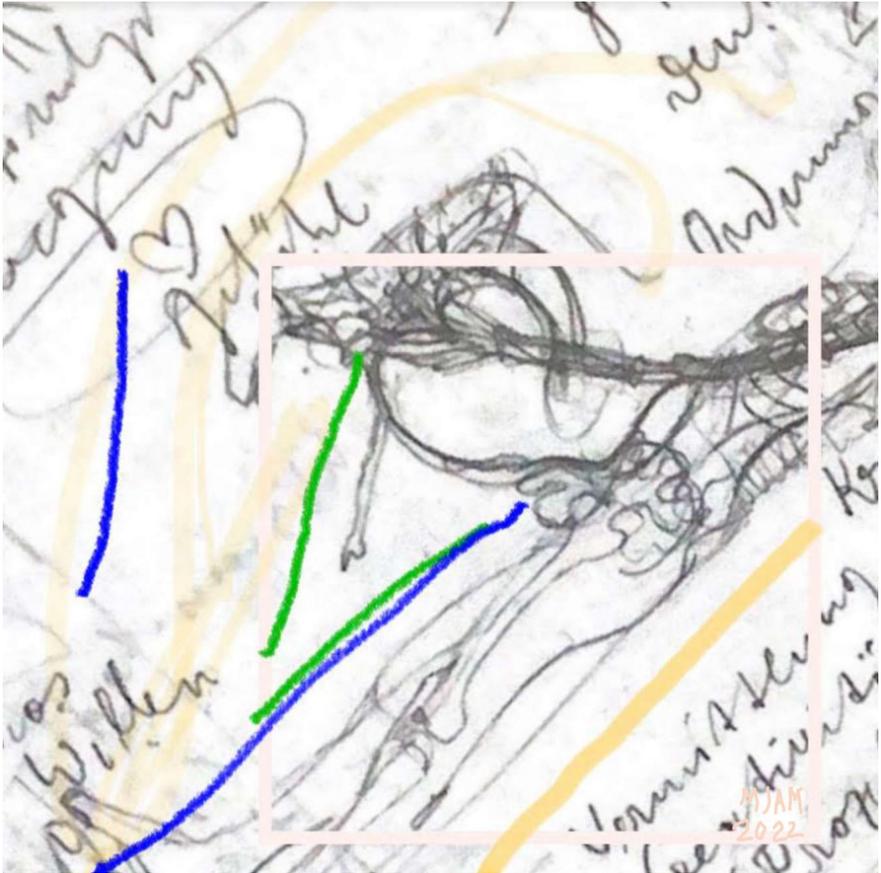
<sup>442</sup> En el que se afirmaba que el objetivo de Fluxus no era estético sino social (Sentís, 1994, p.26).

<sup>443</sup> Casado con Mercedes Guardado Olivenza, tras su viaje a España en 1958.

<sup>444</sup> Año en el que se celebra en Düsseldorf la noche Fluxus “Neo-Dadá en la música” (Bozal, 1989, p.78) en la que Beuys entra en contacto con el grupo.

<sup>445</sup> Fundador, junto con Heinrich Böll, de la Universidad Libre de Düsseldorf.

FIGURA 7 . Joseph Beuys. *Untitled* (1972).



Fuente original: (Klüser, 2006, p.17). 'Dé-Dadá 07'. Autoría propia.

### 3.6. LAND ART

Los espacios del *Land Art* son habitualmente *non-site* (Raquejo, 1998, p.77) en los que el artista interviene dejando su impronta mediante una acción cargada de simbolismo. Es el caso de Richard Long con “*A Line Made by Walking*” (1967), la primera propuesta gestual fotografiada por el propio artista, cuando paseaba por un paisaje inglés (Dell et al., 2008, p.142-3).

Sin embargo, Robert Smithson es sin duda el máximo representante del *Land Art*, con su emblemática *Spiral Jetty* (1970) construída en el Gran Lago Salado de Utah. El artista realizó, desde 1965, diversos viajes a

canteras abandonadas y desiertos de California, Nevada y Utah, buscando la posibilidad de nuevos espacios que sirvieran de soporte de sus propuestas. Sobre ellos realizaba acciones o intervenciones, las cuales impedían además su contemplación directa, dada la escala de las mismas, buscando el diálogo con lo sublime de la naturaleza (Bozal, 1989, p.65), actitud que establece un cierto paralelismo con los artistas románticos<sup>446</sup>.

Hay que nombrar también a la pareja de artistas formada por Christo y su mujer Jeanne-Claude. Con numerosas obras en parajes inhóspitos, cargadas de color y lirismo, junto a otras intervenciones urbanas, tales como la envoltura del Pont Neuf (París, 1985), o el ‘*Wrapped Reichstag*’ (Berlín, 1971-95) con la del Parlamento alemán, un edificio que había sido incendiado por los nazis en 1933 y que pasó a convertirse en símbolo de la Alemania unida, tras la caída del muro de Berlín en 1989.

En relación con algunas de las influencias del *Land Art* en arquitectura contemporánea cabe citar especialmente a la arquitecta anglo-iraní Zaha Hadid, en concreto en su proyecto de la “Terminal Hoenheim Norte” de Estrasburgo (1999-2001), en el cual se advierte una clara influencia de Walter de María en su obra ‘*The Lightning Field*’ (Nuevo México, 1977) [Fig. 8].

También procede mencionar al grupo de arquitectos de Nueva York Diller Scofidio + Renfo, con varios proyectos *land art*<sup>447</sup> tales como “*The Blur*”, ideado para Expo Suiza en el año 2002, pero también el proyecto que posiblemente los ha lanzado a la fama, “*High Line*” (N. York, 2003-19) (Fernández Galiano, 2020) .

---

<sup>446</sup> Si bien, en el caso de Smithson, interesado sobre todo por los restos industriales y las zonas marginales.

<sup>447</sup> Recreados en la exposición titulada ‘*American Lawn*’ del *Canadian Centre for Architecture* (Montreal, 1998).

**FIGURA 8.** *Walter de María. The Lightning Field (Nuevo México, 1977).*



Fuente original: (Lailach, 2007, p.39). 'Dé-Dadá 08'. Autoría propia.

#### 4. RESULTADOS

El interés por el tiempo y el movimiento como herramientas artísticas hunde sus raíces en la invención de la fotografía por Niépce en 1824 y guarda relación con los experimentos de cronofotografías de Esdward Muybridge, a partir de los cuales se posibilitó el invento del cinematógrafo a finales del siglo XIX, por los hermanos Lumière. El estudio del movimiento en fotografía había sido abordado inicialmente por el cronofotógrafo Étienne-Jules Marey, quien analizó el movimiento en la figura humana y los animales. Todas estas investigaciones repercutieron en la búsqueda de nuevos lenguajes en el arte, abordada por las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX. En ese sentido, los resultados obtenidos son los siguientes:

- El Cubismo y el Futurismo supusieron un cuestionamiento de la tradición, mediante la simultaneidad y el movimiento y con la irrupción de los manifiestos artísticos en la escena europea.
- Con el Constructivismo se asimiló el legado cubo-futurista y se emprendió la búsqueda de un hombre nuevo, al margen de los estilos históricos y utilizando la racionalidad en diseños precursores del arte cinético, al estar basados en la abstracción geométrica y el movimiento real.

- El movimiento de artistas rusos por Europa, especialmente Francia, Alemania y Holanda, pero también por Norteamérica, supuso la difusión del Constructivismo a nivel mundial.
- El Dadaísmo y el Surrealismo indagaron los lenguajes del anti-arte, mediante lo absurdo y lo irracional, con propuestas cinéticas asociadas al *ready made* y la anti-máquina.
- En la segunda mitad del siglo XX, el cambio de escenario, de París a Nueva York, supuso un transvase de artistas con una influencia mutua y fecunda y numerosas indagaciones sobre el tiempo como factor de la obra de arte.
- Sin duda el Mayo francés de 1968 fue un detonante cultural y social decisivo para la revisión de una arte participativo, inmerso en un discurso temporal, que guarda una estrecha relación con la idea de *Happening*.
- La interdisciplinariedad producida en el arte del siglo XX se en el siglo XXI debido a la doble revolución tecnológica, la digital y la de los sistemas de información y comunicación. Todo ello con una temporalidad asociada a la interacción y la inmersibilidad del espectador.
- La arquitectura del siglo XX no ha sido ajena a la experimentación artística y se ha sumado a un revisionismo que se traduce en nuestros días en la necesidad de una arquitectura mucho más participativa.
- Las nuevas tecnologías digitales favorecen diseños biomórficos complejos, formalmente más dinámicos y sensorialmente más sofisticados, entendidos como verdaderas obras de arte.

## 5. DISCUSIÓN

El arte y la arquitectura actual atraviesan momentos de crisis y revisionismo conceptual. Al igual que sucediera en las primeras décadas del pasado siglo, los artistas actuales han comenzado a explorar el concepto de espacio-tiempo, de la mano de las nuevas tecnológiales digitales y de

la comunicación global. La sociedad contemporánea atraviesa un periodo de cambio asociado a su carácter extenso, abarcando, cada vez más, al planeta en su conjunto. Se trata de una apuesta, mucho más ambiciosa, intercultural y transdisciplinar, con numerosos lenguajes que deben apostar por un nuevo mundo, tecnológico y artístico, conciliando arte y vida, es decir, un mundo más sostenible y, por ello, más conciliado con la naturaleza y el equilibrio planetario.

## 6. CONCLUSIONES

La temporalidad en arte y arquitectura es una de las características principales de la cultura del siglo XX, si bien se prolonga en nuestro siglo XXI, al abrirse nuevos horizontes ligados al mundo virtual. Se trata, en definitiva, de un panorama que nos abre paso a un mundo nuevo, con numerosas propuestas transdisciplinares que plantean una transgresión sin precedentes del mundo real. Así, el arte y la arquitectura experimentan con propuestas que utilizan lenguajes nuevos, insospechados en épocas pasadas, y que apuestan cada vez más por diseños formalmente complejos, asociados al nuevo potencial de la inmersividad y la interacción.

## 7. REFERENCIAS

- Ades, D. (1991). *El Dadá y el Surrealismo*. Labor.
- Apollinaire, G. (2008). *Crónicas del cubismo (1905-1918)*. Leviatán.
- Arias Madero, J. (2022). *Rem Koolhaas y el surrealismo. Arquitectura convulsiva*. Diseño Editorial.
- Arnaldo, J. (1993). *Las vanguardias históricas (I)*. Historia 16.
- Barth, F. (2015). *Konstantin Melnikov and his house*. Edition Axel Menges.
- Bernárdez Sanchís, C. (2003). *Joseph Beuys*. Nerea.
- Blazwick, I. (1956). *This is tomorrow* [exposición]. 9 september 2010 - 6 march 2011. Whitechapel Gallery.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*. Trotta.
- Boccioni, U. (2004). *Estética y arte futuristas*. Acanalado.
- Böck, I. (2015). *Six canonical projects by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas*. Jovis.

- Bosman, J. (1997). *Bernard Tschumi. Architecture in-of-motion*. Netherlands Architecture Institute (NAi).
- Bozal, V. (1989). *Modernos y postmodernos*. Historia 16.
- Burgos, F., & Garrido, G. (2004). *El lissitzky. Wolkenbügel 1924-1925*. Rueda.
- Cirlot, L. (1990). *Las claves del dadaísmo*. Planeta.
- Cottingham, D. (1999). *Cubismo*. Encuentro. Tate Gallery.
- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (3ª ed.). Alianza.
- Dell, S., Rider, A., & Wood, W. (2008). *On location. Siting Robert Smithson and his contemporaries*. Black Dog Publishing.
- Diserens, C. (2004). *Vito Hannibal Acconci Studio [exposición]*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Eimert, D., & Podoksik, A. (2012). *Cubism*. Parkstone International.
- Fernández Buey, F. (1973). *Constructivismo*. Alberto Corazón.
- Fernández Galiano, L. (2020). Diller Scofidio+Renfro. *Arquitectura Viva*, 221, 8–23.
- Ferrer, E. (2017). *Esther Ferrer: todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS.
- Filipovic, E. (2008). *Marcel Duchamp. Una obra que no es una obra “de arte.”* Fundación PROA.
- Galiano Fernández, L. (2021). *Koolhaas surrealista*. Arquitectura Viva.
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Destino.
- Greene, V. (2014). *Italian futurism, 1909-1944. Reconstructing the universe*. Guggenheim Museum.
- Guasch, A. M., & Bonito Oliva, A. (2000). Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995. In *Arte contemporáneo* (Vol. 6). Akal.
- Kaprow, A. (2013). *Ensayo sin título y otros happenings*. Tumbona Ediciones.
- Katz, V. (2002). *Black Mountain College. Una aventura americana [exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 28 de octubre de 2002 - 13 de enero de 2003. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Klüser, B. (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas* (Vol. 29). Síntesis.
- Koolhaas, R. (2004). *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili.
- Koolhaas, R., & Mau, B. (1995). *Small, medium, large, extra-large (S M L XL)*. Monacelli Press.
- Kotalík, J., Neumann, I., & Setlik, J. (1990). *Cubismo en Praga. Obras de la Galería Nacional [exposición]*. Fundación Juan March, 11 de mayo- 8 de julio, 1990. Fundación Juan March.

- Krauel, J. (2010). *Event Art. Innovation and creativity*. Links.
- Kuznetsov, P. (2017). *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*. DOM Publishers.
- Lailach, M. (2007). *Land Art*. Taschen.
- Lissitzky-Küppers, S. (1992). *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*. Thames and Hudson.
- Lissitzky, L. M. (1989). *Russia: An Architecture for World Revolution*. MIT Press.
- Longatti, A. (1984). *Disegni di Sant'Elia*. Stefanoni.
- Merkert, J., & Revnin, V. (1993). *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*. IVAM Centre Julio González. Berlinische Galerie.
- Meyer-Hermann, E., Perchuk, A., & Rosenthal, S. (2008). *Allan Kaprow. Art as Life*. Thames & Hudson.
- Nakov, A., Marchán Fiz, S., & Dachy, M. (1989). *Dada y Constructivismo. Centro de Arte Reina Sofía [exposición], 9 de marzo- 1 de mayo*. Ministerio de Cultura.
- Nastri, A., & Vespere, G. (2015). *1914/2014. Cent'anni di architettura futurista*. CLEAN edizioni.
- Ozenfant, A., & Jeanneret, E. (1994). *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. El Croquis Editorial.
- Pizza, A., & García Vergara, M. (2002). *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Poveda, P. (1982). Oma/Rem Koolhaas. 1987-1998. *El Croquis*, 53+79, p.228–249.
- Rambla Zaragoza, W. (2008). *Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX. Una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- Raquejo, T. (1998). *Land art*. Nerea.
- Rickey, G. (1969). *Constructivism. Origins and Evolution*. George Braziller.
- Rubino, L. (1984). *Frank O. Gehry special*. Kappa.
- Rubio, O. M. & Marín, C. (2014). *La experiencia de la totalidad. El Lissitzky. La Fábrica*.
- Sentís, M. (1994). *Al límite del juego*. Ediciones Árdora.
- Tschumi, B. (1994). *Bernard Tschumi: 1983-1993*. A + U Publishing.
- Tzara, T. (1983). *Siete manifiestos Dada. Algunos dibujos de Picabia*. Tusquets.
- Zhadova, L. A. (1988). *Tatlin*. Thames and Hudson.