

## EL ZIGURAT DE KAPOOR O EL PATRIMONIO PERDIDO: UN VACÍO VISIONARIO QUE SEVILLA DESPRECIÓ

---

ENRIQUE CAETANO HENRÍQUEZ  
*Universidad de Sevilla*

CELIA S. MORGADO  
*Universidad de Sevilla*

### 1. INTRODUCCIÓN

Con ocasión de la celebración de la EXPO'92, Sevilla fue uno de los epicentros mundiales de la cultura. Gracias al programa “Arte Actual en Espacios Públicos” pudieron instalarse obras de artistas contemporáneos de primer orden como Matt Mullican, Eva Lootz, Anish Kapoor, Per Kirkeby, Roberto Matta, Stephan Balkenhol, Ettore Spalletti o Jesús Soto, entre muchos otros.

En muchas ocasiones se ha denunciado a través de la prensa o por medio de estudios académicos de investigación, que, en la actualidad, muchas de esas obras se encuentran en un lamentable estado de conservación, mostrando importantes deterioros, sustracciones, o incluso desapariciones integrales. El vandalismo o las inclementes condiciones medioambientales de la ciudad, amén de la impasible despreocupación de las autoridades competentes hicieron el resto. Cierto es que se reutilizaron un considerable número de pabellones –quizás no los más singulares– y paulatinamente el espacio de la Isla de la Cartuja ha ido cobrando una nueva función, mediante el establecimiento de muchas sedes empresariales, comerciales o culturales. No obstante, el patrimonio artístico perdido no es precisamente el que se albergaba en los pabellones o en las instituciones museísticas vigentes a día de hoy, sino la gran colección de escultura pública que fue promovida, creada y sufragada con motivo de la exposición universal. De ella, bien poco queda.

La que hubiera podido ser uno de los mejores ejemplos de parques de escultura o de museos al aire libre en todo el mundo por aquel entonces, se frustró debido a la indolencia manifiesta de las administraciones públicas y al consecuente e implacable paso del tiempo. Nada nuevo por estos lares, por cierto.

Al margen de la reordenación de nuevos usos para los pabellones, no se acometió con la debida responsabilidad un plan específico para la conservación del patrimonio artístico generado durante esos años de bonanza y eufórica modernización. Gran parte de las esculturas que se instalaron en emplazamientos específicos del recinto de la Expo fueron posteriormente desatendidas y abandonadas a su suerte, al igual que ocurrió con el mantenimiento de la mayoría de espacios públicos, infraestructuras y mobiliario urbano de ese moderno e innovador entorno. Pocos años después de la clausura de la Expo '92 el aspecto de las zonas peatonales, los pavimentos de plazas, espacios ajardinados y áreas lúdicas referían la estética decadente propia de un escenario post apocalíptico, donde se evidenciaron las prisas técnicas y los escatimosos atajos constructivos que se utilizaron para estrenar una ciudad dentro de otra ciudad, con fecha de caducidad de escasos seis meses de duración.

Un hecho significativo de esa desidia institucional y falta de atención al patrimonio artístico se constata al comprobar que esas obras no se recogían en los catálogos oficiales del evento. Con tal desorden y desconcierto, no es de extrañar que algunas de estas piezas “desapareciesen” de forma repentina en algún momento de los años noventa, sin advertirse su desaparición hasta años más tarde, como le ocurrió a la obra “*Hombre con camisa blanca y pantalón negro*” de Stephan Balkenhol, la cual fue serrada del basamento de madera que se alzaba en el Jardín del Reposo y la Lectura.

En los Jardines del Guadalquivir también se encuentran varias piezas completamente desatendidas sin la necesaria y adecuada puesta en valor que requieren. Obras e intervenciones tan significativas como la construcción “*Sin título*” de Per Kirkeby, la “*Fuente para pájaros*” de Ettore Spalletti, a la cual se le ha suprimido su función como fuente, o el entrelazado puente-escalera-rampa de ladrillo “*No□Do*” de Eva Lootz son un buen ejemplo de ello. Los años de abandono absoluto, así como el actual

y laxo *stand-by* patrimonial en el que hoy se encuentran, han hecho que estas obras se degradasen fruto del silvestre, descontrolado e invasivo ecosistema que proliferó tras el cierre de los jardines.

Justo es decir que la Consejería de Urbanismo ha intervenido y restaurado algunas de las piezas con mayor o menor fortuna, o en el mejor de los casos, ha realizado limpiezas periódicas a alguna de las obras más expuestas al público, sin embargo, persiste la falta de un plan integral de mantenimiento de este legado artístico, que quizás por un absurdo criterio de periferia malentendida, se encuentra al margen de la planificación sistemática de la ciudad en materia de conservación.

Otras esculturas fueron desmanteladas, vendidas o reubicadas en otros emplazamientos de la ciudad o de la provincia, como es el caso de “*La trampa de la memoria*” de Federica Marangoni, regalo de la ciudad de Venecia, que actualmente se encuentra instalada en el Arboreto del Carabolo, en la localidad vecina de Camas.

Otro caso relevante de despropósito contra el patrimonio público fue la venta de la fuente “*Media esfera azul y verde*” del venezolano Jesús Soto, uno de los predecesores del arte cinético. Ubicada originalmente en los terrenos donde ahora se erige la *Torre Pelli*, en 2006 fue desmontada y enviada a la fundación familiar del artista en París, a través de la *Sociedad Puerto Triana SA*, para poder dar comienzo a las obras del nuevo complejo.

Muchas instituciones, públicas y privadas, han mal gestionado todo este patrimonio a lo largo de los años, mutando en organismos y empresas derivadas de las originales, donde parece que unas van pasándose la pelota de un tejado a otro, eludiendo sus responsabilidades con el patrimonio público y justificando con descaro las decisiones que dieron respuesta expedita a sus intereses, ya fueran económicos, urbanísticos, o de cualquier otra índole. *Agesa*, sociedad gestora de los activos del Estado al término de la Expo’92, la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla, o entre otras, las diversas sociedades concesionarias que han gestionado el parque temático conocido como “*Isla Mágica*”, han configurado un amplísimo entramado de entidades que han tomado

decisiones unilaterales sobre un patrimonio artístico público de primer orden del que no tuvieron nunca verdadera conciencia.

No debemos acabar este repaso sobre obras malogradas sin mencionar que el vandalismo y la falta de civismo también han hecho mella en el patrimonio artístico público al que nos estamos refiriendo. El larguísimo mural cerámico “*Verbo América*” del chileno Roberto Matta estuvo casi derruido en su totalidad, de igual modo que ocurre con “*El plato azul*” de Ilya Kabakov, actualmente irreconocible, en estado de completo abandono, donde tan sólo quedan los restos maltrechos de un muro sin sentido alguno. La Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla restauró el mural de Matta en 2011, y transcurridos unos pocos años ya vuelve a mostrar preocupantes signos de deterioro. Por otra parte, diremos que hay una considerable colección, también de corte internacional, que aún se conserva en relativo buen estado. Son una serie de esculturas que se encuentran en los jardines del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), y que a través del programa *Doce Países*, representaron a los miembros de la entonces Comunidad Económica Europea. Cabe destacar que en 2005 fueron restauradas las que aún permanecían en Sevilla tras la clausura de la exposición universal.

Este repaso nos revela el contexto histórico y el escenario en materia de gestión patrimonial a partir del cual, en adelante, vamos a desarrollar el objeto de estudio protagonista de la presente investigación, que no es otro que el desaparecido “*Edificio para un vacío*” (Kapoor y Connor, 1992) derruido poco tiempo después del cierre de la muestra. El continuo deterioro de las citadas obras parece que ya se ha asumido con resignación tanto a nivel institucional, como por el conformismo colectivo de la sociedad que no cuida, valora y mantiene su patrimonio, pero resulta mucho más incómodo asumir las variopintas decisiones en el ámbito de la gestión que han permitido la desaparición definitiva de algunas de estas obras de manera deliberada, dejando un vacío –por demolición– insustituible e irreparable.

Este es el caso del “*Edificio para un vacío*” diseñado por el artista británico-hindú Anish Kapoor y el arquitecto David Connor. Construido junto al lago de España, la obra que se erigía como un solemne zigurat de base elíptica, 15 metros de altura y 10 metros de anchura, con un

diseño interior de connotaciones visionarias, era una evolución lógica y algo más sofisticada de la precedente construcción llamada “*Descenso al limbo*” (1992). En ambas se exploran las primeras claves del estudio Kapooriano sobre el vacío y la no objetualidad de la pieza artística contemporánea, conectando la escultura con la arquitectura a través de la delimitación y re-significación de las formas y el espacio potencial que desocupan. Construir algo a partir de la idea de inexistencia podría parecer en principio una difícil quimera, pero en esta obra iniciática que Sevilla tuvo ocasión de poseer durante un corto espacio de tiempo, se conjugó a la perfección la ambivalencia entre vacío y plenitud, expresada también en ocasiones con la confrontación entre lo negativo y positivo, la oscuridad y la luz, o el negro y el blanco.

**FIGURA 1.** Anish Kapoor, *Descenso al Limbo* (1992)

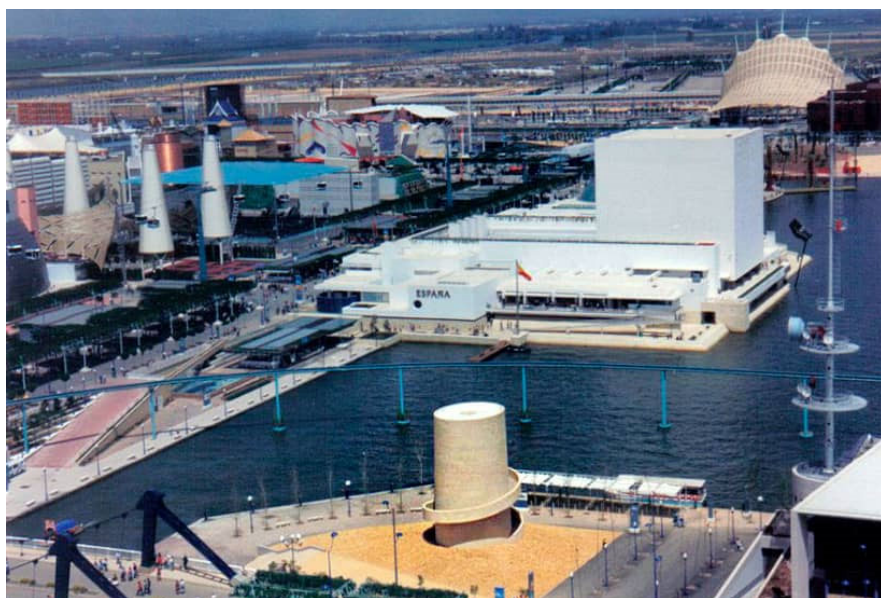


Fuente: <https://tinyurl.com/2kzrkolk>

Sostenemos aquí que esta obra, desde su vertiente puramente arquitectónica, mantiene una clara y directa relación referencial con la arquitectura visionaria y utópica de Étienne-Louis Boullée, más en concreto con el proyecto del “*Cenotafio de Newton*” (1794).

Igualmente hemos detectado otras probables concordancias y afinidades con ejemplos más contemporáneos, que expondremos sin pretender con ello aseverar categóricamente una directa relación analógica de facto, sino sugerir correlaciones ponderables y aparentes en el campo de las influencias estilísticas, paradigmas formales y connotaciones discursivas. En el cuerpo central de este estudio reflexionamos acerca de las ideas sobre el espacio y el vacío arquitectónico, así como sobre las experimentaciones con la presencia y ausencia de materialidad del sevillano edificio de Kapoor, que sentaron las bases de lo que sería el posterior discurso de un artista llamado a convertirse en el escultor más influyente y reconocido de la contemporaneidad.

**FIGURA 2.** Panorámica de la Expo'92 de Sevilla. Vista aérea del Edificio para un vacío junto al Lago de España.



Fuente: <https://tinyurl.com/2n2eqbgq>

En resumen, en este trabajo expondremos cómo Sevilla perdió la ocasión de ser una de las ciudades en contar con una de las obras de arte público más pioneras de uno de los más importantes artistas de la historia. Al margen de examinar algunos hechos que propiciaron este despropósito en la gestión patrimonial de la ciudad, centraremos la atención de

este estudio en analizar la importancia de la pérdida de esta obra en concreto, por su papel decisivo en la evolución de la escultura contemporánea en lo concerniente a su conexión con el campo arquitectónico y urbanístico. Lo analizaremos a través de los puntos de contacto de estas disciplinas y los actuales conceptos socioculturales a los que el arte se enfrenta en la búsqueda de un nuevo lenguaje multidisciplinar, de escala urbana, y con el elevado objetivo de intervenir en la experimentación interactiva y emocional del vacío y la materia.

## 2. OBJETIVOS

- Reflexionar a propósito del patrimonio escultórico perdido en la ciudad de Sevilla tras la Exposición Universal de 1992.
- Centrar el estudio en la emblemática obra de Anish Kapoor y David Connor “*Edificio para un vacío*”, contextualizando y analizando la relevancia de su pérdida a nivel patrimonial, y examinando el significado conceptual de la propuesta, su enfoque multidisciplinar y su proximidad a la escala urbana.
- Reflexionar, a partir de la citada obra, acerca de los diversos y ambivalentes puntos de contacto entre la escultura y la arquitectura y los nuevos conceptos socioculturales a los que el arte contemporáneo se enfrenta, en la constante búsqueda de un nuevo lenguaje entre la abstracción pura y la experiencia directa de habitar espacios.
- Establecer referencias y analogías referenciales entre diferentes autores, estilos y obras con el proyecto principal de la investigación: “*Edificio para un vacío*”.
- Exponer los primeros resultados del proyecto de investigación en curso “*RecuSculTurArt: Recuperación Tridimensional del Patrimonio Escultórico Perdido*” (HUM184), que pretende recuperar virtual y físicamente los modelos y piezas escultóricas perdidas aludidas en este trabajo, a partir de la recopilación exhaustiva de fondos documentarios de diversa naturaleza (fotografía, video, dibujos, etc.).

- Preservar, gestionar y difundir el patrimonio escultórico desaparecido de la ciudad de Sevilla mediante la creación de un registro virtual, así como mediante la reproducción física a escala de los modelos originales.

### 3. METODOLOGÍA

#### 3.1. DOCUMENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA GESTIÓN PATRIMONIAL DE LA ESCULTURA PÚBLICA EN LA SEVILLA DEL 92

Para el adecuado desarrollo de esta investigación, hemos establecido diferentes fases de actuación. La primera ha supuesto la búsqueda de información, recopilación de archivos, documentos e imágenes históricas sobre las piezas que aparecen en la presente lectura, en la cual encontramos obras de Anish Kapoor, Étienne-Louis Boullée, Barnett Newman, o James Turrell, entre otros.

Escogimos la obra “*Edificio para un vacío*” como la pieza protagonista de nuestro estudio y la relacionamos con la problemática en materia de gestión patrimonial de otras muchas obras que surgieron con ocasión de la celebración en Sevilla de la Exposición Universal de 1992.

Esta segunda etapa complementa a la primera con un estudio comparativo de obras de diversos artistas –clásicos y contemporáneos– y su interrelación referencial con la obra de Kapoor y Connor.

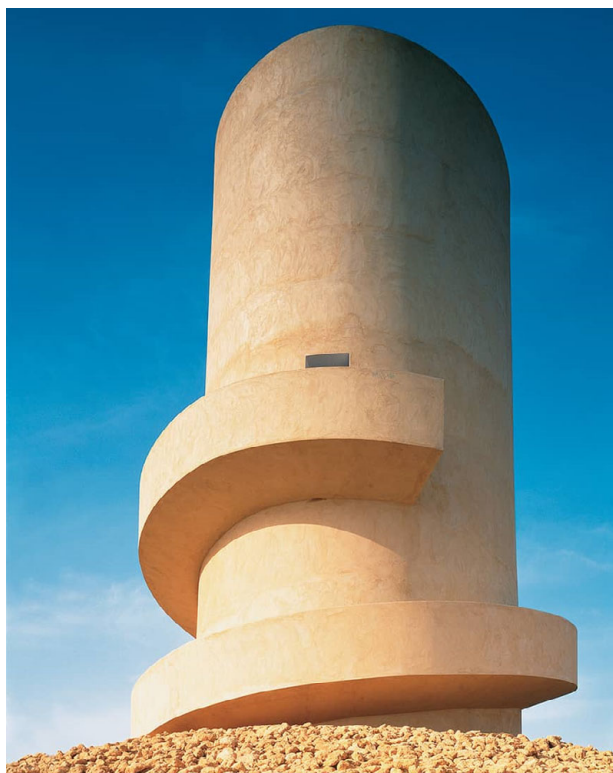
Este estudio nace como resultado del trabajo de investigación previo que hemos venido desarrollando paralelamente durante los años precedentes, enfocado a la recreación tridimensional –digital y física– de la referida obra para poder experimentar una nueva vía de acercamiento integral a ella, pudiendo recorrer sus espacios de manera virtual y teniendo la posibilidad de acceder a un archivo volumétrico preciso y pormenorizado.

Hemos extraído, por tanto, diversos renders y secciones que son usados aquí, como imágenes ilustrativas en este estudio. A continuación, exponemos las claves metodológicas de este proyecto de investigación dirigido por el profesor Dr. Enrique Caetano Henríquez, adscrito al



Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla.

*FIGURA 3. Anish Kapoor y David Connor, Vista exterior del Edificio para un vacío, Sevilla (1992)*



Fuente: <https://tinyurl.com/2fuk2dw6>

### 3.2. PROYECTO DE RECUPERACIÓN TRIDIMENSIONAL DEL PATRIMONIO ESCULTÓRICO PERDIDO

Tradicionalmente las copias y réplicas tridimensionales de obras de arte se limitaban a aspectos superficiales. El empleo de técnicas y materiales de reciente creación ha permitido llevar a cabo precisas imitaciones de obras artísticas, e incluso a construir la denominada “copia digital”.

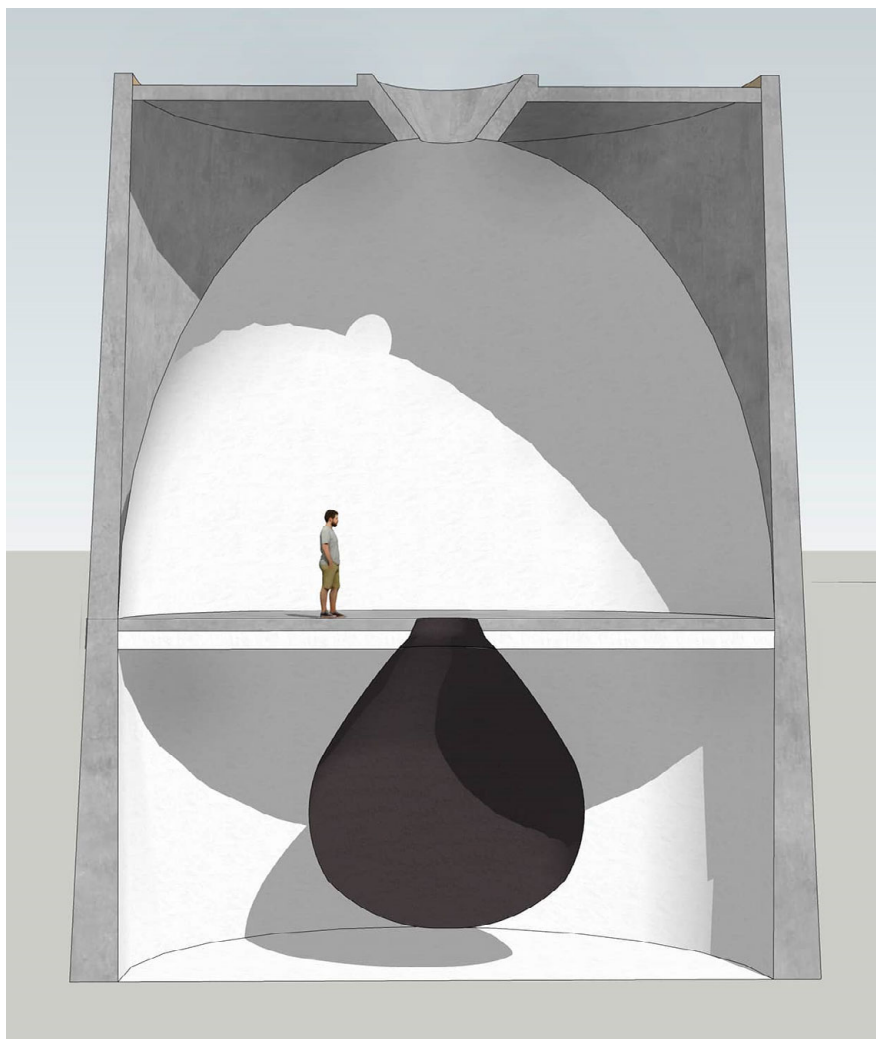
Si las copias no van encaminadas a conservar, preservar, estudiar, conocer, difundir y, en definitiva, disfrutar del patrimonio cultural,

podríamos incluso llegar a cuestionarnos las bases legales y éticas de una reproducción efectiva. La Digitalización 3D del Patrimonio Cultural nos permite asegurar la pervivencia y salvaguardia de nuestra historia con vistas al disfrute de las futuras generaciones. A través del proyecto que aquí mostramos y que se encuentra en pleno desarrollo, hemos pretendido dar respuestas, entre otras cuestiones, a las inquietudes sociales sobre el futuro del legado artístico, mediante el estudio y empleo de la denominada tecnología de digitalización 3D. Gracias a esta tecnología es posible realizar una copia material de una obra escultórica –ya sea una pieza de bulto redondo, una instalación, o un edificio– mediante un proceso reconstructivo, que en muchos casos puede contribuir al conocimiento de su pasado, presente y futuro material, desde una perspectiva tanto procedimental como conceptual.

Desde el Grupo de Investigación adscrito a la Universidad de Sevilla HUM184: *Investigación de Técnicas Escultóricas*, venimos desarrollando desde 2021 el proyecto de investigación “*RecuSculTurArt: Recuperación Tridimensional del Patrimonio Escultórico Perdido*”. El proyecto propone recuperar –en principio en el ámbito local– el sentido original de una amplia selección de obras escultóricas desaparecidas o en precario estado de conservación, para difundir los modelos escultóricos creados con materiales actuales, tales como los *composites* de resina o los aglomerados sintéticos.

De hecho, en muchos casos, el testimonio de esos modelos originales nos llega exclusivamente gracias a la recreación y pervivencia de estos nuevos modelos, puesto que se han perdido los originales. De este modo, planteamos la recuperación de obras desaparecidas para tener una capacidad renovada de cara a su estudio y conocimiento, la difusión y el aprovechamiento del patrimonio de la ciudad para la investigación, las colecciones digitales, el uso institucional, la comercialización de piezas, etc. En este proyecto abordamos también las claves y el desarrollo de la escultura contemporánea en relación a sus vínculos con en los ámbitos arquitectónicos y urbanísticos.

**FIGURA 4.** *Recreación virtual de Edificio para un vacío. Proyecto RecuSculturArt. Sección longitudinal. Infografía-3D (2021)*



Fuente: elaboración propia

Para llevar a cabo este proyecto se viene trabajando de forma coordinada e interdisciplinaria fundamentalmente en dos ámbitos claramente determinados: La Digitalización tridimensional (ámbito virtual) y las técnicas de moldeo, mecanizado y reproducción escultórica (ámbito físico). El sentido de este trabajo está encaminado a desarrollar diversas aplicaciones en el campo de la conservación y restauración del patrimonio

escultórico de la ciudad, permitiendo realizar una documentación exhaustiva de las obras, para poder realizar duplicados o réplicas a diversas escalas, datación, reconstrucciones volumétricas detalladas, reconstrucciones cromáticas o visuales, así como establecer una copia de seguridad y preservación digital.

Finalmente, habiendo establecido las conexiones conceptuales y artísticas dentro de nuestro marco teórico, y habiendo tenido la posibilidad de introducirnos virtual y digitalmente en la pieza, hemos conseguido una serie de conclusiones que responden a nuestros objetivos previamente mencionados.

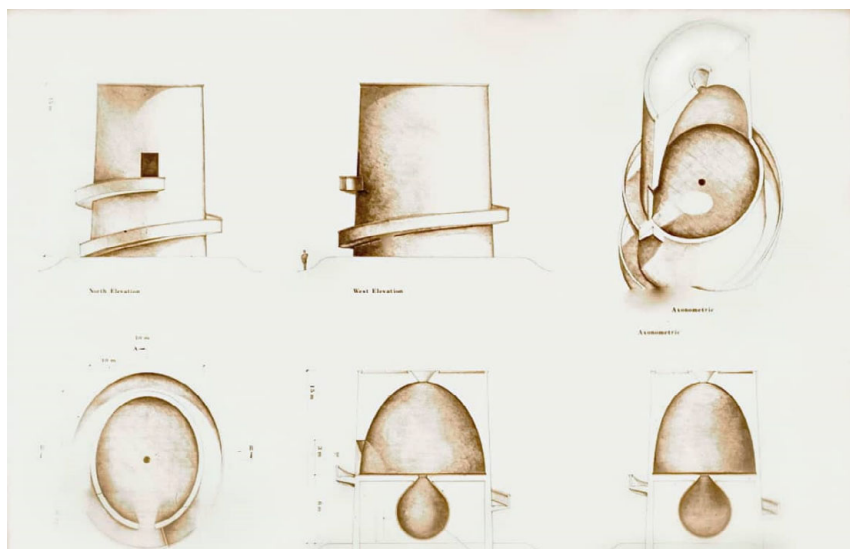
#### 4. ARQUIESCULTURAS EXPERIMENTALES DE VACÍOS CONSTRUÍDOS

##### 4.1. LA PRESENCIA DEL VACÍO Y LA AUSENCIA DEL OBJETO

A toda materia le corresponde una respuesta de signo contrario, de existencia inmaterial. En esa continua búsqueda ha instalado Anish Kapoor su campo de estudio, moviéndose entre la ciencia, la arquitectura y la escultura para crear su particular universo repleto de incógnitas. A lo largo de su dilatada y fecunda carrera podemos comprobar cómo, para este artista, la concepción del objeto tiene una dependencia vinculante con su entorno, de tal manera que no existe el objeto por sí mismo, sino la potencialidad propia de convertirse en expresión artística a través de los diversos elementos y condicionantes que puedan transformarlo en algo nuevo, único. Y uno de esos elementos fundamentales es la escala. En diversas ocasiones Kapoor ha expresado que la escala lo es todo en escultura. Que no ha de reusarse la utilización de grandes piezas, dado que la enormidad es una de los más valiosos recursos en la práctica escultórica. Por eso, y en relación con la ambivalencia entre edificios-escultura y la propia arquitectura, se puede llegar a la conclusión de que la escala es un argumento discursivo, y no tanto una cuestión de tamaño o medida física concreta. De ahí la importancia de que una escultura aborde su propuesta desde el sentido y el significado intrínseco de la misma, entrando con total naturalidad en el ámbito de la desmaterialización del objeto y en la poética de la imaginación pura.

En un sentido estrictamente formal, la determinación de la escala en el “*Edificio para un vacío*” es fruto de una emotiva y precisa síntesis entre geometría y espiritualidad. El espectador se relaciona con la cúpula interior con la misma levedad con la que intuye el espacio vacío que se percibe “encapsulado” bajo sus pies, aunque la verdadera dimensión de éste, debido al alto grado de oscuridad utilizado, no pueda más que presentirla sin objetivas certezas y referencias tridimensionales. Se genera entonces el milagro de la re-significación de la escala. Kapoor propone así su *no-objeto*, su idea de vacío, creando un nuevo espacio virtual, sin límites cartesianos, pero construido a partir y dentro de otra realidad material que es la que lo hace posible, y al mismo tiempo, lo contiene.

**FIGURA 5.** Planta, alzados y secciones del *Edificio para un vacío* (1992)



Fuente: <https://tinyurl.com/2kvylwa3>

En el desaparecido edificio sevillano, el visitante podía experimentar su propia emocionalidad a partir de esa situación creada por el diseño y la singularidad del espacio. Al igual que ocurre en otras experiencias arquitectónicas semejantes, el habitáculo creado por Kapoor y Connor promovía un estado de intimidad favorable para que el espectador conectase con su más profundo y clarividente nivel de imaginación. En cierto sentido, era como haber abierto una puerta que condujese a un

estado hipersensorial donde la mirada y la obra se conectaran representando una espacialidad expandida, a la que no se podría acceder de no coexistir esas condiciones ambientales. El silencio, la penumbra, la sucinta proyección elíptica de iluminación cenital y la oscura profundidad del vacío subterráneo contenido bajo el suelo, transportaban a los asistentes por unos momentos, a una nueva realidad donde no se encontraban ni dentro ni fuera, sino en un íntimo y abstracto cuestionamiento sobre la percepción individual del espacio.

A menudo, La obra de Kapoor evidencia un profundo diálogo entre lo material y lo inmaterial, lo concreto y lo indeterminado, la presencia y la ausencia. En sus propuestas abundan las contradicciones, y el artista se transfigura en *arquiescultur* tanto del espacio intervenido como de la concepción subjetiva de quien lo experimenta.

La eterna dualidad entre interior-exterior resulta clave su lenguaje visual, que modula lo abisalmente interno mediante su particular noción de vacío, que a menudo representa vaciando el núcleo epicéntrico de sus obras. En el centro del suelo de la estancia principal del edificio, el agujero de alto contraste negro abría una seductora fosa, con connotaciones casi divinas, que atrapa poderosamente la mirada del espectador, arrastrándolo hacia adentro en una irresistible subyugación espacio-temporal. Ese pequeño portal creaba una atracción irremediable, como si generase su propio campo gravitacional. Y poco a poco nos permitía adentrarnos integralmente a través de esa oquedad, experimentando la unívoca entelequia del espacio interior. Por eso el arte es tan útil, ya que, aunque parezca sensato pensar que físicamente no podríamos adentrarnos en el vacío, la idea de vacío que nos propone Kapoor en este singular edificio es la de poder entenderlo como espacio colmado y no como vacante o hueco. Con ese convencimiento, este tipo de esculturas no son tanto unos objetos plásticos en sí mismos, sino proposiciones planteadas a través de reconfiguraciones sublimes del espacio y su percepción.

En la obra inmediatamente anterior a la realizada para Sevilla, *Descenso al Limbo* (1992), la idea de vacío se manifestaba como un campo de fuerza en el que la materialidad se convertía repentinamente en algo inmaterial, la solidez de los objetos era confrontada por espacios en suspenso, pausados, evanescentes. Este tipo de obras obligan al espectador

a volverse sensible a los continuos procesos de cognición e imaginación, de instinto y ensueño, de observación e inferencia, mediante los cuales el intelecto construye el propio mundo. Podríamos aventurar incluso, que, en ese individual ejercicio de respuesta estética, la mente llega a experimentar un episodio súbito y sobrecogedor de auto-contemplación.

**FIGURA 6.** Anish Kapoor y David Connor. Sala cupular del Edificio para un vacío (1992)



Fuente: <https://tinyurl.com/2fuk2dw6>

## 4.2. INTERRELACIONES CONGRUENTES ENTRE ESCULTURA Y ARQUITECTURA

La determinación de fronteras entre las distintas artes, especialmente entre la arquitectura y la escultura, ha sido siempre objeto de estudio recurrente. Los conceptos y categorías de las diversas disciplinas artísticas se han ido acercando y alejando en función del momento histórico. Durante el Renacimiento la arquitectura y la escultura se relacionaron asertivamente, en un integrado entendimiento del sentido funcional y el valor estético de ese tipo de obras. Sin embargo, en el XIX, con la irrupción del desarrollo industrial volvieron a distanciarse enormemente.

Pero en la contemporaneidad los límites interdisciplinares se han reconectado como nunca antes, y las categorizaciones estrictas han dado paso a conceptos ya tan asumidos como las *Arquiesculturas*. Se habla de arquitecturas esculturales, objetos arquitecto-escultóricos, o escultura arquitectónica, en un sinfín de términos que puntualizan esa recíproca capacidad de entender el espacio, donde se conectan de manera fluida ambos procesos creativos.

Algunos de los elementos recurrentes de esta nueva manera de entender la escultura, donde se desdibujan los límites con la arquitectura, el urbanismo y el arte público, podrían ser los siguientes: La ampliación de la escala para adaptarla a planteamientos urbanos, relacionándola con el tránsito y los recorridos del espectador; La expansión hacia un espacio público polivalente en el que se integren discursos de corte sociopolítico; La semejanza metodológica en los procesos de ideación, proyecto y ejecución material, abordándolos técnica y organizativamente con dinámicas interdisciplinares.

A partir del modo en el que la escultura se fusiona con la práctica arquitectónica, y viceversa, podríamos decir que el verdadero sentido de la obra de Kapoor radica en la continua transición de la escultura al ámbito de lo urbano, donde la relación espectador-obra cobra un elevado carácter simbólico, provocando de manera instintiva, un alto grado de emoción que conecta a éstos con su yo más interno e individual.



### 4.3. EDIFICIO PARA UN VACÍO: CRÓNICA DE UNA DEMOLICIÓN NO ANUNCIADA

En aquella Sevilla que despertaba a la modernidad, unos jóvenes Kapoor y Connor presentaban una obra que se configuraba como una torre-fortaleza de base elíptica, con acceso ascendente en rampa espiral hacia su discreta y lateral entrada a seis metros de altura desde el nivel del suelo. Exteriormente recordaba a un austero y racionalista *Helter Skelter*, donde la atracción no consistía en la bajada, sino una vez que se subía la rampa y el espectador se adentraba en el interior de la tersa y estilizada sala cupular.

Las ponderadas proporciones elípticas de la base distorsionaban el predecible sentido circular acostumbrado, desenfocando el confort perceptivo de espacios análogos –como los religiosos– para experimentar un incierto efecto de distorsión referencial. La cúpula blanca dominaba el espacio que se alzaba desde el suelo hasta la cúspide, donde se había practicado un angosto lucernario.

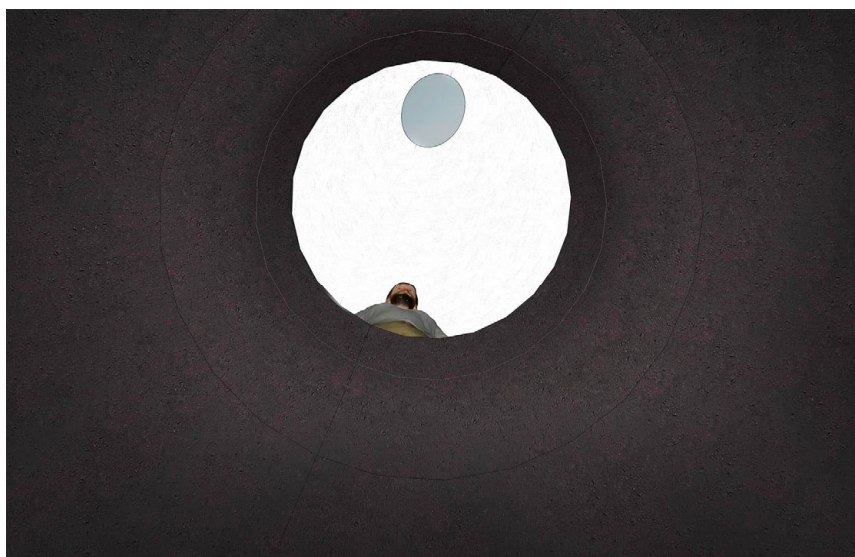
En el centro del suelo se abría un reducido orificio que comunicaba con el espacio vacío, oculto, en forma de globo invertido, el cual estaba recubierto por un intenso y aterciopelado color negro. Literalmente, el infinito bajo los pies.

Este innovador y singular edificio sólo permaneció en pie durante escasos cuatro años tras la clausura de la muestra universal. Concretamente, el 11 de diciembre de 1996 fue demolido debido a que obstaculizaba la reordenación de los espacios del recinto destinado a la reconversión de la zona para la construcción del parque de atracciones conocido como “Isla Mágica”.

De todos es sabido que Kapoor es uno de los artistas más cotizados en la actualidad. Desde el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga se ha calculado que este edificio, que según reza en la documentación oficial de la Expo’92 costó 12.600.000 pesetas de la época, más un millón en pago anticipado de honorarios artísticos a los autores, en la actualidad tendría un valor muy superior a los diez millones de euros.

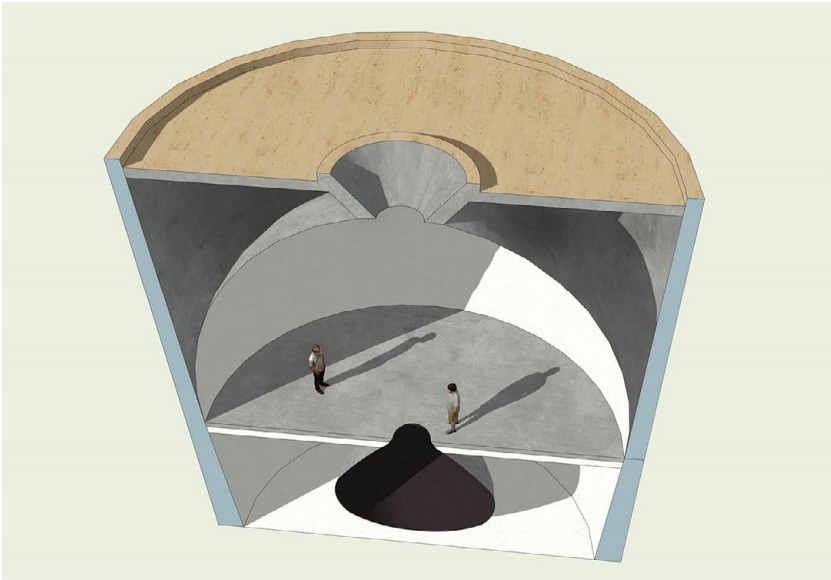
Desde la dirección del parque de atracciones se limitaron a justificar la demolición expresando que se había concebido como una construcción efímera. Lo cual se contradice de lleno con lo también manifestado al respecto, apuntando que “la torre era de ladrillo y no se podía mover, estaba en una zona necesaria para el desarrollo del proyecto y se demolió, como también se demolieron muchos pabellones autonómicos alrededor del lago de España” (Molina, 2010, p. 110).

**FIGURA 7.** *Recreación virtual de Edificio para un vacío. Proyecto RecuSculturArt. Detalle del interior desde la cámara del vacío. Infografía-3D (2021)*



Fuente: elaboración propia

**FIGURA 8.** *Recreación virtual de Edificio para un vacío. Proyecto RecuSculTurArt. Sección con diferenciación de materiales. Infografía-3D (2021)*



Fuente: elaboración propia

Cabe decir que, en numerosas ocasiones Kapoor se ha negado a replicar la obra. Aunque sea lamentable, pensamos que tiene cierto sentido simbólico que no vuelva a construirse, aunque quizás esta decisión esté más relacionada con el campo del marketing y alimentar el halo de misterio que envuelve a esta obra de la que existen escasas documentaciones gráficas. Podríamos considerarla casi como una especie de *Titanic* del arte contemporáneo.

## 5. DISCUSIÓN

### 5.1. CONVERGENCIAS ESTILÍSTICAS, INFLUENCIAS Y PARALELISMOS

Enquadramos esta obra de Kapoor y Connor en un contexto escultórico contemporáneo en clara relación –referencial y de influencias más o menos directas– a otras etapas, tendencias, actividades o artistas tan variados como puedan ser Etienne-Louis Boullée, James Turrell, o

edificaciones brutalistas de formas orgánicas, e incluso a las construcciones de adobe propias de la arquitectura vernácula africana.

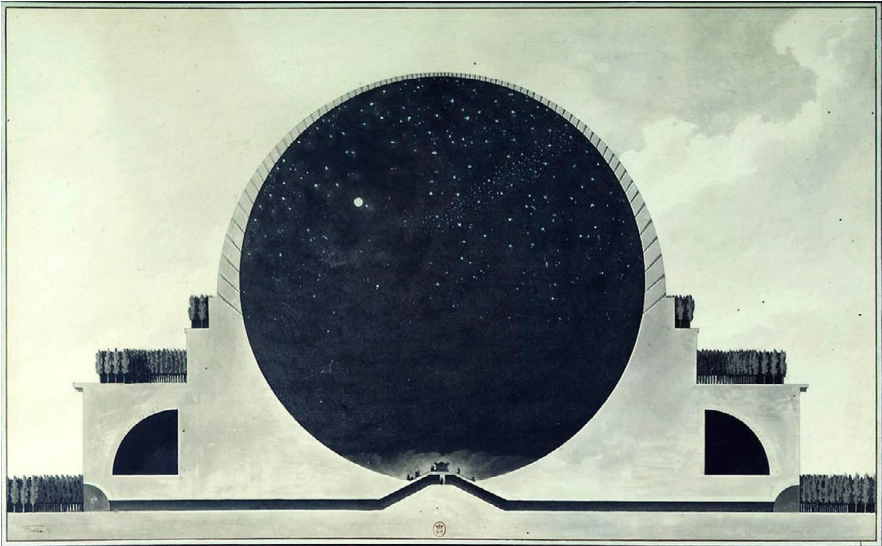
Valga este apartado para analizar de manera comparativa algunas de estas referencias, que pueden sugerirnos las formas e ideas que posteriormente se proyectaran en el edificio objeto de este estudio.

#### 5.1.1. *Cenotafio de Newton* (1794) de Boullée

Como el resto de arquitectos visionarios de su época, Boullée procuró idear una arquitectura orientada hacia el origen natural y geométrico de las formas elementales. Su monumental interior representaba una inmensa bóveda celeste esférica en la que el espectador pudiera sentirse conmovido ante la magnitud del cosmos, y donde la iluminación —variable según la hora del día y la época del año— se filtrase focal y dinámicamente sobre el sarcófago desde diversos huecos practicados en la cúpula, simbolizando las constelaciones. En dicha esfera solo se colocaría el sarcófago que recibiría la luz por las diferentes aberturas que reproducirían las constelaciones, proporcionando al interior una iluminación variable, dependiendo del momento del día.

Kapoor utiliza el mismo criterio que los arquitectos visionarios como Boullée, cuando decidieron llevar a la práctica arquitectónica el regreso a la esencia de la naturaleza a través de las formas elementales geométricas como los círculos, cubos, conos, esferas o cilindros. Desecharon las proporciones clásicas promoviendo la monumentalidad sin renunciar al uso de la simetría, con el único fin de que esa arquitectura sirviese de dispositivo para producir sensaciones elevadas. El propio Boullée proponía que en el interior de su proyecto debía ocurrir que “deambulando así en la inmensidad, en este abismo de extensión, el hombre es aniquilado por este espectáculo extraordinario de un espacio inconcebible” (Anfam, 2009, p. 88). El cenotafio de Newton era un proyecto de carácter utópico, de una escala tal, que hacía inviable su construcción en su época, lo que lo convertía en una obra aún más idealista y audaz. Lo imaginado prevalecía ante lo vivido, ante lo tangible.

**FIGURA 9.** Etienne-Louis Boullée. Proyecto de Cenotafio de Newton. Sección durante el día con efecto interior de noche. Grabado, Biblioteca Nacional de Francia (1795)



Fuente: <https://tinyurl.com/2eh3gexm>

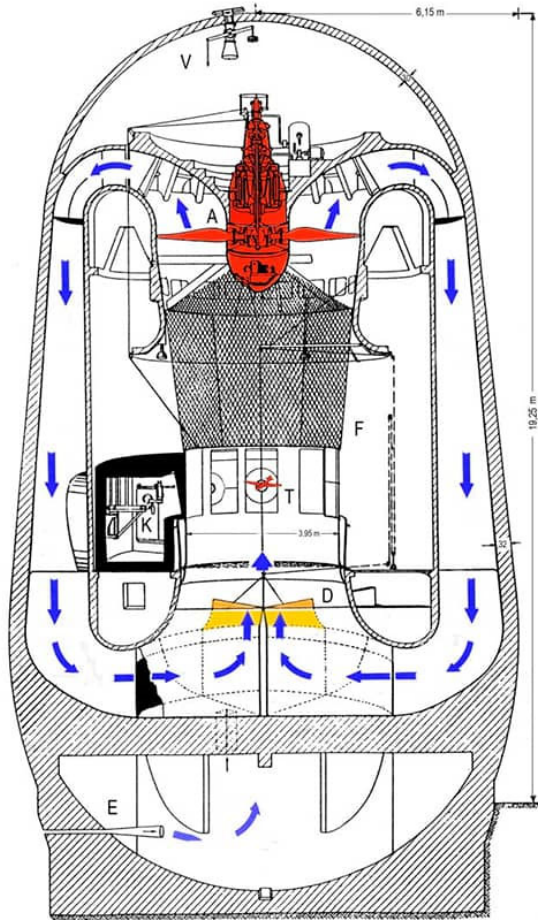
### 5.1.2. Túnel de viento *Trudelturm* (1936)

Las semejanzas del diseño de este edificio industrial brutalista construido en Berlín por el Instituto Alemán de Investigación para la Navegación, con el edificio sevillano son más que evidentes. Tanto por algunas soluciones formales —como el acceso en espiral hasta el primer tercio de la altura del edificio—, o la conformación curvilínea de su interior, tal como puede apreciarse en el delineado ovoide de su sección, nos manifiestan unos claros signos de concordancia con el edificio Kapooriano. En cierto modo, se establece una traslación conceptual de la noción espacial del vacío, desde el enfoque científico y técnico de la obra de 1936 hacia una simplificación simbólica de la de 1992.

Diseñada también por una pareja de arquitectos, Hermann Brenner y Werner Deutschmann, cuando fue erigida esta torre, de unos 20 metros de altura, supuso una absoluta innovación tecnológica, ya que por vez primera pudieron simularse las condiciones para el estudio a escala de un tipo de fenómeno giratorio de entrada en pérdida en los aviones, conocido como barrena. Sostenemos aquí que esta instalación científica

debió causar algún tipo de efecto referencial en el diseño del edificio para un vacío.

**FIGURA 10.** Esquema de funcionamiento aerodinámico del túnel de viento de Trudelturm.



- Schnitt durch den Trudelwindkanal:
- E - Einlass Druckluft, D - Düse, V - Überdruckventil
  - F - Fangnetze oben, seitlich, unten
  - A - Antriebsgebläse
  - K - Kontrollraum
  - T - Testmodell vor einem Beobachtungsfenster

Fuente: <https://tinyurl.com/2j2khf49>

**FIGURA 11.** Vista exterior del túnel de viento de Trudelturm. Berlín (1936)



Fuente: <https://tinyurl.com/2npuzbkn>

### 5.1.3. *Roden Cráter* (1974 – en progreso) de James Turrell

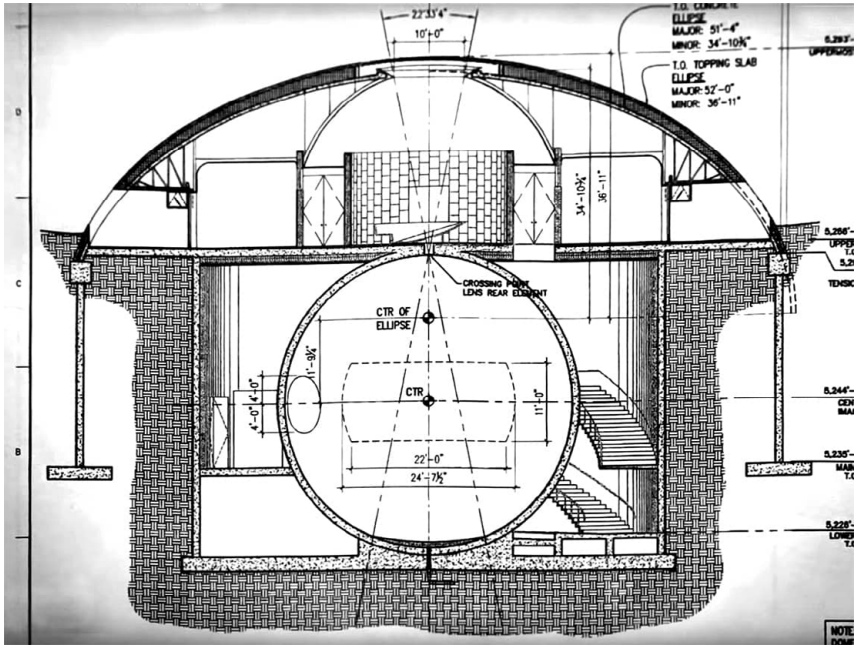
Existen muchos puntos en común entre la obra de Turrell y la de Kapoor. Especialmente con la sala denominada como “Crater’s Eye” dentro del complejo proyecto del *Roden Cráter*, en Arizona. Esta sala invita a la

contemplación de manera semejante a como lo hace la sala cupular del edificio sevillano de Kapoor. Existe en esta un banco perimetral para que el espectador pueda sentarse y contemplar la filtración de la luz a través de su ojo cenital.

James Turrell (1943) es un artista reconocido por sus esculturas de luz. Traspasa los límites interdisciplinarios del resto de artes visuales, y comparte con Kapoor la idea de desobjetualización del arte.

Podríamos decir que el *Roden Crater* es un proyecto de vida que Turrell asumió hace más de cuarenta años ya que aún sigue en proceso. Adquirió el cráter de 400.000 años y tres millas de diámetro y lo convirtió en un mega observatorio, diseñado específicamente para ver y experimentar fenómenos lumínicos celestiales y solares.

**FIGURA 12.** Plano-sección del “Crater’s Eye” (proyecto Roden Cráter). Fotograma extraído del film *James Turrell: You Who Look* dirigido por Jessica Yu (2017)



Fuente: <https://tinyurl.com/2z9zjy5g>

Considerado como uno de los proyectos monumentales más ambiciosos en el límite entre el minimalismo más conceptual y los *earthworks* más



descomunales, funciona como una inmensa cámara estenopeica que posibilita el estudio sobre la percepción visual y psicológica del ser humano y su entorno, por medio de la proyección de la luz natural en un ambiente controlado.

Obviamente, sus influencias también provienen de los estudios minimalistas sobre el color y el expresionismo abstracto de Barnett Newman (1905-1970) o del Concept Art de Ad Reinhardt (1913-1967), sin embargo, uno de sus mayores referencias confesas es también el citado cenotafio proyectado por Boullé, el cual le fascina desde siempre, por tratarse de una obra basada en la experiencia misma de la percepción pura.

**FIGURA 13.** James Turrell. *Roden Cráter, Vista interior de la entrada de luz cenital “Crater’s Eye”, Arizona (1974-en proceso)*



Fuente: <https://tinyurl.com/2o46mw2s>

## 6. CONCLUSIONES

En consonancia con todo lo expuesto en el corpus teórico del presente estudio, podríamos concluir que, en el escenario contemporáneo, la escultura ha adoptado de manera definitiva recursos discursivos y lenguajes asociados tradicionalmente al campo de la arquitectura. El artista escultor aborda y asume desde mediados de la década de los 80 ya estos nuevos conceptos arquitectónicos como son los recorridos, flujos, o la idea de habitabilidad, experiencias inmersivas, etc., donde la escultura, mimetizada finalmente con las claves propias de la instalación, de los dispositivos interactivos, o las intervenciones en lugares específicos, necesita planificarse mediante complejos procesos de ideación claramente técnicos, propios del proyecto y de la ingeniería o la construcción, donde confluyen múltiples disciplinas.

En el plano conceptual, diremos que la escultura contemporánea a la que hacemos referencia aquí, y de la que Kapoor es uno de los máximos exponentes actuales, busca dar respuesta a cuestionamientos universales más allá de la propia experiencia de contemplación de la obra de arte. Esos cuestionamientos parten desde el individuo-espectador, de su propia experiencia, de su nivel psicológico y perceptivo. Escultores como los mencionados en este trabajo, así como cada vez muchos más, procuran inducir en sus propuestas todo este abanico de conceptos que transforman el arte en una práctica experiencial de primera magnitud.

“*Edificio para un vacío*” se ha convertido después de tres décadas en una reminiscencia de nuestro pasado, que nos recuerda la importancia de una buena preservación del patrimonio artístico contemporáneo y el valor de conservar las piezas, tanto por la relevancia adquirida por su autor como por su conexión histórica con cuestionamientos universales. Podríamos establecer un diálogo entre el arte público y el patrimonio, poniendo en valor su protección, no solo a niveles documental y contextual —valores que hay siempre que considerar para este tipo de obras urbanas—, sino con las acciones proactivas que permitan, en su caso, una fiel reconfiguración física, así como su permanencia y conservación.

Con ese espíritu, desde el Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM184: *Investigación de Técnicas Escultóricas*, afrontamos

las fases preliminares del proyecto de investigación “*RecuSculTurArt: Recuperación Tridimensional del Patrimonio Escultórico Perdido*”. Este proyecto iniciado en 2021 ha acometido ya desde el ámbito académico, la remodelación tridimensional de la desaparecida obra de Kapoor en Sevilla, gracias a la consulta de archivos y documentación original del proyecto. Igualmente, venimos trabajando en la reconstrucción tridimensional virtual de la pieza sustraída de Balkenhol, a partir de una gran recopilación de material fotográfico y procesos avanzados de fotogrametría. Actualmente ambas se encuentran en fase de materialización física en diferentes materiales y escalas.

## 8. REFERENCIAS

Anfam, D. (2009). *Anish Kapoor*. Phaidon Press Limited

Yu, J. (directora). 2017. *James Turrell: You Who Look | Art + Film*. [película]  
LACMA Productions (Los Angeles County Museum of Art)

Molina, M. (2010). En Sevilla reina el arte... de la desidia. *Sociedad*, 9 (1), 110-112. Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga