



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El otro arquitecto - la ciudad a través de ventanas

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Peña Uribe, Jimena

Tutor/a: Mínguez García, Hortensia

CURSO ACADÉMICO: 2024/2025

EL OTRO ARQUITECTO

LA CIUDAD A TRAVÉS DE VENTANAS



Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts
Trabajo de fin de máster tipología 4
Autora: Jimena Peña Uribe
Tutora: Hortensia Mínguez García
Valencia, diciembre 2024



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER EN
PRODUCCION ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

“La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda”.

(Juhanni Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 2012)

RESUMEN

En la búsqueda de soluciones rápidas y aparentemente ordenadas, el arquitecto, desde su perspectiva aérea, a menudo olvida la posibilidad de crear espacios de memoria e identidad. En este contexto, es fundamental encontrar metodologías alternativas al análisis arquitectónico digital, ya que solo a través de la experiencia corpórea y multisensorial seremos capaces de recuperar la identidad espacial de la ciudad. El presente Trabajo Final de Máster, de tipología 4, propone un análisis urbano de la ciudad de Valencia a través de la intersección gráfica y sonora. Partiendo del elemento arquitectónico individual de la ventana, considerada como un umbral entre los mundos visual y sonoro, público y privado, se investiga la posibilidad de comprender la ciudad desde su paisaje sonoro, con el fin de rescatar la identidad que se oculta tras la homogeneidad visual.

**Arquitectura;
urbanismo;
vivienda;
paisaje sonoro;
cartografía**

ABSTRACT

In the search for quick and seemingly tidy solutions, architects, from their aerial perspective, often overlook the potential to create spaces that preserve memory and identity. In this context, finding alternatives to digital architectural analysis is essential, as only through corporeal and multisensory experiences can we reclaim the city's spatial identity. This Master's thesis proposes an urban analysis of the city of Valencia through the intersection of graphic and sound elements. Using the architectural feature of the window as a starting point—considered here as a threshold between the visual and sound realms, public and private—we explore the potential to understand the city through its soundscape, aiming to reclaim the identity concealed beneath visual homogeneity.

**Architecture;
urban planning;
housing;
soundscape;
cartography**

A Hortensia por la paciencia

A Mónica, Manuel y Nicolás por el apoyo incondicional

Y a todos aquellos que me han ayudado a avanzar

ÍNDICE

1. Introducción	
1.1 Planteamiento del tema	/06
1.2 Objetivos	/08
1.2.1 Objetivo general	
1.2.2 Objetivos específicos	
1.2.3 Relación con los ODS	
1.3 Metodología	/09
2. Métodos de proyección arquitectónica	/10
2.1 La arquitectura como extensión de nuestro cuerpo	/11
2.2 Ocularcentrismo	/14
2.3 El otro arquitecto: hacia una arquitectura significativa	/17
3. Estudios Sonoros	/21
3.1 La arquitectura y el sonido	/22
3.2 Arte sonoro	/25
3.3 Archivo sonoro	/27
4. Ventanas	/29
4.1 La ventana como elemento arquitectónico	/30
4.2 La poesía y simbolismo de la ventana	/32
5. Producción artística	/34
5.1 Meditación Sonora	/35
5.1.1 Referentes artísticos	
5.1.2 Metodología	
5.1.3 Resultados	
5.2 Melodías de Trainera 2	/41
5.2.1 Referentes artísticos	
5.2.2 Metodología	
5.2.3 Resultados	
5.3 Archivo de Ventanas - Derivas por Valencia, España	/48
5.3.1 Referentes artísticos	
5.3.2 Metodología	
5.3.3 Resultados	
5.4 Dijo mi vecino	/54
5.4.1 Referentes artísticos	
5.4.2 Metodología	
5.4.3 Resultados	
6. Conclusiones	/61
7. Referencias	/63
8. Índice de imágenes	/66
9. Anexos	
9.1 Tabla de relación con los ODS	
9.2 Proceso creativo	
9.2.1 Meditación sonora	
9.2.2 Melodías de Trainera 2	
9.2.3 Archivo de Ventanas - Derivas por Valencia, España	
9.2.4 Dijo mi vecino	

INTRODUCCIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL TEMA

En *After Landscapes, Ciudades Copiadas* (2015), Martín Perán analiza la velocidad con la que opera la construcción arquitectónica contemporánea y explica que, debido a ello, no se pueden permitir demasiadas singularidades. “La creciente urbanización del territorio se resuelve de acuerdo a una lógica de producción ordinaria: soluciones homogéneas y uniformes que se multiplican por doquier” (p.1). Esto crea una “noción banal de bienestar” y provoca que el paisaje se reduzca a un “mero telón de fondo” (p.2) que no representa más que un par de capítulos de nuestra vida. En este contexto, vale la pena cuestionarse la capacidad del etnólogo para despertar en quienes investiga el gusto por sus orígenes, pues, como bien señala Marc Augé (2017), “el etnólogo en ejercicio es aquel que se encuentra en alguna parte (su aquí del momento) y que describe lo que observa o lo que oye en ese mismo momento” (p.16).

Lo que se propone en este Trabajo Final de Máster (TFM) es una especie de etnología de ventanas, en la que se explora la ciudad de manera lúdica y se intenta comprender el espacio como una red de interrelaciones dinámicas. ¿Cómo reclamar el derecho a la ciudad, si no a través del juego?

Vivimos en un mundo acelerado, sin duda alguna; sin embargo, tenemos que aprender a observarlo, a repensar el espacio. Para Michel de Certeau, el espacio es “un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo” (Augé, 2017, p. 85). Así pues, son los individuos y sus relatos quienes convierten los lugares en espacios, o viceversa. Para aprender a observar este mundo acelerado, debemos primero aprender a mirarnos a nosotros mismos, a nuestros intereses y pasiones. Aprender a reconocer la autenticidad de nuestra mirada, para luego reaprender a mirar el mundo. “¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o poeta más que su encuentro con el mundo?” (Merleau-Ponty, 1993, p.246)

La ventana ha sido elegida como objeto de investigación, ya que es el umbral arquitectónico que permite la conexión multisensorial con el espacio público desde nuestro espacio privado: con la ventana abierta, podemos sentir el viento en la piel, oler lo que cocina el vecino, ver a los peatones pasar o escuchar a los niños jugar. Asimismo, se ha decidido integrar el arte sonoro como eje central de este trabajo, para alejarnos de la perspectiva ocularcentrista, de la cual se hablará con detalle más adelante. Marc Augé (2017) afirma que “el espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada (...)” (p.85). La cultura oral crea comunidad, pues requiere cercanía para escuchar. “¿No es escuchar, entonces, un proceso de habitar el espacio?”¹ (Weibel, 2019, p. 519). Al crear sonidos, habitamos el espacio; y, al escuchar, nos permitimos ser ocupados por él.

¹ “Is not listening then a process of inhabitation?”
(Original: traducción por la autora)



Fig. 1: Vista desde la ventana en *Trainera 2*, (2023) J. Peña Uribe



Fig. 2: Vista desde la ventana en *Trainera 2*, (2023) J. Peña Uribe

INTRODUCCIÓN

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo general

El objetivo principal del presente TFM, de índole práctico-teórico, es proponer una mirada alterna a la arquitectura sobrestandarizada que rodea las periferias de las ciudades contemporáneas, a través de la creación de una serie de obras que buscan enlazar la perspectiva del arte sonoro con los métodos de análisis arquitectónico. Tomando a la ventana como recurso gráfico/sonoro se busca poetizar la inevitable relación entre humano y espacio construido.

1.2.2 Objetivos específicos

Para poder llevar a cabo dicho objetivo general, nuestro trabajo contempla los siguientes objetivos específicos:

- Revisitar métodos tradicionales del análisis arquitectónico como el dibujo bidimensional, la trama métrica, los ejes de simetría y la cartografía.
- Estudiar los métodos de reconocimiento utilizados en corrientes artísticas como el arte sonoro o el arte archivo.
- Transferir la metodología de ambas corrientes artísticas al análisis arquitectónico.
- Explorar el tema de la ventana como símbolo poético, espiritual y arquitectónico.
- Examinar la ciudad de Valencia a través de ventanas de diferentes barrios.
- Defender la posibilidad de crear espacios identitarios a través de la observación de elementos arquitectónicos individuales, como las ventanas.

1.2.3 Relación con los ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible)

En septiembre del 2015, la Asamblea de las Naciones Unidas aprobó un plan conformado por 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y 169 Metas para alcanzar en el 2030. Este pacto propone llevar a cabo una serie de acciones para mejorar la vida de las personas, las condiciones del planeta y para alcanzar la paz universal. El presente TFM responde al Objetivo #11: Ciudades y Comunidades Sostenibles, específicamente a las metas:

- 11.3: aumentar la urbanización inclusiva y sostenible y la capacidad para la planificación y la gestión participativas, integradas y sostenibles de los asentamientos humanos en todos los países y
- 11.4: redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.

La presente investigación y producción artística pretende visibilizar la importancia de salvaguardar el patrimonio inmaterial, como es el sonido, y con ello contribuir a la creación de métodos alternativos de planificación urbana.

Con el fin de analizar la evolución de la arquitectura hacia el ocularcentrismo y reconocer prácticas ancestrales y contemporáneas que nos pueden volver a acercar a la creación de la arquitectura desde la inclusión de todos los sentidos, se revisará brevemente la historia de la arquitectura y sus maneras de diseñarla.

Posteriormente, se mencionarán algunas contracorrientes del ocularcentrismo, como lo son los estudios sonoros, y se darán ejemplos de arquitecturas creadas desde este punto de vista. Asimismo, se explorará el tema de la ventana como símbolo poético, espiritual y arquitectónico para contextualizar las obras producidas y determinar la importancia de la investigación.

Bajo esta tesitura, trabajaremos a partir de una revisión de autores de diferentes campos de conocimiento, concretamente, de literatura relacionada con la arquitectura, los estudios sonoros y las ventanas con autores tales como: Juhanni Pallasmaa (2012), Marc Augé (2017), Anna Maria Guasch (2011), Peter Weibel (2019) y Alfonso Araujo (2016).

De la misma forma, como cada una de las obras realizadas como parte de este proyecto cuentan con una metodología específica, —misma que se explicará en los capítulos correspondientes —, recurriremos al uso de diversas herramientas tradicionalmente utilizadas en arquitectura para diseñar espacios, como: el dibujo bidimensional, la cartografía, la imagen satelital y la fotografía. Herramientas que, han sido el punto de partida para la creación de las obras, con la intención de resignificarlas a un área de estudio más específico e identitario.

En suma, teoría y la práctica se trabajaron de manera paralela en sintonía con la *Investigación basada en la práctica artística*, también conocida como IBA.

Las obras realizadas fueron concebidas por fases que permitieron estudiar nuestra relación como sujeto-artista-arquitecta yendo, del espacio privado al espacio público: en el primer proyecto me quedo en casa y escucho atentamente a través de la ventana; en el segundo proyecto salgo de mi piso y analizo mi edificio a través del dibujo arquitectónico bidimensional y en el tercer proyecto camino la ciudad para analizarla a través del archivo fotográfico y sonoro, para, finalmente, ocupar el espacio público desde una perspectiva identitaria.

2. MÉTODOS DE PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA

La proyección arquitectónica es un proceso versátil y personal para quien la diseña. Existen arquitecturas, especialmente en entornos hogareños, que responden directamente al movimiento de nuestro cuerpo y no requieren necesariamente de una planeación previa.

Hay arquitectos, como Gaudí, que basan su proyección en modelos diversos y recurren poco a dibujos arquitectónicos. La Sagrada Familia, de hecho, ha sido tan difícil de completar precisamente por la falta de un plano bidimensional, ya que su proyección se fundamenta en modelos de hilos y pesas que representan de manera abstracta el volumen de la catedral.

Otros arquitectos optan por el dibujo arquitectónico como primer acercamiento a la proyección de un espacio, ya sea en perspectiva o en dos dimensiones. Recientemente, se ha vuelto común el uso de programas digitales para el modelado tridimensional y la planeación arquitectónica. Aunque estas herramientas permiten experimentar con formas abstractas y pueden ser de gran utilidad, también pueden contribuir a la homogeneidad arquitectónica y alejar al arquitecto de su labor esencial de proyección espacial.

En este capítulo revisaremos algunos de los métodos empleados para la proyección espacial, sus ventajas y desventajas, y nos centraremos en explicar los aspectos a considerar para crear una arquitectura identitaria y comunal.

MÉTODOS DE PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA

2.1 LA ARQUITECTURA COMO EXTENSIÓN DE NUESTRO CUERPO

Si nos remontamos a la forma más arcaica del espacio arquitectónico, podríamos pensar en la cavidad bucal, que sostiene un parecido con la cueva. René A. Spitz (1965) opina que “toda percepción comienza en la cavidad bucal, que sirve como puente primigenio entre la recepción interna y la percepción exterior” (p. 62). Por otro lado, Juhanni Pallasmaa (2012) sostiene que “todos los sentidos, incluidos la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel” (p. 31). Desde mediados de los años sesenta hasta el presente, son varias, las personalidades que han incurrido en esta relación entre el espacio arquitectónico y el cuerpo humano. De hecho, en 1967, artistas como Hundertwasser hacen mención de la arquitectura como extensión de la piel, siendo la casa o el hogar la tercera de las cinco pieles que describe como capas que conforman nuestra identidad. Sánchez (2021), en alusión a dicha teoría Hundertwasseriana, comenta:

Las cinco pieles que conforman nuestra identidad son:

- 1) Epidermis:** primer frontera de conciencia biológica entre nuestro interior y el exterior, lugar en el que nos confrontamos a nosotros mismos, identidad física y cartografía de vida a través de arrugas, cicatrices, tatuajes, etc.
- 2) Ropa:** capa protectora de nuestra primera piel, consecuencia de la cuarta piel, identidad y pertenencia a grupo social a través de ella. Campo de exploración creativo e identitario
- 3) Casa-Hogar:** lugar que se habita, en donde se descansa, se come, se sueña. Frontera entre actividades privadas y públicas.
- 4) Identidad social:** el barrio, ciudad o pueblo que habitas, llega al límite fronterizo de la identidad regional o nacional. Contiene memoria histórica del lugar y hace referencia a las costumbres culturales, la mitología, la gastronomía y la forma de convivencia en el espacio público.
- 5) Planeta Tierra:** ecología global, límites políticos entre naciones, conciencia universal. Abre posibilidad a otras formas de habitar cada una de nuestras pieles. (pp. 66-71)

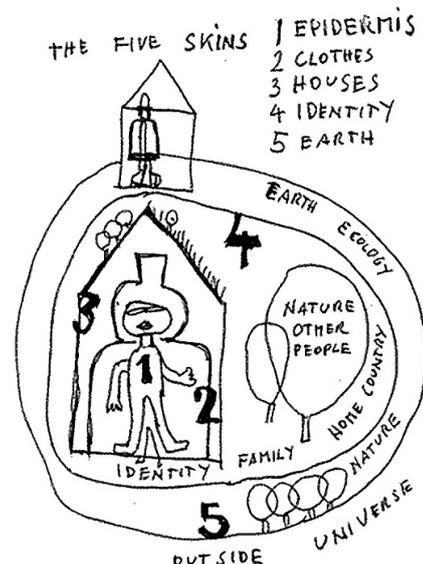


Fig. 3: Men's Five Skins, 1997 (Fuente: <https://n9.cl/c3ecv>)

No cabe duda de que la arquitectura funge como extensión de nuestro ser, pues desde tiempos ancestrales “nuestras sensaciones de confort, protección y hogar están enraizadas en las experiencias primigenias de innumerables generaciones” (Pallasmaa, 2012, p. 43). Y en esencia, nos cobija y protege de climas adversos, dicta nuestros movimientos, influye nuestras relaciones sociales e incluso “encuadra, (...) y concentra nuestros pensamientos e impide que se pierdan” (Pallasmaa, 2012, p. 33).

Por otra parte, es interesante analizar la manera en la que se concibe el espacio arquitectónico, pues así como la arquitectura influye directamente en nuestra cotidianeidad; las creencias, símbolos, ideologías y objetivos de una sociedad son las que definen su manera de crear arquitectura. En épocas anteriores, esta relación era más evidente, pues las construcciones reflejaban directamente los movimientos y necesidades del cuerpo humano y, con ello, los valores culturales de la época. Juhanni Pallasmaa (2012) explica que, en culturas tradicionales, era el cuerpo y su memoria háptica lo que dimensionaba y daba proporción a las construcciones.

En Catal Huyük (6700-5650 a.C), uno de los asentamientos más antiguos hasta ahora descubiertos, se puede observar que la manera de concebir arquitectura responde directamente a la comunidad y sus tradiciones. La única entrada a las casas está en el techo y enterraban a sus muertos en el mismo hogar (Masó, 2023). Es un caso interesante, pues además de ser considerado como la primera protociedad, la vida comunitaria se hacía en los techos de las casas, pues no contaban con un sistema de calles y las mismas construcciones, unas pegadas a otras, fungían como defensa a posibles ataques. Si bien, es imposible pensar una ciudad contemporánea construida de esta forma, cabe cuestionarse la relevancia que el techo de un hogar puede tener como espacio comunitario e identitario.

A las ciudades se les define como tal cuando los asentamientos, densamente poblados, son “construidos para perdurar durante varias generaciones, y la riqueza y las ocupaciones de sus habitantes son heterogéneas” (Woolf, 2022, s.p.). A Catal Huyük no se le considera una ciudad, porque no hay evidencia de que sus ciudadanos fueran distinguidos por su sexo o rol social. Por otro lado, el comercio local e intercambio con civilizaciones urbanas alejadas, también es factor determinante a la hora de definir una ciudad, al igual que la creación de vías de transporte y sistemas hidráulicos y de desechos. “La urbanización es solo una dimensión más a un aumento general de la complejidad que también incluye la formación del estado, el uso de símbolos, la escritura y el dinero” (Woolf, 2022, s.p.).

En su libro, *Los Ojos de la Piel*, Juhanni Pallasmaa explica que fue a través de la escritura que el sentido de la vista fue conquistando gradualmente al del oído. En la Grecia Clásica, por ejemplo, se considera ya al sentido de la vista el más noble de los sentidos. “Platón consideraba la vista como el mayor don del ser humano, e insistía en que los universales éticos deben ser accesibles al ojo de la mente” (Pallasmaa, 2012, p. 12).

A pesar de que la invención del dibujo en perspectiva en la Antigua Grecia hace al ojo y al observador el punto central de la percepción arquitectónica, no rechaza el resto de los sentidos, “como demuestran la sensibilidad háptica, la materialidad y el peso autoritario de la arquitectura griega” (Pallasmaa, 2012, p. 12). Las luces y sombras de los volúmenes arquitectónicos, son percibidas por nuestra vista periférica y evocan el sentido del tacto, haciéndonos comprender fácilmente las dimensiones del espacio que nos rodea.

La concepción de edificios en la Grecia Clásica, a partir del dibujo en perspectiva, es fácilmente reconocible en el trabajo de Dimitri Kessel (1902-1995), fotógrafo y viajero ucraniano que trabajó para la revista LIFE desde 1944. La serie fotográfica *Ancient Athens*², fue creada en 1945 entre sesión y sesión de su reportaje acerca de la guerra civil en Atenas (LIFE, 2019). El conjunto de la polis griega también está planeada a través de referentes visuales. El Acrópolis, por ejemplo, está construido en la zona más alta de la ciudad, visible desde todos los demás espacios urbanos (Garamendy, 2022). Asimismo, el espacio del ágora, lugar de la vida pública, está rodeado por *stoas*, unos edificios porticados que vistos desde fuera dan la impresión de delimitar el espacio y desde dentro enmarcan a la ciudad como mirador y espacio contemplativo.

Esta manera de organizar la ciudad a través de referentes visuales se perfeccionó en la época del Renacimiento (s. XIV y XV) y del Barroco (s. XVI y XVII). Un gran ejemplo de ello es el Jardín de Versalles en París (s. XVII), pues el recorrido es guiado a través referentes visuales y juegos de perspectiva. La vista principal, que se concibió desde la balconada del palacio de Versalles, está formada por la gran terraza, el tapiz verde y el gran canal reflectante. La longitud y anchura de estos tres elementos aumenta de manera consecutiva, de manera que la perspectiva da “una impresión de equilibrio y proporción” (Steenbergen et al., 2001, p. 211). Se habla de “retrasar la perspectiva” cuando se usan elementos que van aumentando su anchura y longitud consecutivamente, técnica que se utilizó ampliamente en el Jardín de Versalles para controlar el valle, que mide dos kilómetros en su eje transversal y ocho en su eje longitudinal (Steenbergen et al., 2001, p. 211). Desde la perspectiva contraria, en el paseo del eje principal hacia el palacio, se juega con la altura del terreno geográfico, logrando de esta manera que el palacio se muestre de manera escenográfica en el horizonte del recorrido. Se trata de un “paseo ceremonial hacia el centro perspectivo de un imperio”, los árboles altos encuadran el palacio y conforme se va uno acercando desaparece momentáneamente, tan solo para reaparecer de manera majestuosa una vez que se alcanza el parterre de agua (Steenberg et al., 2001, p. 215).

En fin, se trata de un jardín diseñado a la perfección para la satisfacción del ojo y sus ángulos visuales que, sin embargo, logra incluir de manera gratificante a los otros sentidos, por ejemplo, a través de jardines olfativos como la *Orangerie* y la construcción de numerosas fuentes de agua.

² Véase: <https://g.co/arts/uxYCeJyCTLcWJpc58>

MÉTODOS DE PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA

2.2 OCULARCENTRISMO

Hasta ahora hemos revisado un ejemplo de arquitectura meramente háptica y ejemplos de arquitecturas históricas planeadas desde una predominante visual que, sin embargo, incluyen de manera notoria a los demás sentidos. Según Pallasmaa (2012), la imprenta, la fotografía y la iluminación artificial han sido factores decisivos para establecer la plena conquista del ojo sobre los demás sentidos. Para el siglo XX, la influencia de estos inventos es palpable en la ideología de arquitectos del modernismo, pues “paulatinamente se va imponiendo la higiene de lo óptico, la salubridad de la vista” (Pallasmaa, 2012, p. 19).

En 1924, Le Corbusier presenta por primera vez su plan urbano titulado *Villa Radieuse* (*La Ciudad Radiante*), que a pesar de que nunca fue construido, es una clara muestra de cómo la arquitectura responde cada vez más a principios de estética y funcionalidad. Independientemente del hecho de que Le Corbusier haya concebido su plan urbano como una propuesta para mejorar el estilo de vida de los habitantes a través de medios de transporte eficaces, una gran cantidad de espacios verdes y luz solar, su propuesta es “radical, estricta y casi totalitaria en su orden de simetría y normalización” (Merin, 2015).

La idea era construir *La Ciudad Radiante* sobre las ciudades europeas que habían sido destruidas por la guerra, alentando de esta forma a la aniquilación de la tradición. La nueva ciudad estaría compuesta por zonas segregadas de sectores residenciales, laborales, comerciales y de entretenimiento. Cada sector estaría compuesto por “idénticos rascacielos prefabricados de alta densidad, distribuidos en una amplia zona verde y dispuestos en una cuadrícula cartesiana, permitiendo que la ciudad funcionara como una máquina de vivir” (Merin, 2015). El distrito central es el laboral, que contiene aproximadamente 24 rascacielos que alcanzan una altura de 200 metros y capacidad para albergar entre 500,000 y 800,000 personas. En palabras de Le Corbusier:

“La ciudad de hoy es una cosa moribunda porque su planificación no está en la proporción de una cuarta geométrica. El resultado de un verdadero layout geométrico es la repetición, el resultado de la repetición es un estándar. La forma perfecta” (Merin, 2015).

Si bien el plan urbanístico de Le Corbusier nunca fue construido como tal, existen ejemplos realizados que se basan en su teoría de zonificación. Tal vez el mejor ejemplo de ello es la capital de Brasil, Brasilia³, “que fue construida en un sitio vacante proporcionado por el presidente de Brasil” (Merin, 2015). Lúcio Costa y Oscar Niemeyer diseñaron, al final de la década de los 50, el plano piloto de la nueva capital, con el objetivo de estimular el crecimiento del interior de Brasil, hasta entonces poblado principalmente en sus zonas costeras (BBC, s/f).

³ La obra de Marcel Gautherot, fotógrafo francés especializado en la documentación arquitectónica, registró la construcción de la capital de Brasilia a principios de la década de los sesenta. Véase: <https://g.co/arts/KtDfHqThxD4S6WVv5>

El planteamiento urbano responde a una geometría perfectamente diseñada, que segrega las zonas de administración de los idénticos edificios habitacionales.

A pesar de que los arquitectos habían concebido Brasilia, “como un monumento que guardara el espíritu de una capital y a la vez organizara la sociedad de manera más eficiente” (BBC, s/f), la ciudad tuvo problemas de tráfico y segregación social rápidamente, pues la extrema zonificación obligaba a los ciudadanos a hacer uso de la ciudad de una manera determinada y para nada orgánica.

Gili Merin explica en su artículo para ARCH Daily, *Clásicos de Arquitectura: Ville Radieuse/Le Corbusier* (2015), que las ideas de urbanismo de Le Corbusier casi nunca son descritas como utopías, pues las ciudades como Brasilia, que incorporaron sus ideas de zonificación han sido criticadas por no responder a los deseos de sus habitantes, y los bloques de apartamentos idénticos, que hoy en día se encuentran en casi todas las periferias de grandes ciudades inspirados en la *Unité de la Ville Radieuse* contribuyen a la segregación de sus habitantes.

En este sentido, es interesante pensar en la frase que Marc Augé (2017) escribe en su libro *Los no lugares*: “El no-lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica” (p.114). Este autor describe a un no-lugar antropológico, como aquel espacio que no es “ni identitario, ni histórico, ni relacional” (p. 83), como por ejemplo, las instalaciones necesarias para la circulación de personas y de bienes (autopistas, empalmes de ruta, aeropuertos, estaciones de trenes), los mismos medios de transporte (auto, tren, autobús, avión) y los lugares diseñados para ocupar provisionalmente (hoteles, campos de refugiados, supermercados, centros comerciales). Si bien, Augé habla de los no-lugares desde una perspectiva antropológica, su descripción del no-lugar coincide, por lo general, con la descripción que Rem Koolhaas (2006) hace de la Ciudad Genérica:

“La Ciudad Genérica es la ciudad liberada del cautiverio del centro, de la camisa de fuerza de la identidad. (...) Es la ciudad sin historia. (...) La serenidad de la Ciudad Genérica se consigue con la eliminación del reino de lo público, (...) el nivel urbano ahora solo acomoda movimientos necesarios, fundamentalmente en coche; las autovías son una versión superior de los bulevares y las plazas, invadiendo cada vez más su espacio (...). La Ciudad Genérica es fractálica, una repetición sin fin del mismo módulo estructural (...) los aeropuertos están ahora entre los elementos más singulares y característicos de la Ciudad Genérica, (...) un concentrado de lo hiperlocal y lo hiperglobal. (...) Totalmente inorgánico, lo orgánico es el mayor mito de la Ciudad Genérica. (...) Los hoteles se están convirtiendo en el alojamiento genérico de la Ciudad Genérica, su edificio más común. A pesar de su ausencia, la historia es la mayor preocupación de la Ciudad Genérica, incluso su industria.” (pp. 2-10)

Es interesante comparar los escritos de Koolhaas (2006), Augé (2017) y Pallasmaa

(2012), pues a pesar de que cada uno lo describe a su manera, los tres analizan la misma problemática. Augé, por ejemplo, explica que “los no-lugares no integran a los lugares antiguos”, sino que “son promovidos a lugares de memoria” (1992, p.83); Pallasmaa, por el otro lado, asegura que los edificios históricos, aún construidos desde la percepción sensorial se convierten en una mera obligación turística (2012, p. 21), lo que Koolhaas describe como la industria de la historia en la Ciudad Genérica (2006, p.10).

Marc Augé (2017) interpreta a los no-lugares como fenómeno de la sobremodernidad, que describe a través de tres puntos: la superabundancia de espacios (cambio de escala, multiplicación de las referencias, aceleración de los medios de transporte y concentraciones urbanas), la superabundancia de acontecimientos, (todo el tiempo está pasando algo y nos enteramos de ello, así pase al otro lado del mundo) y la individualización de las referencias (pensar desde el yo y no desde el común). Estos tres puntos los podemos, asimismo, traducir al terreno arquitectónico y correlacionar con los tres ojos que Pallasmaa (2012) utiliza para describir la problemática del ocularcentrismo: el ojo nihilista (separa y aísla al cuerpo en vez de tratar de reconstruir un orden social), el ojo hegemónico (debilita nuestra capacidad de empatía, pues somos constantemente bombardeados por una infinidad de acontecimientos globales que surgen a la misma velocidad de la que se van) y el ojo narcisista (ve a la arquitectura únicamente como método de autoexpresión).

El problema no es que los edificios se creen desde una estética visual, pues indudablemente se han creado obras arquitectónicas magníficas que responden a ello, sino que la separación del ojo del resto de los sentidos es un “prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero” (Augé, 2017, p. 84).

Juhanni Pallasmaa lo llama el “ojo tecnológicamente expandido” (2012, p. 16), pues es a causa de la tecnología que estamos viviendo “una clara vuelta a las dos dimensiones (...) un eterno presente aplanado por la velocidad y la simultaneidad” (2012, p.16). Además, el ojo es el único de los sentidos capaz de seguir el gran incremento de velocidad en nuestro mundo actual. Si antes se planeaba a través del dibujo en perspectiva, lo cual requería un ejercicio de observación sumamente profundo, las tecnologías digitales y el dibujo CAD que se utiliza hoy en día, nos separan del entorno a diseñar y del ejercicio de observación, y, como bien dice Augé (1992), estamos viviendo la era del cambio de escala (p.38).

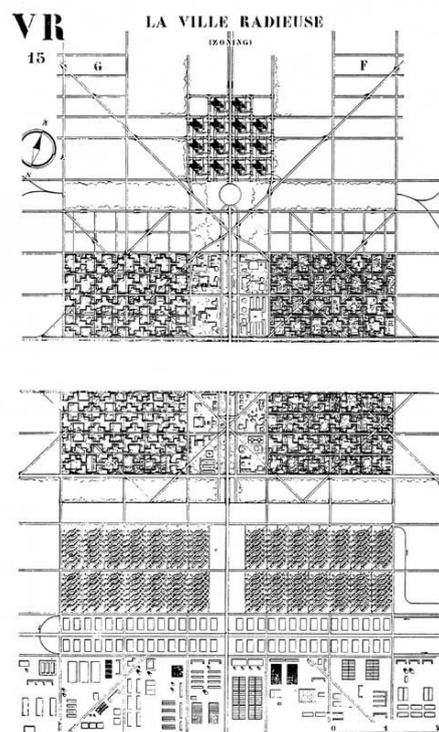


Fig. 4: Plan maestro de La Ciudad Radiante, 1933 (Fuente: Merin, 2015)

MÉTODOS DE PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA

2.3 EL OTRO ARQUITECTO: HACIA UNA ARQUITECTURA SIGNIFICATIVA

Ahora bien, si imponer una geometría cartesiana y diseñar meramente a través de programas CAD ocasiona una disrupción entre el arquitecto y su entorno de diseño, ¿qué propuestas contemporáneas consiguen crear una experiencia arquitectónica centrada e integrada en el cuerpo?

Podemos comenzar nombrando algunos de los elementos arquitectónicos y técnicas de exploración del entorno a considerar a la hora de diseñar un espacio, como, por ejemplo:

- **La materialidad:** Pallasmaa explica que materiales como la piedra, el ladrillo o la madera expresan la historia de sus orígenes, así como su edad y el uso que los humanos le han dado a través del tiempo. Por lo contrario, materiales ampliamente utilizados en la arquitectura contemporánea, como el vidrio, los metales y los plásticos, nos enajenan de nuestro entorno, pues “los edificios de esta era tecnológica, por lo general, aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento.” (Pallasmaa, 2012, p.22)
- **La iluminación:** Es imposible negar que las ciudades actuales están constantemente iluminadas, pues ello contribuye a la seguridad y al control de los ciudadanos. Sin embargo, cabe cuestionarse el impacto que ello puede tener en nuestra manera de relacionarnos con nosotros mismos y con los demás. Pallasmaa asegura que la oscuridad no solamente estimula la imaginación, sino que “invita a la visión periférica inconsciente” y con ello “evoca un estado meditativo, como de trance” (2012, p.34). Si bien una iluminación uniforme y nítida resta a la individualidad íntima, una luz tenue y distribuida puede contribuir a generar espacios de ensoñación que nos permitan conectar con nuestra propia intimidad y con el poder de la identidad.
- **Las calles y/o caminos:** En su libro, *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades* (1961), Jane Jacobs dedica cuatro capítulos enteros al uso de las aceras en las ciudades y explica que, a pesar de que su función principal es el transporte, las aceras sirven para muchas otras cosas tan básicas como la circulación misma. Es más, Jacobs asegura que las calles y sus aceras son los principales espacios públicos de una ciudad y que mientras que las calles sostengan un espacio identitario, la ciudad entera será interesante.

Entonces, ¿qué es necesario para mantener las calles vivas y seguras? Para empezar, el número de personas que las transitan, pues entre menos sujetos pasen por ahí, mayor será el temor a sufrir un asalto o agresión sin que haya alguien que pueda acudir al rescate. Es necesaria una clara delimitación entre lo que es espacio público y privado, que los edificios y sus ventanas miren a la calle, para que de esta

forma sean los vecinos quienes protejan de manera inconsciente. También que haya establecimientos públicos desperdigados que varíen en sus horarios de apertura, mejor aún si son negocios locales pues “los pequeños negociantes son característicamente sólidos defensores de la paz y el orden” (Jacobs, 1961, p. 63). Además, son convenientes las manzanas pequeñas, pues de lo contrario hay calles que inevitablemente se aíslan. Los vecinos sólo pueden generar un núcleo de conversación, confianza y economía ahí donde sus caminos se encuentran, y entre más pequeñas las manzanas, mayor la cantidad de rutas alternativas y la posibilidad de cruzar caminos. Esto, a su vez, incrementa la cantidad y la diversidad de comercios, tema que nos conduce al siguiente punto.

- **Diversidad:** Como bien dice Jane Jacobs, es fácil categorizar los usos de una ciudad y contemplarlos por separado, de hecho esto “se ha convertido en la táctica habitual para urbanizar” (Jacobs, 1961, p. 175), como hemos visto en ejemplos relacionados con La Ciudad Radiante de Le Corbusier y sus principios de zonificación. Sin embargo, es necesaria la mezcla de usos para sostener la seguridad urbana, pues como mencionamos en el punto anterior, mientras haya locales que difieran en su horario de apertura la calle será transitada constantemente.

Las grandes ciudades son, por definición, un aglomerado de gente con intereses muy distintos y ahí donde hay diversidad, se generará aún más diversidad. Los establecimientos pequeños, locales y especializados son sumamente importantes para ello, pues el comercio diversificado atrae otro tipo de actividades culturales, al mismo tiempo que le da espacio a distintos tipos de escenarios y ambientes. Además de la necesidad de combinar varios usos primarios dentro de un mismo barrio, es necesario considerar la mezcla de edificios que varíen en su edad, pues como bien dice Juhanni Pallasmaa, la arquitectura es el instrumento principal para hacernos tolerar y habitar la dimensión del tiempo (2012, p. 13). Es a través de la observación de edificios antiquísimos que somos capaces de comprender el continuum del tiempo e identificarnos con los miles y millones de años de la historia humana.⁴

- **Simbolismo:** Como todas las artes, la arquitectura significativa se alimenta de símbolos. Pallasmaa explica que “la arquitectura relaciona, media y proyecta significados (...) hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo” (2012, p. 9).

⁴ Por otro lado, la presencia de edificios de diferentes épocas en una misma calle suele provocar variaciones en los precios de los alquileres, lo que contribuye a una mayor diversidad en el poder adquisitivo de los residentes. En áreas donde predominan edificios nuevos, es probable que la diversidad de negocios sea limitada, ya que generalmente son las franquicias o los establecimientos bien consolidados los que pueden afrontar los altos alquileres comerciales que se suelen cobrar en esos lugares.

Mucha de la arquitectura contemporánea utiliza conceptos basados en símbolos vacíos, que únicamente apelan al entendimiento de la mente y no a la experiencia corporal y espiritual del espacio; un buen ejemplo son los edificios gubernamentales con ventanales gigantes que alegan su transparencia, y sin embargo, son imposibles de traspasar para el ciudadano promedio. “La transparencia paradójicamente opaca (...)” (Pallasmaa, 2012, p. 22)

El uso de símbolos como mera herramienta de mercadotecnia elimina el significado esencial de los elementos arquitectónicos, “la ventana ha perdido su significado como mediador entre dos mundos, entre lo cerrado y lo abierto, la interioridad y exterioridad, lo público y lo privado, la sombra y la luz. Habiendo perdido su significado ontológico, la ventana ha pasado a ser una mera ausencia de muro.” (Pallasmaa, 2012, p. 35)

En este contexto, es importante cuestionar el simbolismo que cada elemento arquitectónico puede conllevar. En las iglesias góticas, por ejemplo, los techos altísimos simbolizan nuestra pequeñez en comparación con la grandeza de dios. De manera similar, las ventanas pueden representar espacios contemplativos, un umbral que une dos mundos; el tirador de una puerta puede simbolizar el apretón de manos de un edificio; y la mesa de una cocina puede separar y, al mismo tiempo, unir a aquellos que comparten una comida.

- **Prácticas espaciales:** Michel de Certeau habla en su libro, *La Invención de lo Cotidiano* (2000), acerca de las maravillas que esconde el quehacer diario y explica cómo, a través de la observación de estas prácticas, que pueden parecer minúsculas, somos capaces de apropiarnos del espacio organizado y modificar su funcionamiento. “La historia comienza al ras del suelo, con los pasos” (2000, p. 109), escribe Certeau, y destaca la importancia de caminar una ciudad, pues es la única manera de alejarse de la representación gráfica de la misma y entenderla desde una perspectiva legítima.

Caminar es el primer acto de apropiación urbana. Es a través de esta acción que nos percatamos de qué elementos del espacio funcionan y cuáles no; un camino planeado de manera óptica, por ejemplo, será ignorado por los peatones, quienes suelen crear un atajo y transformar el espacio meticulosamente planeado. Dentro de estas prácticas espaciales, Francesco Careri introduce el concepto de *detenerse* (2002) como un acto fundamental. Careri considera que detenerse permite observar y habitar el espacio de manera consciente, al mismo tiempo que nos da la oportunidad de conectarnos profundamente con el entorno y de transformar nuestra relación con él.

Otras prácticas espaciales que van ligadas al arte de caminar, que suponen una observación comprometida del espacio, incluyen la escucha atenta y la auto-ob-

servación. Sola Morales propone el concepto de *arquitectura líquida* (2001), como aquella que tiene como propósito ordenar el movimiento y la duración, antes que las dimensiones del espacio; una arquitectura capaz de incorporar lo cambiante y la fluidez del ser humano espiritual. La escucha atenta y la auto-observación son prácticas que pueden acercarnos un poco más a este concepto, pues el espacio se experimenta a través de nuestros cinco sentidos. El sonido, en especial, es indicador del tiempo transcurrido; es una fuerza invisible que influye directamente en el tiempo que decidimos permanecer en un espacio. La auto-observación, porque la experiencia y durabilidad en un espacio son múltiples y diversas, se trata de “reunir en un mismo plano experiencias diversas que nada tienen ni de excluyentes ni de jerarquizadas” (Sola Morales, 2001, p. 5). A través de la auto-observación podemos determinar si nos sentimos cómodos en un espacio. Es importante prestar atención a los elementos que nos hacen querer quedarnos o, por el contrario, irnos rápidamente. Estos mismos elementos pueden tener significados diferentes para otras personas. Sin embargo, para comprender el flujo de un espacio, primero debemos entender en nosotros

- **Cooperación:** La producción industrial y en serie de espacios arquitectónicos suelen alejarnos del proceso participativo del mismo. Al contrario del ojo narcisista que describe Pallasmaa, que se ocupa de la arquitectura sólo como método de autoexpresión, la cooperación entre arquitecto y usuario es sumamente importante para la creación de espacios significativos, pues “Nada da al hombre una satisfacción más plena que la participación en procesos que reemplazan el espacio de la vida individual.” (Pallasmaa, 2012, p.23) Un proyecto arquitectónico se debe de co-crear junto con el usuario, hacer entrevistas respecto a sus expectativas, preguntar cómo desean habitar el espacio, cómo se ve su casa o ciudad ideal. ¿Cuántas generaciones ocuparán el espacio? ¿Qué expectativas tienen los niños, los adultos y los viejos? ¿Cuánto más significativo y/o eficiente es para una comunidad participar en el proceso constructivo?

Ahora bien, después de haber expuesto algunos puntos clave para crear arquitectura significativa, es momento de presentar un proyecto que los integre en su mayoría: *La Borda* de Lacol.⁵ Conformado por catorce arquitectas y arquitectos en Barcelona, Lacol nace como respuesta a la crisis económica del 2008 y tiene como propósito crear espacios cooperativos a través de la participación activa y no jerárquica de los usuarios. Su proyecto *La Borda* rescata la estructura de un antiguo recinto industrial, con la idea de mantener el recuerdo y la materialidad de lo que solía ser el barrio industrial de Sants en Barcelona.

El proyecto busca resignificar la vivienda cooperativa donde actualmente es difícil encontrar viviendas accesibles y dignas. Lacol pretende devolver a los ciudadanos el derecho a la ciudad y diversificar el estatus social del barrio.

5 Véase: <https://www.lacol.coop/projectes/laborda/>

La Borda es un proyecto autoorganizado: durante las etapas de diseño y construcción del edificio, se llevaron a cabo asambleas mensuales con grupos de trabajo formados por las personas que ocuparían las viviendas.

El edificio cuenta con espacios habitacionales que pueden ampliarse o reducirse según las necesidades de sus habitantes, así como áreas comunes, incluyendo cocina, lavandería, guardería, terrazas, huertas y habitaciones para invitados. La meta es crear una comunidad lo suficientemente unida para compartir las tareas de cuidados, ya sean de limpieza, maternidad o atención a adultos mayores. En el espacio comunal de la cocina, también hay una sala y un proyector, lo que facilita la conversación entre los habitantes y permite debates sobre el futuro del establecimiento. Allí se organizan semanalmente clases de yoga, cine clubes y otras actividades. Lacol cree en la magia de los espacios inacabados, por lo que deja áreas abiertas y sin funciones predeterminadas, esperando que la comunidad las ocupe de la manera que mejor les convenga.

3. ESTUDIOS SONOROS

A pesar de la dominancia del sentido de la vista en el mundo actual, el paisaje es sinestésico, es decir, no existen límites claros entre nuestros sentidos. Sin embargo, textos como *Los ojos de la piel* (2012) de Juhanni Pallasmaa consideran al olfato, el gusto y el tacto como “nuestros sentidos privados” (p.17), mientras que la vista y el oído se perciben como nuestros sentidos públicos.

En este capítulo, nos centraremos en explorar el sentido del oído, ya que, mientras la vista tiende a distanciar debido a su clara direccionalidad, el oído incluye, al ser omnidireccional. Además, como bien dijo Cage, “el silencio no existe” (Salvini, 2017, p.5), y es precisamente por eso que resulta interesante tomar conciencia de la existencia del sonido y su influencia en nuestra percepción del espacio.

ESTUDIOS SONOROS

3.1 LA ARQUITECTURA Y EL SONIDO

El sonido es un indicador del continuo temporal en un espacio y la escucha atenta una práctica espacial que puede acercarnos a métodos alternativos de creación arquitectónica. También se señaló que nuestras sensaciones de confort están profundamente arraigadas en las experiencias de innumerables generaciones. Un buen ejemplo de esto es el paisaje sonoro, tema que se abordará con más detalle en este capítulo.

La relación del ser humano con el sonido ha evolucionado durante siglos, en parte como respuesta a la necesidad de reconocer sonidos naturales de alerta, como truenos, terremotos o erupciones volcánicas que provocan reacciones de estrés y estado de alerta. Sin embargo, en el entorno urbano actual, estos sonidos han sido reemplazados por ruidos constantes que provienen de autos, máquinas y construcciones, lo que provoca una constante saturación sonora. Esto explica por qué tantas personas buscan aislarse mediante auriculares, en un esfuerzo por filtrar los sonidos estresantes que predominan en las ciudades actuales.

Es a partir de la Revolución Industrial (s. XVIII y XIX) que el paisaje sonoro comienza a transformarse radicalmente. La creciente industrialización y el rápido desarrollo de las ciudades trajeron consigo un incremento exponencial en los niveles de ruido, saturando el ambiente con una amalgama de sonidos mecánicos y artificiales que, con el tiempo, se volvieron incomprensibles y molestos. Esto ha llevado a una pérdida de perspectiva en el paisaje sonoro urbano, donde cada vez es más difícil diferenciar entre sonidos de primer y segundo plano.

A pesar de esta saturación, el oído humano sigue siendo una herramienta poderosa capaz de esculpir y entender volúmenes en plena oscuridad. Imagine esto: se encuentra en una cueva totalmente oscura y escucha una gota de agua caer, su cerebro inmediatamente será capaz de deducir si el espacio es amplio o estrecho, si hay un cuerpo de agua grande o pequeño, o incluso si el eco indica la presencia de una serie de cavernas interconectadas. Esta capacidad natural para “ver” a través del sonido subraya la importancia del paisaje sonoro, tanto en su forma original como en la compleja realidad moderna.

Escuchar estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio, el sonido provee el continuo temporal en el que se insertan las impresiones visuales. A diferencia de la vista, el sonido responde activamente a nuestra presencia. Un edificio, por ejemplo, es incapaz de reaccionar a nuestra mirada, pero sí nos devuelve el sonido como eco del paisaje sonoro urbano.

En su artículo *Ephemeral cartography: on mapping sound*, Peter McMurray (2019) explica que el sonido ha sido utilizado como referencia espacial desde tiempos antiguos. Un ejemplo literario se encuentra en el libro XII de la *Odisea*, donde se narra cómo atravesar un

lugar utilizando referencias sonoras como el canto de las sirenas (p. 1). Además, McMurray menciona la obra *Kitab-i Bahriye* (1526) de Piri Reis (p. 8), que contiene numerosas cartografías del Mediterráneo que vienen acompañadas de poemas descriptivos de las zonas cartografiadas.

La poesía, en sí, ya sugiere un acto sonoro, pues cobra vida cuando se recita oralmente, sin embargo, Reis describe el territorio y sus dimensiones no solo visualmente, sino también a través de referentes sonoros: “Sicilia es una isla montañosa, bien regada y próspera... si uno gritara en un día tranquilo desde esta isla, sería audible en la costa de Calabria” (p.11). El grito no solo indica la distancia entre Sicilia y Calabria, sino que también demuestra cómo las condiciones climáticas pueden alterar la percepción espacial. Así, la cartografía visualiza y describe un lugar, pero nunca puede plasmar su totalidad, ya que este se encuentra en constante transformación, tanto visual como sonora.

Volviendo a las ciudades contemporáneas y a su paisaje sonoro identitario: su eco dependerá del trazado y escala de sus calles, de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes y, por supuesto, de sus habitantes. Julian Jaramillo Arango escribe en su artículo, *Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia* (2017) que “el sonido es un testimonio inmaterial⁶ de la vida urbana y que por su naturaleza temporal él puede expresar con mayor precisión y fluidez que las imágenes visuales, las dinámicas, los ritmos y la energía en movimiento de sus habitantes” (p. 175).

Uno de los grandes retos que enfrenta actualmente el paisaje sonoro urbano es la pérdida de eco. Las gigantescas autovías hacen imposible la devolución de los sonidos, y en espacios como los centros comerciales, se elimina la posibilidad de captar el volumen acústico del espacio debido a la música pregrabada y programada. “Nuestros oídos han sido cegados”, afirma Pallasmaa (2012, p.36).

Pallasmaa (2012) explica que todo edificio o espacio tiene su sonido característico: algunos invitan, otros rechazan; algunos son hostiles, otros hospitalarios. Hay sonidos que evocan la intimidad, la monumentalidad o, incluso, lo sagrado, llamando a la contemplación o al silencio. Sin embargo, en la arquitectura contemporánea, se piensa poco en los sonidos que un espacio produce, pues la proyección arquitectónica contemporánea suele considerarlo importante cuando se trata de bloquear la contaminación acústica de grandes autopistas, estaciones de tren o aeropuertos.

⁶ El 17 de octubre de 2003 la UNESCO aprobó la Convención para la Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este término define: “Tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.” (<https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>)

Un buen ejemplo de ello es la remodelación del museo Ara Pacis en Roma, un proyecto encomendado a Richard Meier en 1996. El museo se encuentra en un cruce entre la Plaza del Emperador Augusto y un eje vial con mucho tráfico. Para solucionar esta difícil intersección entre el espacio público monumental y la autopista, Meier recuperó la presencia histórica del Puerto de Ripetta, un antiguo puerto fluvial.

El agua, protagonista de este espacio en la antigüedad, se integró a la restauración mediante una fuente con 16 chorros de agua, creando una pared acuífera que enmascara la contaminación acústica del eje vial y transforma la experiencia acústica del espacio, lo cual permite disfrutar de una estancia larga y recreativa en la plaza del museo. El ruido blanco generado por el flujo constante del agua crea un oasis auditivo, que es perceptible aún antes de ver la fuente, y evoca la sensación de estar cerca de la naturaleza. Philippe Lebaudy describe el sonido del agua como una “epifanía sonora” (Salvini, 2017, p. 5), capaz de revelar nuestra profunda necesidad de estar cerca de la naturaleza.



Fig. 5: *Kitab-i Bahriye de Piri Reis*, 1526 (Fuente: The Walters Art Museum, p. 213b)

El estrecho de Mesina, entre Sicilia (arriba) y Calabria (abajo). En la ciudad portuaria de Mesina y sus alrededores se pueden ver varias iglesias prominentes con campanarios. Piri Reis indica que la voz de una persona puede atravesar el Estrecho con buen tiempo.

Hace más de veinte años, se inauguró en el PS1 en Nueva York la exposición *Volume: Bed of Sound* (2000), donde se debatió sobre el sonido en la era de la manipulación digital, acompañado de música. Max Neuhaus, compositor estadounidense y pionero del arte sonoro, plantea en su ensayo *Sound Art?*, escrito para el catálogo de la exposición, si realmente tiene sentido hablar de “arte sonoro”, dado que el espectro de obras referidas en esta categoría es tan amplio como el arte mismo:

“(..) música, escultura cinética, instrumentos activados por el viento o tocados por el público, arte conceptual, efectos sonoros, lecturas grabadas de prosa o poesía, obras de arte visual que también producen sonido, pinturas de instrumentos musicales, autómatas musicales, cine, vídeo, demostraciones tecnológicas, recreaciones acústicas, programas informáticos interactivos que producen sonido, etc. En resumen, «arte sonoro» parece ser una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o produzca sonido e incluso, en algunos casos, cosas que no lo tengan.” (Horta, 2020, p.132)

Arnau Horta (2020) explica en su artículo *The Sonorization of the Art Object: A Tentative Chronography* que Douglas Kahn, crítico del arte sonoro, prefiere referirse al sonido en las artes en términos más generales. Esto se debe a que “la presencia sonora (...) no corresponde ni se reduce al medio o al material que se utiliza en una obra; el sonido, explícita o implícitamente, está siempre presente en la creación y la experiencia artística.” (p.133) Sin embargo, en *Art Sonor?*, exposición llevada a cabo en la Fundación Joan Miró entre octubre del 2019 y febrero del 2020, se propone una cartografía tentativa de la presencia del sonido en las artes, explicando cómo el proceso de sonorización pasó de ser implícito a explícito: primero como alusión metafórica al sonido y luego como una propagación del sonido el objeto artístico.

Fue a través de la música que se catalizó el movimiento vanguardista y de abstracción, época en la cual encontramos numerosas obras tituladas con terminología musical, como *Prelude Fugue* de Mikalojus Konstantinas (1908) o *Chanteurs de Flamenco (Grand Flamenco)* (1915-1916) de Sonia Delaunay. Si bien estas obras reflejan la influencia de la música en las artes visuales, a mediados del siglo XX comenzó a investigarse la influencia de las artes visuales en la interpretación musical. Este grupo de artistas, en su mayoría vinculado al colectivo *Fluxus*, transformó la partitura en un espacio de experimentación: las notas y acordes tradicionalmente escritos en el pentagrama fueron reemplazados por elementos gráficos, como tachones y dibujos, que derivaban del movimiento corporal y performativo del artista.

Aunque “casi cuarenta años antes de Cage, Marcel Duchamp ya había trabajado la cuestión del sonido y de la escucha en sus planteamientos antiretinales y protoconceptuales” (Horta, 2020, p.136), fue en los años setenta, con artistas como John Cage y Murray Schaffer, cuando el interés por el sonido como objeto y sujeto artístico surge como temática de estudio ampliamente trabajada. Fue en Norteamérica, específicamente en Canadá y en el MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) que surge la rama de estudios sonoros, la cual resaltó la importancia del sonido en la percepción de la ciudad y acuñó el término *paisaje sonoro urbano*.

Murray Schaffer, pionero de los estudios sonoros, identifica tres capas en el paisaje sonoro urbano: los sonidos de segundo plano o sonidos fundamentales (sonidos ambientales que no necesariamente se perciben de manera consciente, ya que estamos acostumbrados a ellos); los sonidos de primer plano o sonidos señal (sonidos que destacan, son reconocibles y se escuchan conscientemente); y la huella o marca sonora (sonidos que son identitarios de una comunidad, como el idioma o la música). Además, se considera el “ruido sagrado” como aquel que simboliza una fuerza superior, como las campanas de una iglesia o el sonido de los truenos en una tormenta. Es interesante notar que dios no fue representado visualmente hasta el Renacimiento; anteriormente se concebía a través del sonido o la vibración.

La escucha posee una cualidad selectiva, además de un carácter individual y subjetivo, así como uno colectivo y objetivo, ya que los mismos sonidos pueden provocar reacciones distintas según quién los escuche. Por ello, el arte sonoro es, de manera intrínseca e inevitable, una forma de creación ligada al *locus concreto*, pues se enfoca en cuestiones inmediatas y en el reconocimiento de aspectos sociales, comunitarios, ambientales y sociopoéticos.

En su libro *Sound Art - Sound as a Medium of Art* (2019), Peter Weibel explica que la música siempre ha servido como reflejo de la sociedad: primero, como parte del ritual (la música domestica el ruido y demuestra que la creación de una sociedad es posible); luego, como parte del espectáculo (la orquesta sinfónica representa de manera adecuada a la sociedad burguesa, con un individuo dirigiendo a toda una comunidad); y actualmente, como una expresión de repetición, composición serial y monotonía. Aunque la música ha sido utilizada como medio de supresión de la conciencia y escape de la realidad (música de guerra, música de elevador, música pop, etc.), la intención de los pioneros del arte sonoro fue incorporar la realidad en la música mediante silencios y ruidos de todo tipo, no solo armónicos.

El arte sonoro responde a la emancipación del arte que tuvo lugar en el siglo XX, en la que todo lo que antes era representación pictórica se transforma en objeto: las pinturas de paisajes se convierten en *land art*, el *stillleben* en *readymade*, los retratos en *performance*, y el sonido infinito se libera de las partituras finitas y de quienes lo interpretan. Weibel (2019) afirma que lo importante en el arte sonoro es que el sonido no es creado directamente por

el ser humano, sino que tiene una existencia independiente. “Los sonidos se originan en el espacio, se mueven en el espacio, articulan el espacio, nos sensibilizan al espacio. El espacio da lugar a sonidos, genera sonidos, transforma sonidos”⁷ (p.146).

ESTUDIOS SONOROS

3.3 ARCHIVO SONORO

Anna Maria Guasch explica en su libro *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) que la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por el interés en la “información como arte” (p.45). Es el apogeo del arte conceptual, acompañado de obras que responden a la lógica del archivo, buscando entender la historia a través del concepto de memoria, que abarca todo aquello que tiene, o no, sentido preservar. En este contexto, se cuestiona lo ya hecho, se rescatan objetos históricos en peligro de destrucción y se crean series temáticas inacabadas, ya que el archivo no pretende ser absoluto.

El arte archivo responde al cambio de era y al surgimiento de nuevas tecnologías que implican un “cambio profundo no solo en la percepción del espacio, sino en la lógica de la representación cultural” (Guasch, 2011, p.22). Inventos como la fotografía y la grabadora de audio permiten documentar la cotidianeidad de manera artística y, al mismo tiempo, “fragmentar y ordenar clínicamente la realidad” (Guasch, 2011, p.27). La búsqueda del archivista por crear una nueva identidad colectiva se refleja sus intereses, prioridades y puntos débiles, así como el *Zeitgeist*⁸ en el que opera, pues el archivo permite al lector retornar al contexto original.

La preocupación por el paisaje sonoro urbano nace en la década de los setentas, aproximadamente en la misma época en que el arte archivo se desarrolla como tal. No obstante, el archivo sonoro tiene muchas modalidades, cada una con sus propias dificultades y ventajas. Algunos métodos utilizados para la documentación y registro del paisaje sonoro son:

- **Representación gráfica del objeto sonoro:** a través de dibujos figurativos, como pájaros o campanarios, que evocan en la memoria del espectador un sonido en particular; o mediante dibujos abstractos y subjetivos que, aunque no replican el sonido fielmente, pueden representar su durabilidad o la experiencia del oyente.
- **Escritura:** a través de referencias literarias se pueden deducir ciertos aspectos del paisaje sonoro. Murray Schaffer, por ejemplo, rastreó documentos literarios antiguos para imaginar el entorno acústico previo a la grabación.

⁷ “Sounds originate from space, move in space, articulate space, sensitize us to space. Spaces give rise to sounds, generate sounds, transform sounds.” (Original: traducción por la autora)

⁸ La palabra *Zeitgeist* es un término alemán que se traduce como “espíritu de la época”, se usa para describir las ideas, valores, creencias y tendencias culturales que predominan en un período específico de la historia. <https://n9.cl/9hypt8>

- **Grabación de audio:** de manera análoga, utilizando fonógrafos o gramófonos que registran el sonido mediante vibración y aguja sobre metal, telegráfonos o magnetófonos que emplean electromagnetismo, o con tecnologías digitales actuales.
- **Cartografía:** este método incluye aspectos de todos los puntos anteriores y puede incorporar datos políticos y geográficos, como barreras lingüísticas o la topografía de un lugar, que afectan su sonoridad.

En el artículo *Ephemeral Cartography: on mapping sound* (2019), Peter McMurray cuestiona la ética del almacenamiento sonoro y su relación con el poder. Anne Lockwood, por ejemplo, grabó audios de cuerpos de agua en los años sesenta y se percató de que el sonido implica siempre una posición política, ya que tiene un efecto en nuestro cuerpo, y como compositores o archivistas, deberíamos ser conscientes de ello. Lockwood decidió instalar sus grabaciones de ríos en entornos inmersivos para explorar si el fluir del agua tiene efectos calmantes en los oyentes. Su archivo fluvial fue creado de manera analógica, haciéndolo inaccesible para la mayoría. Sin embargo, cada vez que distribuye sus grabaciones, lo hace a través de actos compositivos cuidadosamente planificados e inmersivos, otorgando al sonido un papel más significativo para los oyentes.

Por otro lado, artistas como Udo Noll, creador de *Aporee* (2005), optan por un archivo sonoro abierto y digital en el que todos pueden participar y acceder a los sonidos. En su opinión, en una cartografía sonora es crucial que los sonidos estén lo menos alterados posible, ya que lo importante es el lugar, no la interpretación del archivista. Noll sostiene que si el archivista se sincroniza con el lugar y comparte esa experiencia, permite al oyente escuchar a través de sus oídos, creando un paisaje imaginario⁹ que combina intimidad y distancia. Sin embargo, como señala McMurray (2019), el rendimiento sonoro de *Aporee* solo se materializa cuando se complementa con prácticas de escucha capaces de evocar registros simbólicos e imaginarios, ya que muchos de estos archivos no cuentan con la calidad necesaria para ser plenamente apreciados.

Aunque la idea de un archivo sonoro mundial e interactivo resulta atractiva, McMurray (2010) se pregunta hasta qué punto puede estar relacionada con intentos previos de cartografía mundial, a menudo enraizados en la política expansionista de la colonización. Además, en comparación con el archivo fluvial de Lockwood, una base de datos tan vasta puede resultar fragmentaria. Como se mencionó anteriormente, el archivo refleja el *Zeitgeist* en el que opera. La práctica del archivo implica escribir una historia descentralizada, pues ningún archivo está equivocado y cualquiera puede crearlo. Es una manera de llevar la actividad artística a lo cotidiano, como deseaba Certeau, pues “la especie humana se repite constantemente, y es en esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias” (Guasch, 2011, p.32).

⁹ Un concepto que en nuestro trabajo cobrará importancia mediante la realización del libro de artista *Archivo de Ventanas -Derivas por Valencia, España*

4. VENTANAS

Después de haber comentado algunos aspectos de la proyección arquitectónica y el impacto del paisaje sonoro urbano, es momento de hablar de ventanas, eje central del presente TFM. Marc Augé (1992) menciona la importancia de la producción individual de sentido como antídoto a la “superabundancia de acontecimientos” (p.36). Cabe aclarar que esto no se refiere a la individualización de referentes, donde el individuo investiga desde su ego, sino a la necesidad de encontrar un sentido personal e íntimo en la cotidianeidad, para escapar así del aparato publicitario que intenta absorber toda posibilidad de opinión.

“Nuestra cultura identifica el mundo de los ideales y el de lo cotidiano, anulando así la función del arte como mediador entre ambos. (...) El arte debe estimular la consciencia de la dimensión metafórica superando lo cotidiano (...). La arquitectura no debe de embellecer o humanizar el mundo cotidiano, sino abrir una ventana a la segunda dimensión de nuestra consciencia: la realidad de los sueños, las imágenes o los recuerdos.” (Pallasmaa, 2012, p.110)

Habiendo dicho esto, invito al lector a darse la oportunidad de poetizar el elemento cotidiano de la ventana y atreverse a soñar a través de esta metáfora.

VENTANAS

4.1 LA VENTANA COMO ELEMENTO ARQUITECTONICO

“A veces pienso que la ventana es el ojo de la casa”, escribe Qian Zhongshu (1941) en uno de sus primeros escritos, y continúa: “a través de la ventana contemplamos las cosas desde el interior, pero también la gente puede vernos desde el exterior; quienes viven en zonas concurridas de la ciudad cierran las cortinas para tener privacidad” (Araujo, 2016, pp. 195,196).

De esta manera, se destacan dos características importantes de una ventana: su función como umbral y su capacidad para influenciar nuestra manera de habitar un espacio.

Siguiendo esta idea de la ventana como límite entre lo público y lo privado, el arquitecto Luis Barragán observa que el uso incorrecto de ventanales enormes obliga a las personas a vivir fuera de casa, ya que “resta a nuestros edificios de intimidad” (Pallasmaa, 2012, p. 35). Además, es común encontrar ventanas pequeñas en patios interiores o en edificios muy cercanos entre sí. Esto provoca que vivamos con poca ventilación, con las cortinas cerradas y sin la posibilidad de habitar el hogar de manera social, ya que la ventana, además de ser un umbral visual, permite que el sonido viaje. ¿Cuántas veces cerramos las persianas en plena luz solar por miedo a que el vecino de enfrente nos vea? ¿Cuántas veces nos vemos obligados a reunirnos con amigos en un bar para evitar molestar a los vecinos con nuestras risas?

“Las ventanas representan un gran avance en la evolución del ser humano: mientras que las puertas son esenciales para una casa, las ventanas son más bien un lujo” (Araujo, 2016, p. 193). Por otro lado, Pallasmaa (2012) asegura que la ventana ha perdido su significado ontológico como mediador entre dos mundos, “ha pasado a ser una mera ausencia de muro” (p.35).

Además de ser un punto de conexión visual, la ventana también tiene una dimensión histórica según su concepción y relación intrínseca con nuestro cuerpo. En este sentido, es común encontrar ventanas de predominante orientación vertical, una forma que responde a la figura de nuestro cuerpo y permite enmarcar la complejidad de la ciudad. Una ventana de altura completa nos permite contemplar la calle y sus paseantes, los edificios en el horizonte, el cielo, las nubes y los pájaros, sin necesidad de asomar la cabeza. Durante la época del modernismo, Le Corbusier propuso la ventana horizontal y apaisada, argumentando que de esta forma se suprime la frontera entre el interior y el exterior del hogar. Sin embargo, parece haber olvidado la función de la ventana como elemento que distingue entre “lugar y umbral, estableciendo así una delimitación espacial y sensorial” (Rebolo, 2018, p.11).

En la arquitectura contemporánea, la ventana ha sido estandarizada, lo cual ha transformado su función simbólica. Hoy en día, lo mas común no es encontrar ventanas predominantemente verticales ni horizontales, sino más bien perfectamente cuadradas. Esto se debe

a la influencia de la revolución industrial y su búsqueda de un estándar universal, ya que es más económico diseñar edificios basados en elementos de tamaños estandarizados. Además, en muchos casos, las ventanas contemporáneas no nos permiten utilizar ese espacio para contemplar la ciudad, y se nos prohíbe alterar la fachada arquitectónica y sus elementos individuales. Hundertwasser enfatiza esta temática y aboga por el derecho a la ventana:

“Algunas personas dicen que las casas consisten en paredes. Yo digo que las casas consisten en ventanas. El que vive en una casa debe de tener derecho a asomarse a su ventana y a diseñar como le apetezca todo el trozo de muro exterior que pueda alcanzar con el brazo. Nuestras casas están enfermas desde que existen planificadores urbanos dogmáticos y arquitectos de ideas fijas” (en Perez, 2015, p.5).

Mientras que Barragán enfatiza la importancia de la privacidad en el diseño de las ventanas, Hundertwasser se enfoca en la necesidad de personalización y libertad estética en los espacios habitables. Asimismo, a diferencia de Le Corbusier, quien busca integrar los espacios interior y exterior, Rebolo resalta la importancia de la ventana como delimitador sensorial. La ventana, entonces, no es solo una apertura en un muro; es un reflejo de nuestras aspiraciones y límites como individuos y como sociedad. Indiscutiblemente, este elemento arquitectónico condensa debates sobre libertad, estandarización y la experiencia del espacio.



Fig. 6: *Derecho a la ventana de Hundertwasser, 1988*
(Fuente: <https://n9.cl/bob45>)

VENTANAS

4.2 LA POESÍA Y SIMBOLISMO DE LA VENTANA

¿Qué es lo primero que imaginas cuando piensas en un hogar? Para Pallasmaa (2012), “la experiencia del hogar no puede ser más fuerte que cuando uno ve las ventanas de la casa en la oscuridad del paisaje invernal, con las luces encendidas, y percibe una cálida invitación a calentar sus heladas extremidades” (p.102). En este extracto, Pallasmaa describe el sentimiento de hogar desde el exterior, mientras observa a través de las ventanas iluminadas. En contraste, Qian Zhongshu sostiene que la primavera no se aprecia tanto como cuando se enmarca en una ventana dentro de la casa:

“Ya regresa la primavera, y podemos volver a tener las ventanas abiertas. Cuando vemos que la primavera entra por la ventana, nos empezamos a sentir inquietos y salimos a verla, pero una vez fuera de la puerta vemos que no es tan especial. Afuera la luz del sol está en todas partes, pero no parece tan brillante como ese rayo que se filtra dentro de la casa oscura y dilapidada” (en Araujo, 2016, p. 191).

En su Diccionario de Símbolos (1992), Juan Eduardo Cirlot describe la ventana como símbolo de la consciencia: “por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional” (p.458). También define el umbral como un elemento con “su carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado”, y lo considera un “símbolo de transición y trascendencia” (p.453). En este sentido, podemos entender la ventana como un umbral entre la naturaleza y el mundo artificial, capaz de racionalizar los sentimientos del todo hacia algo particular, haciendo comprensible la belleza del sol primaveral o el sentimiento de hogar.

“La ventana implica conocimiento. Ver las cosas que están fuera, desde dentro; esto es inteligencia”, afirma Alfonso Araujo (2016, p.195). Asimismo, Araujo explica que en chino “existen correlaciones de significado entre palabras homófonas, así como entre caracteres que comparten ciertos trazos en sus estructuras (...) Destaca que ventana (窗) e inteligencia (聰) comparten trazos y, por lo tanto, existe una relación de significado entre ellas” (p.195). Ya en 1869, artistas como Baudelaire escribían:

“No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, tenebroso y deslumbrante que una ventana. Lo que la luz del sol nos muestra siempre es menos interesante que cuanto acontece tras unos cristales. En esa quedada radiante o sombría, la vida sueña, sufre, vive.”

Es común decir que “los ojos son las ventanas al alma, y así como con ellos contemplamos el mundo, dejamos que otros contemplen nuestros corazones” (Araujo, 2016, p.195). Sin embargo, Qian Zhongshu asegura que existen mundos, como el de los sueños, que solo pueden verse con los ojos cerrados, y que cerrar las ventanas (o las cortinas) equivale a cerrar los ojos. “Si fuera de casa hay confusión y desorden, podemos cerrar la ventana y dejar que el alma divague en la fantasía o que medite en silencio” (Araujo, 2016, p.196).

Qian Zhongshu (2016) también compara el simbolismo entre la puerta y la ventana, afirmando que la puerta “nos permite salir en busca de algo; es el anhelo”, mientras que “abrir una ventana nos permite capturar lo que entra; es nuestro gozo” (p.192). Tener ventanas hace que el hogar sea más significativo, pues nos permite pasar el día en casa con la puerta cerrada. “No sólo nos protege de los elementos y nos resguarda por la noche, sino que también podemos decorarla (...) es un espacio donde podemos meditar o trabajar (...)” (p.194). Además, explica que quien visita y entra por la puerta “no puede ser nunca más que un huésped, ya que es el anfitrión quien todo lo decide” (p.193). Por otro lado, quien entra por la ventana, sea un ladrón o un amante, se apropia inmediatamente del espacio.

En el campo artístico, la ventana ha sido un elemento simbólico recurrente, y su significado ha variado según el contexto cultural, histórico y de acuerdo con el enfoque del artista. Así bien, en obras como *Domingo*, de Paul Signac (1863-1935) o *Night Windows*, de Edward Hopper (1882-1967), la ventana se utiliza como elemento central para crear una atmósfera de aislamiento y soledad. Por otro lado, la artista Chiharu Shiota utiliza la ventana como elemento escultórico en *A Room of Memory* (2009), obra para la que rescató 1000 marcos de ventanas de edificios destinados a la demolición en la antigua Alemania del Este. Las desgastadas ventanas tenían marcas indelebles de vidas pasadas e innumerables miradas enmarcadas del Berlín previo a la reunificación. De esta manera, se nos invita a reflexionar sobre la mirada interna y externa, el ayer y el hoy, el dentro y el fuera. (König Galerie, s/f).

De este modo, confirmamos la cualidad espiritual de las ventanas y su importancia en la creación de espacios simbólicos y significativos. No es casualidad que el arquitecto Eduardo Souto de Moura las considere “la cosa más difícil de hacer en arquitectura.” (Rebolo, 2018, p.1)



Fig. 7: *A Room of Memory*, 2009 (Fuente: König Galerie, s/f)

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La ventana es comúnmente utilizada como metáfora de conocimiento, de los ojos o incluso del alma. Aunque la ventana es un elemento cargado de simbolismo, en este TFM se utiliza también como metonimia arquitectónica, ya que investigar y experimentar la ciudad a través de las ventanas implica, al mismo tiempo, percibir la totalidad de la arquitectura. Se trata de simplificar el análisis urbano a un solo elemento arquitectónico, con el fin de poetizar la inevitable relación entre lo humano y el espacio construido.

En su libro *Los no-lugares* (2017), Marc Augé menciona que la “realización de una antropología de la contemporaneidad debe desplazarse del método al objeto” (p.46). Esto no implica que la metodología carezca de importancia determinante, sino que “antes de interesarse en las nuevas formas sociales, en los nuevos modos de sensibilidad o en las instituciones que pueden aparecer como características de la contemporaneidad actual, es necesario prestar atención a los cambios que han afectado a las grandes categorías a través de las cuales los hombres piensan su identidad y sus relaciones recíprocas” (p.46).

En este capítulo se presenta la creación de una serie de obras que plantean la ventana como un objeto de análisis simbólico y poético. Los cuatro proyectos que conforman esta producción artística muestran un proceso de transición entre el espacio interior, lo privado, y su relación con el exterior, hasta llegar a la interacción con lo público. En el primer proyecto, por ejemplo, reflexionamos desde el hogar sobre nuestra relación personal con los sonidos que se escuchan fuera. En el segundo, salimos del hogar para interpretar nuestro edificio habitacional y cuestionamos cómo el espacio público influye en el uso de nuestro espacio privado. En el tercer proyecto, exploramos nuestro barrio y la ciudad en general, relacionando las hipótesis previamente planteadas con la diversidad de la urbe. Finalmente, en el cuarto proyecto, interactuamos con el exterior, ocupamos el espacio público y, de este modo, reclamamos nuestro derecho a la ciudad.

Los cuatro proyectos pueden entenderse bajo la lógica del archivo, ya que, además de recopilar información sobre una categoría en específico (en este caso, las ventanas), documentan de manera gráfica y sonora la vida urbana en Valencia entre septiembre de 2022 y noviembre de 2024.

El proyecto *Meditación Sonora* consiste en un primer acercamiento al entretreído gráfico y sonoro que surge a lo largo de toda la investigación. Aunque el dibujo suele emplearse como método de planificación en la arquitectura, en él se experimenta con el dibujo y la escucha atenta como métodos para comprender el espacio. Con los ojos vendados y carboncillos negros en ambas manos, se intenta seguir el ritmo de la cotidianidad de los sonidos que ocurren dentro y fuera del hogar, enfatizando así los movimientos hápticos del cuerpo como principal herramienta para documentar la presencia temporal.

5.1.1 Referentes artísticos

Para la creación de esta obra, se ha tomado como referente al artista estadounidense William Anastasi (1933-2023), quien trabajó con una amplia variedad de medios, incluyendo el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el texto y el sonido. Su obra fue influenciada por Marcel Duchamp, especialmente en sus primeros años, cuando incorporaba objetos de construcción o *ready mades*. Sin embargo, en 1965, mientras planeaba su exhibición en la galería Jocelyn Wolff titulada *Sound Objects*, conoció a John Cage, quien pronto se convirtió en su amigo cercano e importante referente en su producción artística. A lo largo de su carrera, Anastasi “se interesó por la relación entre lo visible y lo invisible, explorando el espacio entre ver y percibir, y el elemento del azar en el arte” (Composition Gallery, s/f).

En su obra *Sound drawings, One Hour with Graphite* (2013), Anastasi dibuja de forma abstracta sobre papel y graba el sonido durante el proceso de creación. El dibujo se presenta junto con la grabación¹⁰, yuxtaponiendo así el objeto visual con su identidad auditiva. De esta manera, Anastasi no solo recuerda al espectador que cada obra tiene una banda sonora de su proceso generativo, sino que introduce una nueva temporalidad que fusiona pasado, presente y futuro (Licht, s/f). Anastasi también realizó dibujos con los ojos vendados, en la serie *Blind Drawings* (2012), practicó la escucha atenta permitiendo que la duración y el ritmo de los sonidos determinasen el propio proceso de dibujo (Licht, s/f).

Se han elegido estas dos obras como referencia artística por su clara representación del dibujo como registro sonoro y por la idea de que cada proceso artístico lleva implícita o explícitamente una identidad sonora. Este concepto puede aplicarse a múltiples áreas: así como el sonido puede influir en el dibujo, el diseño del espacio influye en el sonido que percibimos.

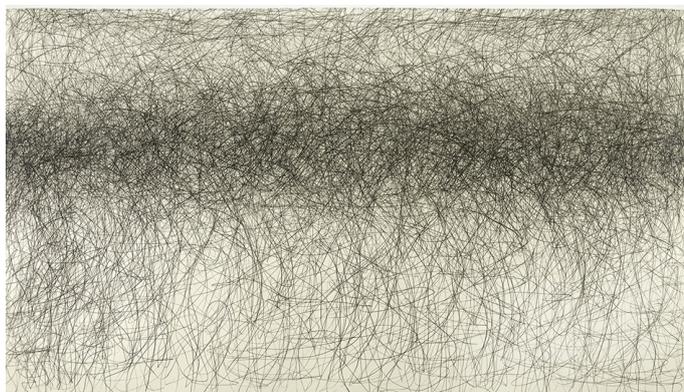


Fig. 8: *One Hour with Graphite*, 2013 (Fuente: Art Basel, 2015)

¹⁰ Para más información: <https://n9.cl/7j5y9>

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 MEDITACIÓN SONORA

5.1.2 Metodología

En este primer proyecto, se colocan telas de algodón cerca de las ventanas del hogar, un umbral que permite escuchar simultáneamente la esfera pública y privada. Como método de registro sonoro, se utiliza el dibujo, que surge a través del movimiento intuitivo de los dedos y las manos. Se atan barras de pastel color negro a los dedos de la mano dominante y se sostiene un carboncillo grueso con la otra mano.

Antes de vendarse los ojos y comenzar a dibujar, se enciende la grabadora, herramienta que ayudará a documentar la identidad sonora de cada dibujo. La duración de la sesión dependerá de la paciencia del creador, así como del tamaño de la tela y los sonidos que se perciban. Una vez finalizado el dibujo, se registra la fecha, la hora y la duración de cada sesión.

5.1.3 Resultados

Aunque la idea principal de este proyecto era colocar telas para dibujar cerca de las ventanas, de manera intuitiva las telas también se colgaron sobre los espejos de la casa. El espejo simboliza la primera identificación con la imagen de uno mismo; al cubrirlos y dibujar con los ojos cerrados, nos desligamos de nuestra propia imagen y logramos identificarnos con los sonidos que percibimos. Al mismo tiempo, el roce del carboncillo con la tela crea su propia banda sonora.

El edificio en el que se dibujó es parte de un complejo habitacional compuesto por varios edificios idénticos. No hay vida de calle ni sonidos identitarios que entren por la ventana, ya que la repetición de un mismo modelo arquitectónico provoca desorientación. Murray Schafer afirma que estamos perdiendo la capacidad de distinguir entre sonidos de primer y segundo plano, y aunque es cierto que el paisaje sonoro se percibe como una masa de sonidos indistintos en el día a día, al cerrar los ojos y forzarnos a escuchar, aún podemos diferenciar entre sonidos fundamentales y sonidos señal.

La mano dominante, que tiene barras pastel de color negro atadas a los dedos, dibuja naturalmente los sonidos fundamentales, ya que son constantes y requieren de mayor agilidad de movimiento. La otra mano, que sostiene una sola barra gruesa de carboncillo, se concentra en dibujar los sonidos señal, que pueden ser coches encendiéndose, ambulancias pasando, gritos esporádicos de niños o ladridos de perro. Los diferentes movimientos y herramientas de ambas manos resultan en un dibujo con diversas tonalidades: los sonidos fundamentales se representan en un tono más apagado y los sonidos señal en un tono más vibrante.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 MEDITACION SONORA

El resultado final consiste en cinco lienzos de diferentes tamaños (150x88 cm, 74x80 cm, 148x54 cm, 74x50 cm, 130x54 cm), cuyas dimensiones responden a las superficies sobre las cuales se crearon: los espejos de la casa. Cada dibujo lleva una huella particular; por ejemplo, los creados en el dormitorio están marcados por las líneas que dividen el espejo y son visualmente más densos, ya que, al ser el espacio más privado de la casa, nos sentimos cómodas pasando más tiempo dibujando. En cambio, los dibujos realizados en el espejo del baño son más pequeños y tienen más espacios vacíos, en parte por la necesidad de no ocupar el espacio demasiado tiempo, pero también por la incomodidad que este lugar representa: el lavabo obstruye los movimientos fluidos. El dibujo realizado en el espejo de la cocina muestra una división: los sonidos fundamentales están todos del lado izquierdo, y los sonidos señal, del lado derecho. Esto se debe a que la tela está colocada sobre una columna de espejos, y cada mano dibuja en uno de sus lados. Cada dibujo está, además, acompañado por su respectivo registro sonoro:

<https://on.soundcloud.com/B8iRp7sVb8HQozgM8>



Fig. 9: *Instalación de Meditación Sonora* (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 MEDITACIÓN SONORA



Fig. 10: Proceso de dibujo: cocina 20/05/2023 (2023), J. Peña Uribe



Fig. 11: Tela sobre espejo de la cocina (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 MEDITACIÓN SONORA

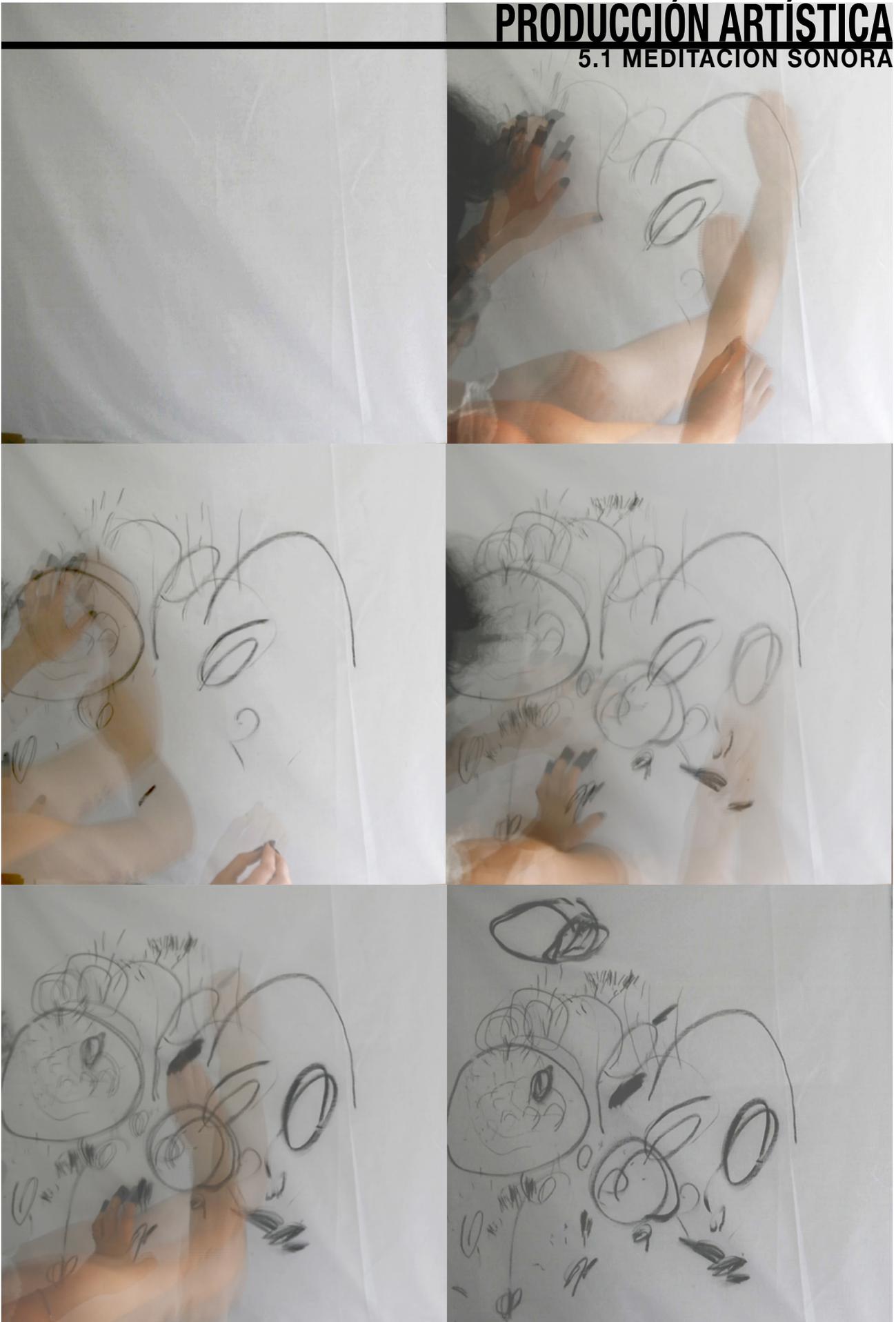


Fig. 12: Proceso de dibujo: baño 16/05/2023 (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.1 MEDITACIÓN SONORA



Fig. 13: Proceso de dibujo: dormitorio 18/05/2023 (2023), J. Peña Uribe

A diferencia de *Meditación Sonora*, donde los sonidos se traducen en dibujos, en *Melodías de Trainera 2* se sonoriza un dibujo arquitectónico. El objetivo de este proyecto es analizar el ritmo arquitectónico a través de la música y observar si factores como el clima o el ruido en la calle influyen en la cantidad de ventanas abiertas en el edificio.

5.2.1 Referentes artísticos

Como principal referente artístico para la producción de esta obra, se ha considerado a Anri Sala (1974), artista albanés radicado en París que trabaja con video-instalación, escultura, fotografía, performance y pistas de audio. Sala explora la comunicación no verbal e “indaga en distintas rupturas históricas y las fallas del lenguaje” (Kurimanzutto, s/f). Su obra se basa en un tiempo y espacio específicos y se construye a partir de la relación entre imagen, arquitectura y sonido.

La serie en curso *no window no cry* (2011) es una de sus obras relevantes, en la cual Sala coloca una caja musical en diversas ventanas alrededor del mundo. La ventana presenta una deformación cóncava en el área donde se encuentra la manija de la caja musical, lo que permite reproducir la melodía. Para Sala, la música es una forma de transmitir emociones o sentimientos sin la necesidad de palabras, pues el lenguaje tiene limitaciones mientras que la música no. La caja musical colocada en Santander, por ejemplo, reproduce la canción de The Clash, *Should I Stay or Should I go*, invitando a la reflexión: “Que es lo que siempre nos preguntamos ante un paisaje. ¿Hasta cuándo estaré mirando esto? ¿Me voy, ya?” (Centro Botín, s/f).

En *Tlatelolco Clash* (2011), Sala muestra la grabación de un grupo de personas junto a un organillo. Cada persona sostiene una partitura de la canción *Should I Stay or Should I Go* de The Clash, pero, aunque todas interpretan la misma canción, cada una tiene una entonación, ritmo y tempo diferentes. A través de esta música, que siempre se recuerda de manera diferente a cómo fue en un principio, Sala explora la composición de la memoria histórica, especialmente en el contexto del espacio físico. El vídeo muestra el paisaje fragmentado de Tlatelolco: ruinas de piedra intercaladas con edificios habitacionales, urbanizaciones construidas sobre los restos de lo que alguna vez fue el imperio azteca y edificios que presenciaron la matanza de estudiantes en 1968, poco antes de las Olimpiadas en la Ciudad de México. La disonancia musical que se percibe fuera de lugar resulta del intento de reconciliar recuerdos dispares de un único acontecimiento originario (Wee, s/f).

El proyecto *Melodías de Trainera 2* surge de los elementos sutiles pero altamente sensoriales que Sala utiliza en estas dos obras: la cajita musical y el organillo. Ambos producen melodías que, inevitablemente, evocan recuerdos y emociones en el espectador, y son elementos sumamente táctiles, pues para reproducir la melodía es necesario girar la manija a un

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.2 MELODÍAS DE TRAINERA 2

ritmo constante. Además, resulta interesante el aspecto visual que evoca el papel perforado. Sala cree que la arquitectura y el entorno espacial son tan importantes para la interpretación del sonido como el sonido mismo (Wee, s/f). Siguiendo esta idea, parece importante recalcar que el sonido es tan importante para la interpretación arquitectónica como lo es la imagen. *Melodías de Trainera 2* fusiona el elemento de la cajita musical con el papel perforado del organillo y explota su elemento visual, convirtiendo la partitura en una interpretación gráfica del edificio. En este proyecto en particular, la gráfica arquitectónica carece de sentido sin la sonorización de la cajita musical y viceversa. Tal y como pasa en las ciudades cotidianamente, es imposible imaginar lo visual separado de lo sonoro.



Fig. 14: *No window no cry* 2011, (Fuente: Kurimanzutto, s/f)



Fig. 15: *Tlatelolco clash* 2011, (Fuente: Kurimanzutto, s/f)

5.2.2 Metodología

En el proyecto *Melodías de Trainera 2*, se sale del hogar para analizar la fachada completa del edificio. Como primer acercamiento, se mide manualmente la distancia entre cada ventana del edificio y se realiza un boceto. ¿Cuánto miden las puertas del edificio? ¿Cuánto las ventanas? ¿De qué tamaño aproximado son los ladrillos? A partir de este primer boceto, se diseña una ficha de trabajo con los cuatro alzados del edificio.

A lo largo de un periodo de 3 meses (noviembre de 2022 a enero de 2023), se ha marcado, en días y horas aleatorias, el número de ventanas abiertas. Además, se ha anotado la temperatura de cada día y los decibelios medidos en cada fachada.

Tras completar 16 fichas de trabajo, se escala el alzado general del edificio al tamaño de partitura utilizada por la caja musical con la que se trabaja. Para imprimir las 16 partituras correspondientes a las fichas de trabajo, se emplea la técnica de cianotipia¹¹, que fue el pri-

¹¹ El lápiz de grafito fue inventado en 1795 y fue poco a poco reemplazando a la tinta en los dibujos arquitectónicos. Sin embargo, no fue hasta mediados del siglo XIX que el papel de calco y la vitela pasaron a ser más baratos que el papel de trapo o la piel de animal. En 1842 Sir John Hershel descubrió la química del proceso cianotipo y hace posible la reproducción económica de planos arquitectónicos (Encore, 2019).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.2 MELODÍAS DE TRAINERA 2

mer método utilizado para la reproducción de planos arquitectónicos (de ahí el nombre de *blueprint* en inglés).

Dado que la caja musical funciona con papel perforado al estilo de un organillo, serán las ventanas abiertas las que creen la melodía de cada día. Detrás de cada partitura aparece la fecha estampada.

El producto final consiste en una caja (18x29x5cm) hecha con tableros DM cortados a láser que contiene la caja musical con sus 16 partituras y un libro de artista conformado por 27 fotos (10x13cm) impresas en cianotipia. Las fotos incluyen información explicando la obra en su reverso.

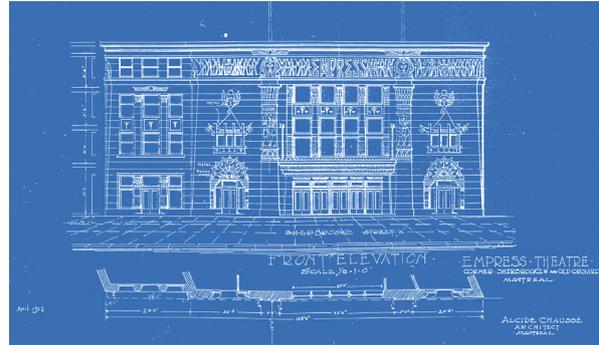


Fig. 16: Elevación frontal original del Alcide Chaussés's 1920, (Fuente: Encore, 2019)

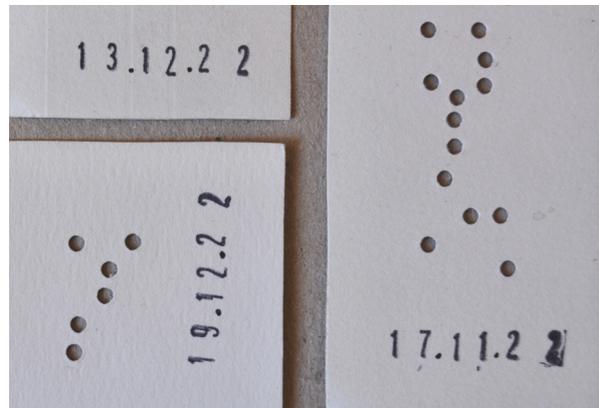


Fig. 17: Detalle de partitura por detrás (2023), J. Peña Uribe

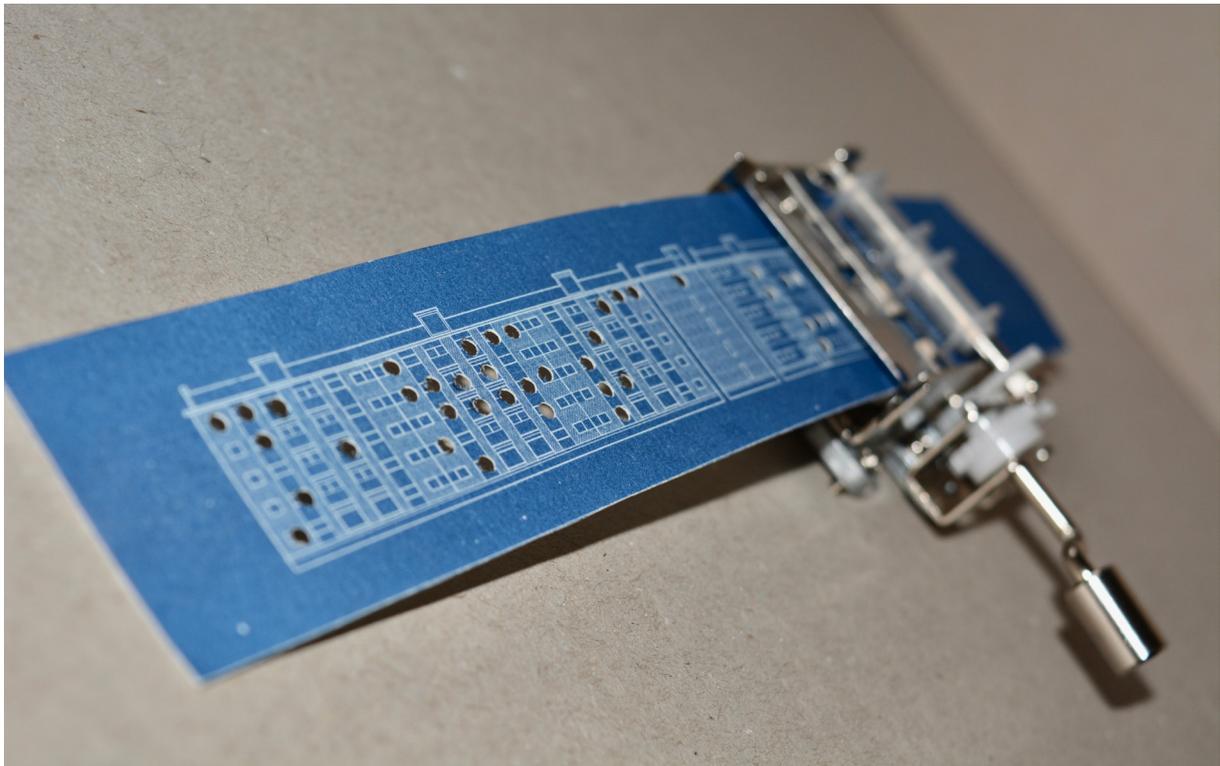


Fig. 18: Detalle de partitura (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.2 MELODÍAS DE TRAINERA 2

5.2.3 Resultados

A lo largo de los tres meses en que se realizó el proyecto, se pueden observar los siguientes patrones:

- La hora del día es el factor que más influye en el número de ventanas abiertas, siendo entre las 10:00 y las 14:00 horas cuando los vecinos tienden a ventilar más.
- En promedio, el último piso el que más abre sus ventanas, mientras que el más bajo es el que menos lo hace. Esto probablemente se debe a cuestiones de privacidad, ya que en los pisos bajos es más común sentirse observado.
- La fachada noreste, que da a la calle más silenciosa, suele tener las ventanas constantemente abiertas. En cambio, la fachada sudoeste interactúa más con el espacio público, ya que comúnmente se observan objetos como ropa colgada sobre las rejas que cubren las ventanas, plantas, etc.
- La observación de las ventanas permite deducir el estilo de vida que caracteriza a los habitantes de cada piso. En ocasiones, se puede ver ropa de trabajo colgada fuera de las ventanas o escuchar la música que cada vecino prefiere.

Es importante destacar que la distancia entre las ventanas de cada piso concuerda con la distancia del pentagrama musical. De este modo, la música está compuesta por cinco de las 15 posibles notas, donde el piso más alto, con el mayor número de ventanas abiertas, corresponde a la nota Fa (la más escuchada), y el piso con el menor número de ventanas abiertas corresponde a la nota Mi.

Es posible escuchar las melodías de cada día en el siguiente enlace:

<https://on.soundcloud.com/vVPa5Zv3U7fzt-bzH6>



Fig. 19: Registro digital de Melodías de Trainera 2 (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.2 MELODÍAS DE TRAINERA 2



Fig. 20: *Fachada sudoeste* (2023), J. Peña Uribe



Fig. 21: *Vista desde fachada sudoeste* (2023), J. Peña Uribe

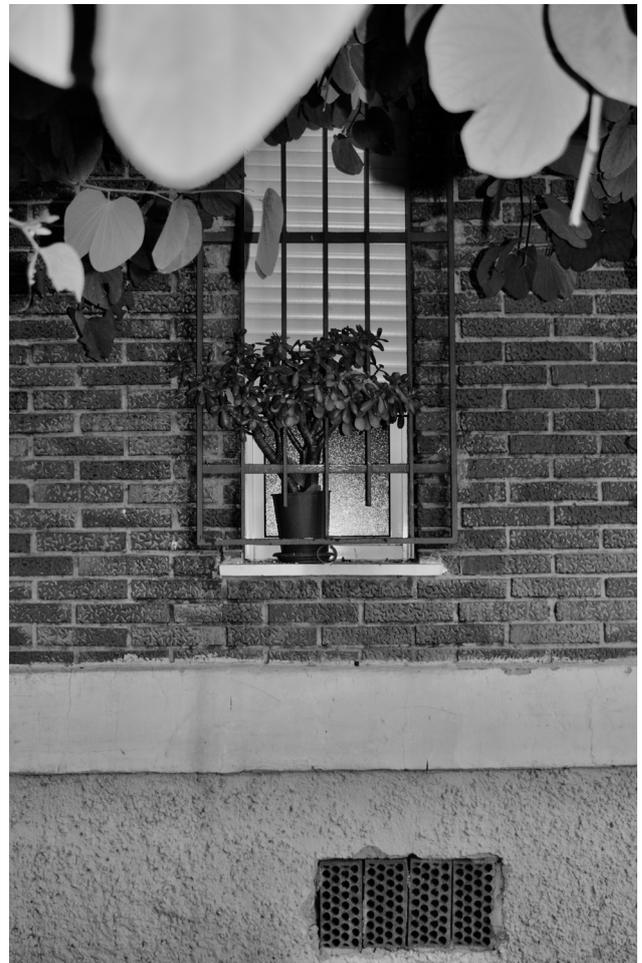


Fig. 22: *Fachada noreste* (2023), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.2 MELODÍAS DE TRAINERA 2

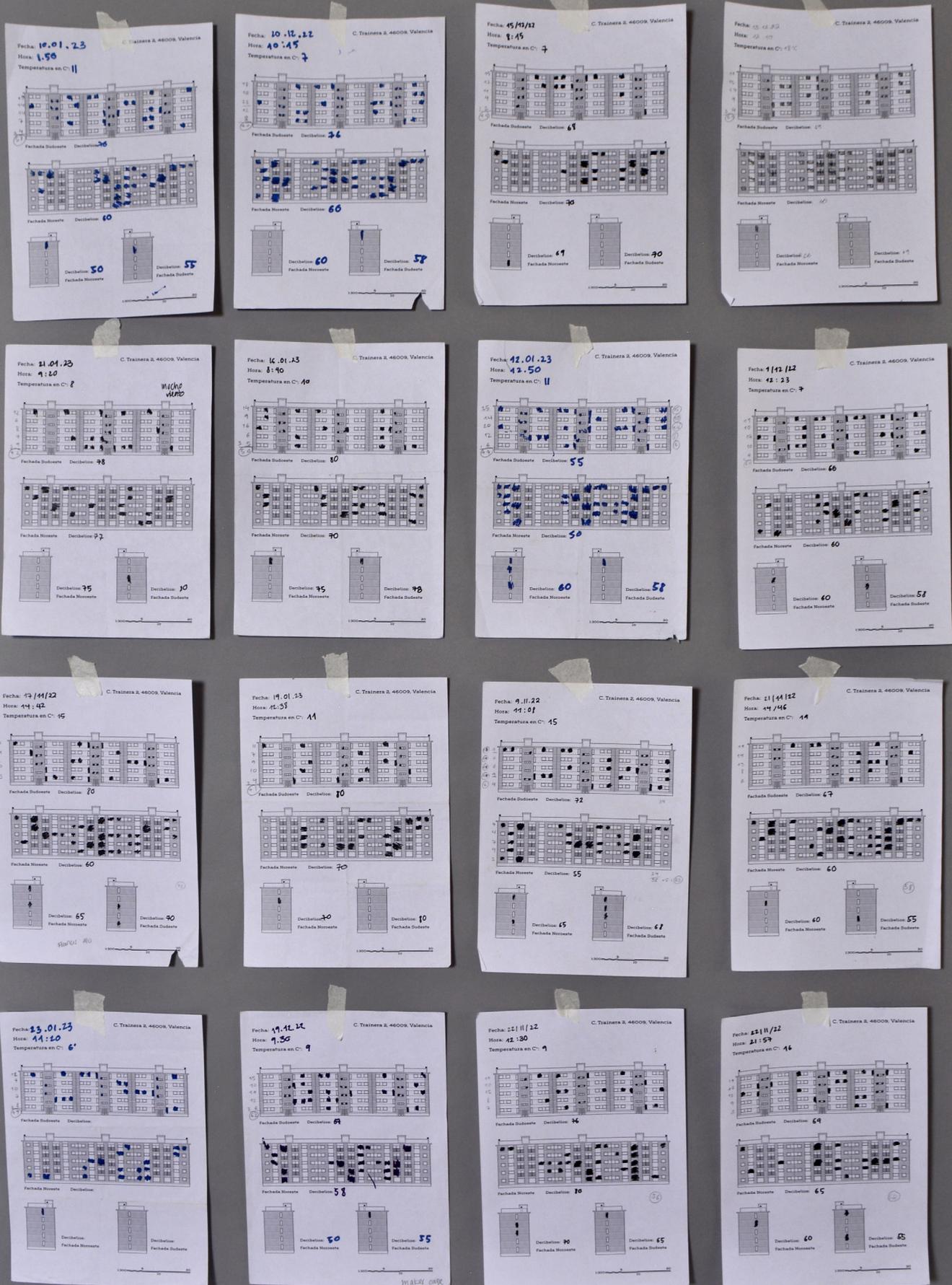


Fig. 23: Fichas de trabajo (2023), J. Peña Uribe



Fig. 24: Stills del video *Melodías de Trainera 2* (2023), J. Peña Uribe
Véase: <https://youtu.be/VZqT9mADqo>



PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.3 ARCHIVO DE VENTANAS - DERIVAS POR VALENCIA, ESPAÑA

En *Archivo de Ventanas - Derivas por Valencia, España*, exploramos la ciudad en busca de ventanas y sonidos identitarios. A partir de esta exploración, se propone crear un archivo que, aunque contiene grabaciones digitales de la ciudad, también puede funcionar sin ellas.

Al igual que Schaffer, quien rastreó documentos literarios para descubrir la identidad sonora previa a la existencia de grabaciones, este proyecto combina el registro sonoro digital con un componente material y literario. A diferencia de proyectos anteriores, en los que la gráfica se traducía al sonido o viceversa, aquí se permanece fiel al estímulo percibido: las ventanas son fotografiadas y los sonidos, grabados. La cartografía que acompaña la obra es un registro visual de estas caminatas.

5.3.1 Referentes artísticos

Para la producción de esta obra, se ha tomado como referente al artista estadounidense Ed Ruscha (1937), comúnmente asociado con el arte pop. Su obra se centra en plasmar la iconografía del paisaje estadounidense, enfocando su mirada en el entorno urbano y la publicidad.

Su libro, *Twentysix Gasoline Stations*, publicado en 1963, es considerado el primer libro de artista del arte contemporáneo. Como su título indica, el libro muestra fotografías en blanco y negro de 26 gasolineras ubicadas en la ruta que conecta Los Ángeles con Oklahoma, la ciudad natal del artista. También incluye textos que indican la ubicación de las gasolineras y a qué empresa pertenecen. La impresión del libro constó de tres ediciones; la primera es la única numerada y cuenta con 400 ejemplares. Todos se vendieron a un precio de tres dólares y medio, “con la idea de permitir el acceso universal a la obra de arte” (Sánchez, 2022). Este libro es el primero de una serie de libros fotográficos de Ruscha.

En 1965, Ruscha publica *Some Los Angeles Apartments*, el tercero de su serie de libros fotográficos, y completó un total de diez dibujos relacionados que representan ejemplos de los omnipresentes edificios de apartamentos del sur de California. Al yuxtaponer dibujos y fotografías, se hace evidente la importancia de la fotografía en su proceso de abstracción gráfica.

Si bien las tomas de Ruscha suelen ser registros gráficos de viviendas o gasolineras, en *Archivo de Ventanas - Derivas por Valencia, España* se opta por complementar el archivo fotográfico con un archivo sonoro. No se fotografía una tipología arquitectónica en particular, sino el elemento arquitectónico que representa la ventana. A través del análisis de algunas de las ventanas de la zona, elegidas estas de manera aleatoria, se intenta reconocer la identidad de cada barrio. ¿Es posible leer su historia a través de las ventanas? ¿Qué escuchan los vecinos al decidir abrir sus ventanas?

5.3.2 Metodología

Para este proyecto, se realizaron cuatro derivas entre agosto de 2023 y enero de 2024, a través de los distritos de Campanar, Benimaclet, Poblados Marítimos y Extramurs. Para registrar la ruta caminada, se utilizó la aplicación Wikiloc.

A lo largo de las derivas, se empleó una cámara instantánea Fujifilm Instax Mini 40 para fotografiar ventanas de interés. También se utilizó un Samsung Galaxy A13 para grabar los sonidos de algunas de las calles recorridas.

Toda la información recopilada en las derivas fue posteriormente marcada en Google Earth, incluida la ruta registrada en Wikiloc, las 143 fotografías de las ventanas, la calle y año de construcción de los edificios fotografiados, así como los sonidos grabados. De la misma forma, los puntos exactos marcados en Google Earth fueron traducidos a una cartografía bidimensional diseñada en CAD.

El resultado final está conformado por el archivo digital en Google Earth, así como una carpeta impresa en plotter (210x29cm) con la cartografía bidimensional de las derivas y la bitácora de sonidos, que incluye las fotografías de ventanas escaneadas y numeradas.

5.3.3 Resultados

En *Archivo de Ventanas - Derivas por Valencia, España*, un libro de artista que mide 2 metros de largo, se decidió trabajar con una cámara instantánea como una metáfora del paisaje sonoro, puesto que un sonido es instantáneo e irrepetible, al igual que las fotos instantáneas. Un sonido se puede grabar y una foto instantánea se puede escanear; sin embargo, nunca será 100% fiel al original.

Por un lado, el archivo digital es más leal a los recorridos realizados, pues, además de contar con audios reproducibles, la plataforma en la que se realizó (Google Earth) permite explorar las calles caminadas a través de una pantalla. Es interesante notar que el archivo digital realizado por Google Earth permite también indagar en la historia de las ventanas fotografiadas, ya que la imagen de algunas de ellas no coincide con el registro de Google. Algunas han sido renovadas, otras parecen haber quedado olvidadas, aunque la mayoría siguen viéndose igual que cuando Google las documentó.

Por otro lado, el archivo material permite comprender la magnitud de una ciudad (en escala 1:20 000, el recorrido desde el aeropuerto hasta la costa ocupa dos metros) y observar las fotografías de las ventanas todas juntas para compararlas. Asimismo, el acto de describir con palabras los sonidos permite hacer referencia al recuerdo de sonidos que no están físicamente presentes, acción a la que se le conoce como *phonomnesis*. En su libro *Arte y Archivo* (2011), Anna Maria Guasch enfatiza “la primacía de la escritura (...) en la formación de la memoria” (p.18).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.3 ARCHIVO DE VENTANAS - DERIVAS POR VALENCIA, ESPAÑA

Descubrir la ciudad a través de derivas y fotografías es una manera lúdica y cercana de analizar su arquitectura. Al centrarse en un solo elemento arquitectónico (las ventanas), es posible llegar a distintas conclusiones acerca de la manera en la que se vive en Valencia:

- Valencia es una ciudad tradicionalmente católica: varias de sus ventanas están decoradas o protegidas con símbolos católicos. De la misma forma, el pesebre que adorna la plaza de Benimaclet presenta una ventana falsa como parte de su escenografía.
- La mayoría de las ventanas en los bajos tienen rejas que refuerzan el límite entre lo público y lo privado.
- Se utiliza mucho el ladrillo para construir.
- La cerámica es un elemento importante en la arquitectura valenciana.
- El grafiti juega un rol importante dentro de la identidad urbana.
- Se acostumbra colgar ropa al aire libre; muchas ventanas cuentan con un pequeño tendedero que sobresale de la fachada.
- Las naranjas juegan un rol importante dentro de la identidad urbana.
- Valencia tiene colores muy pastel, probablemente influenciados por la cerámica y su clima templado.



Fig. 25: Polaroid (2023), J. Peña Uribe



Fig. 26: Reverso de Polaroid (2023), J. Peña Uribe

5.3 ARCHIVO DE VENTANAS - DERIVAS POR VALENCIA, ESPAÑA



Fig. 27: *Archivo de Ventanas* (2024), J. Peña Uribe



Fig. 28: *Instalación Archivo de Ventanas* (2024), J. Peña Uribe



Fig. 29: *Instalación Archivo de Ventanas* (2024), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.3 ARCHIVO DE VENTANAS - DERIVAS POR VALENCIA, ESPAÑA



Fig. 30: Detalle de la Bitácora de Sonidos (2024), J. Peña Uribe



Fig. 31: Detalle de la cartografía (2024), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.3 ARCHIVO DE VENTANAS - DERIVAS POR VALENCIA, ESPAÑA



Fig. 32: Archivo de ventanas digital (2024), J. Peña Uribe
Véase: https://earth.google.com/earth/d/1rNeW6kwLPhSD-tHFzxV_j1c93Y-jiilu-?usp=sharing

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.4 DIJO MI VECINO

En este proyecto retomamos la idea de Certeau de que los relatos son los que transforman un lugar en espacio, siendo la palabra la principal herramienta para contar historias (Augé, 2017). Caminar y hablar como actos de apropiación espacial: ¿acaso no es algo que todos hacemos? Si bien, durante la producción artística de los proyectos anteriores transitamos progresivamente de la esfera privada a la pública, en esta ocasión decidimos intervenir el espacio utilizando oraciones que fueron escuchadas en la calle a lo largo de los últimos dos años.

Estas frases, despojadas de su contexto original, se exhiben en un espacio público con el propósito de destacar la importancia de cada relato individual. Como los vecinos pueden leerlas desde sus ventanas, se busca generar un diálogo entre la intervención artística y quienes la observan.

5.4.1 Referentes artísticos

Como referente para esta obra se ha considerado a Walter Benjamin (1892-1940), quien “se había interesado por el método de archivo aplicado al análisis cultural” (Guasch, 2011, p. 21). Su obra *Einbahnstrasse* está conformada por una serie de citas inconexas que combinan elementos de la filosofía, la crítica cultural y la literatura, presentados de manera fragmentaria y no lineal. Los fragmentos y aforismos fueron publicadas originalmente en la prensa diaria de 1923 y recopilados en un libro en 1928.

La obra no sigue una narrativa convencional; en cambio, se organiza de forma que el lector debe interpretar y conectar las ideas de manera libre y dinámica, en palabras de Benjamin:

“la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas (...) sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual” (en Guasch, 2011, p.21).

En esta obra, Benjamin juega con la idea de una “calle de un solo sentido”, un concepto que puede entenderse como una metáfora de la experiencia moderna, la irracionalidad de la vida urbana y la irreversibilidad del tiempo. Asimismo, explora la separación entre significado y significante, así como el concepto de apropiación y vaciamiento de sentido, pues al sacar los fragmentos literarios de su contexto original, permite que adquieran nuevos significados (Guasch, 2011).

La obra *Dijo mi vecino* sigue esta misma línea al separar las frases dichas por individuos en la calle y resignificarlas en el espacio público. A través de citas inconexas y aparentemente carentes de sentido, busca enfatizar la importancia de los relatos individuales, pues en un espacio aparentemente no identitario, son los individuos y sus palabras quienes son capaces de resignificarlo.

5.4.2 Metodología

Para este proyecto se eligió un espacio público rodeado de edificios habitacionales sin una identidad arquitectónica clara, cuyas ventanas estuvieran orientadas hacia dicho espacio. Las frases recopiladas (“No comas mierda”, “Hay que ir a Tenerife”, “¿Llegas a cenar?”) se escribieron en hojas tamaño A3, con cada letra recortada individualmente. Estas hojas se pegaron con cinta sobre la pared que delimita el parque. Se decidió pegar las hojas con cinta para permitir que los vecinos intervinieran los carteles, o bien, los quitaran.

Durante varias semanas visitamos el lugar y grabamos las conversaciones que surgieron con los vecinos en el contexto de la intervención. El resultado final se encuentra recopilado en un video de dos minutos de duración.

5.4.3 Resultados

La primera semana colocamos la frase “No comas mierda” en la pared, en alusión a una vecina que escuchamos desde el balcón mientras paseaba a su perro. Era bastante temprano y había poca gente en la calle. Sin embargo, algunas personas se interesaron en el proceso y se quedaron mirando, aunque no comentaron nada al respecto.

En la segunda semana colocamos la frase “Hay que ir a Tenerife”, recordando la ocasión en la que escuchamos a nuestros vecinos planear, con mucho entusiasmo, un viaje a esta isla. Esta vez tuvimos la oportunidad de conversar con algunos vecinos de la zona, quienes comentaron que muchas personas no toleran el arte urbano. También escuchamos a una niña que pasó cantando repetidamente: “¡Tenerife, Tenerife!”.

Para la tercera semana se había planeado colocar la frase “¿Llegas a cenar?”; sin embargo, debido a la tragedia de la DANA, se decidió interrumpir la intervención del espacio público por considerarlo insensible. ¿Cómo continuar con las actividades cotidianas frente a una emergencia de tal magnitud? Además, la frase adquirió un matiz muy doloroso tras la muerte y desaparición de más de 220 personas (RTVE, 2024). En muchas de las zonas afectadas, fueron los propios vecinos, y no las autoridades gubernamentales, quienes se encargaron de limpiar y restaurar los daños. Una semana después, se organizó una protesta para exigir la dimisión de Mazón.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.4 DIJO MI VECINO

En dicha manifestación quedó más evidente que nunca la importancia de la opinión y la unión de la comunidad, pues, al final, somos nosotros, el pueblo, quienes tenemos el poder de transformar las situaciones que no nos gustan.

Puede acceder al video siguiendo el siguiente enlace:

<https://youtu.be/vG5h2oKJVXY>



Fig. 33: Stills del video: sonidos de platos y cubiertos (2024), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.4 DIJO MI VECINO



Fig. 34: Stills del video: espero que este dure más que el anterior (2024), J. Peña Uribe

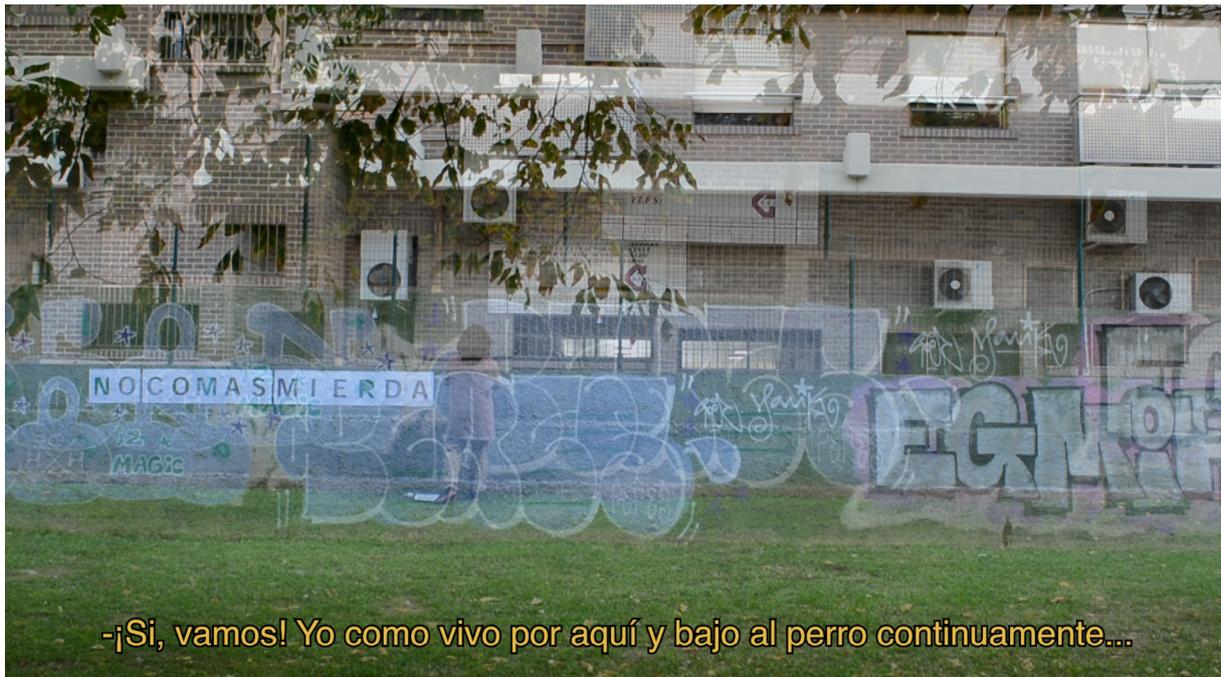


Fig. 35: Stills del video: vivo por aquí y bajo al perro continuamente (2024), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.4 DIJO MI VECINO



Fig. 36: Stills del video: hay gente que no soporta el arte urbano (2024), J. Peña Uribe



Fig. 37: Stills del video: cualquiera digo (2024), J. Peña Uribe



Fig. 38: Stills del video: los vecinos se encargaron de limpiar (2024), J. Peña Uribe

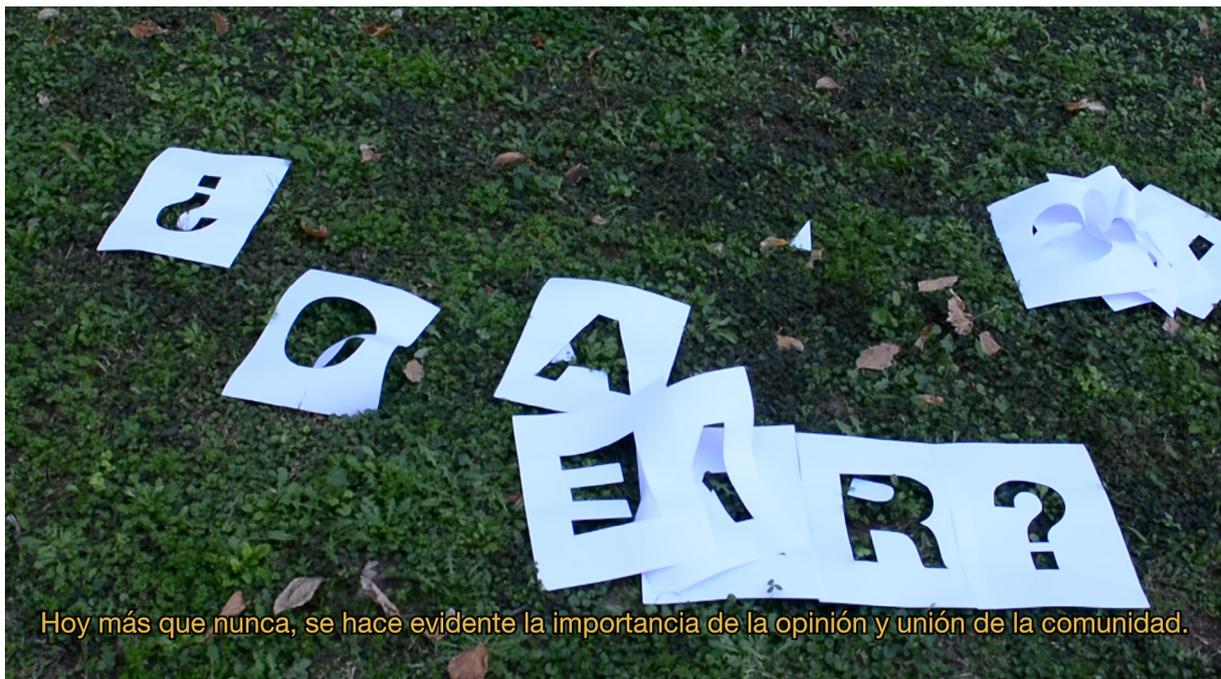


Fig. 39: Stills del video: importancia de la comunidad (2024), J. Peña Uribe

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

5.4 DIJO MI VECINO

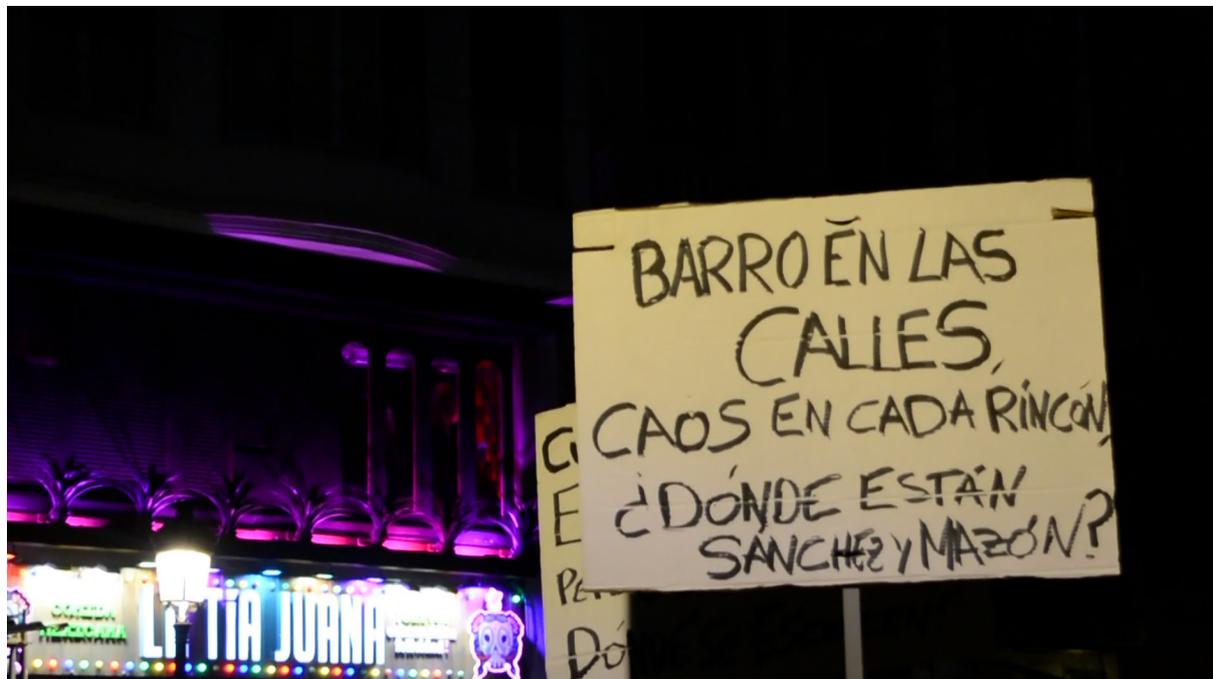


Fig. 40: Stills del video: fotos de la protesta (2024), J. Peña Uribe

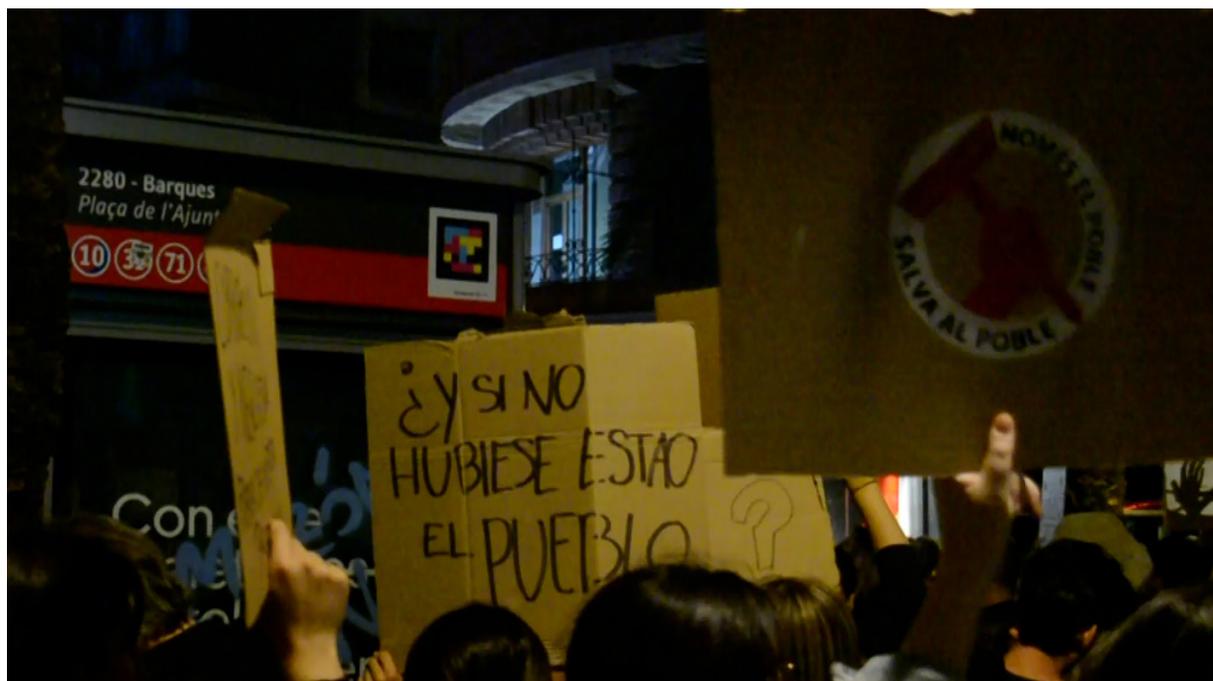


Fig. 41: Stills del video: fotos de la protesta (2024), J. Peña Uribe

6. CONCLUSIONES

Este Trabajo Final de Máster nace de una reflexión profunda sobre la evolución de la práctica y la enseñanza de la arquitectura en un contexto global cada vez más digitalizado. La pandemia de COVID-19, al forzar a muchas disciplinas, incluida la arquitectura, a adaptarse al entorno virtual, dejó en evidencia una desconexión significativa con el espacio real. Tradicionalmente, la arquitectura se ha caracterizado por la experimentación directa con el espacio físico, pero las herramientas digitales, si bien útiles, han generado una distancia emocional y perceptual con lo tangible. Este trabajo busca explorar cómo se puede recuperar esa conexión perdida, resignificando lo aprendido digitalmente y proponiendo un enfoque más cercano y físico de exploración del entorno urbano. La ciudad, como espacio vivencial, se presenta como un lugar idóneo para esta reflexión, donde la práctica arquitectónica se encuentra con la experiencia sensorial directa y la interacción cotidiana con el espacio.

Una crítica central de este trabajo es el ocularcentrismo que ha predominado en la arquitectura contemporánea. A lo largo de la historia, el sentido de la vista ha sido considerado el más importante en nuestra relación con el espacio; sin embargo, esta perspectiva ha limitado la capacidad de percibir la arquitectura en su totalidad. Siguiendo las enseñanzas del arquitecto y filósofo Juhani Pallasmaa (2012), quien señala la importancia de estudiar críticamente el papel de la vista en relación con los otros sentidos—como el oído, el tacto y el olfato—en la experiencia arquitectónica, se subraya en este trabajo la necesidad de integrar la práctica artística a la hora de entender y poner en práctica el arte de la arquitectura, pues “como el resto de las artes, la arquitectura se enfrenta fundamentalmente a cuestiones de la existencia humana en el espacio y el tiempo, y expresa y hace referencia a la existencia humana en el mundo” (p.13). Al hacerlo, se pretende avanzar hacia una comprensión más holística del espacio, que no solo se percibe visualmente, sino que también se vive, se siente y se escucha. Esto no solo enriquece la práctica arquitectónica, al ofrecer a los habitantes de los espacios un modo más completo y profundo de interactuar con ellos, sino que también enriquece la práctica artística mediante un pensamiento interdisciplinar.

En este marco, el arte se presenta como una herramienta clave para construir nuevas formas de analizar la relación entre el espacio público y privado, y con ello la ciudad. Tal como ocurre con los objetos personales que usamos, como la ropa o los adornos, la intervención en el espacio arquitectónico es una forma de expresar nuestra identidad. Las acciones cotidianas, como decorar nuestras fachadas o colocar plantas en las ventanas, son gestos sutiles pero poderosos que permiten a los habitantes personalizar su entorno. Estos pequeños actos de modificación y apropiación no solo reflejan los gustos personales de los individuos, sino que también contribuyen a la creación de una identidad colectiva que fortalece el sentido de comunidad.

En este sentido, el barrio se convierte en un reflejo de sus habitantes, donde las dinámicas sociales y culturales se plasman en el espacio físico a través de las decisiones individuales de cada uno de sus miembros.

La ventana, en este trabajo, se erige como el símbolo más importante en este proceso de reflexión. No solo es un elemento funcional, sino también un umbral sensorial que conecta lo privado con lo público, lo interior con lo exterior, lo real con lo metafórico y lo artístico con lo arquitectónico. A lo largo de la historia, el diseño de la ventana ha sido objeto de debate y evolución, pues es una estructura que debe equilibrar múltiples necesidades: privacidad, estética y conexión con el entorno exterior. Sin embargo, más allá de su funcionalidad, la ventana representa un espacio de reflexión, emociones y recuerdos. En muchas culturas, la ventana se convierte en el punto desde donde se observa el mundo, en un lugar de conexión con el paisaje, pero también en un límite que protege lo íntimo. Es, en última instancia, un lugar que invita a la contemplación del espacio y al entendimiento de nuestro lugar dentro de él.

La incorporación del paisaje sonoro en este análisis de la arquitectura introduce una nueva dimensión al estudio del espacio. Si bien el diseño de edificios y ciudades ha sido tradicionalmente dominado por consideraciones visuales, la sonoridad de un espacio también juega un papel crucial en la forma en que lo experimentamos. En un entorno saturado de estímulos visuales, el sonido se convierte en una herramienta para enriquecer la experiencia espacial, añadiendo una capa adicional de información sensorial.

Este Trabajo Final de Máster se ha enfocado en la ventana no solo como un elemento arquitectónico en sí, sino como un punto de partida para una investigación artística que fusiona la percepción visual y auditiva del espacio urbano. A través de la producción artística de cuatro obras, se ha experimentado con distintas dimensiones del sonido y su relación con los estímulos visuales, para así destacar la diversidad del paisaje sonoro urbano y las posibilidades de análisis que este ofrece.

En conjunto, este Trabajo Final de Máster aboga por una arquitectura más interdisciplinar, sensible y reflexiva, que no solo responda a las necesidades funcionales y estéticas, sino que se permita experimentar a través de la creación artística y también fomente la apropiación del espacio y la conexión emocional de las personas con su entorno.

7. REFERENCIAS

- Araujo, A.** (2016). *Ventanas*. Colmex: Estudios de Asia y África, 51(1), pp. 189-197
- Art Basel** (2013). *Without Title (Sound Drawing, One Hour with Graphite)*. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/17831/William-Anastasi-Without-Title-Sound-Drawing-One-Hour-with-Graphite?lang=es>
- Augé, M.** (2017). *Los no-lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Careri, F.** (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Certeau, M.** (2000). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Centro Botín.** (s.f.). *No Window, No Cry*. <https://www.centrobotin.org/obra-carta/no-window-no-cry-adultos/>
- Cirilo, J. E.** (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Composition Gallery.** (s.f.). *William Anastasi. Composition Gallery*. <https://www.composition.gallery/ES/artista/william-anastasi/>
- Encore Sustainable Architects.** (2019). *A Brief History of Reproduction*. Encore Sustainable Architects. <https://www.encoresustainablearchitects.com/history-of-reproduction-architect-blueprint/>
- Garamendy, J.** (2022). *Introducción a la historia de la arquitectura y pensamiento contemporáneo*. Historiadelhabitat.blogspot.com. <http://historiadelhabitat.blogspot.com/2019/04/el-urbanismo-griego.html>
- Guasch, A. M.** (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal
- Horta, A.** (2020). *The sonorization of the art object: A tentative chronography*. Art Sonor? Barcelona: Fundación Joan Miró.
- Jacobs, J.** (1961). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitain Swing Libros.
- Jaramillo Arango, J.** (2017). *Cartografías de la sorpresa: Prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 13, pp. 173-191
- Koolhaas, R.** (2006). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- König Galeria.** (s.f.). *CHIHARU SHIOTA. A Room of Memory*. König Galeria. <https://www.koeniggalerie.com/blogs/online-magazine/chiharu-shiota-a-room-of-memory>

Kurimanzutto. (s.f.). *Anri Sala*. Kurimanzutto. <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/anri-sala#tab:slideshow>

Licht, A. (s.f.). *William Anastasi*. Artforum. <https://www.artforum.com/columns/william-anastasi-2-219143/>

LIFE. (s.f.). *Dimitri Kessel*. LIFE. <https://www.life.com/photographer/dimitri-kessel/>

LIFE. (2019, enero 1). *75 years ago this week: From the January 1, 1945, photo feature – Athens, its ancient acropolis* [Publicación en Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/LIFE/posts/75-years-ago-this-week-from-the-january-1-1945-photo-feature-athensits-ancient-a/10158111997336600/?rdr>

Masó, F. (2023, marzo 9). *Catal Huyuk: Así era el asentamiento más antiguo del mundo*. National Geographic Historia. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/catal-huyuk-asi-era-asentamiento-mas-antiguo-mundo_18784

McMurray, P. (2019). *Ephemeral cartography: On mapping sound*. Sound Studies 4.

Merin, G. (2015, septiembre 15). *Clásicos de Arquitectura: Villa Radieuse / Le Corbusier*. ARCH Daily. <https://www.archdaily.cl/cl/770281/clasicos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier>

Merleau-Ponty, M. (1993). *La fenomenología de la percepción*. Mexico: Editorial Planeta.

Pallasmaa, J. (2012). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial GG.

Perán, M. (2015). *After Landscapes. Ciudades copiadas*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Pérez Báñez, M. (2015, diciembre 12). *Hundertwasser y sus cinco pieles*. Mariarmen Villares. Sevilla: <http://maricarmenvillares.blogspot.com/2010/12/hundertwasser-y-sus-cinco-pieles.html>

Rebolo Maderuelo, C. (2018). *La Ventana: Composición, espacio y mirada*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

RTVE (2025). *Sube a 226 el número de muertos por la DANA, con 13 personas todavía desaparecidas*. RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20241116/sube-numero-fallecidos-dana-personas-desaparecidas/163333917.shtml>

Salvini, M. C. (2017). *El paisaje sonoro: Experiencias urbanas entre lo visible e invisible (Tesis de maestría)*. Sapienza Università di Roma.

Sánchez Ramírez, J.L., & Albo Cos, U. (2021). *Hundertwasser: Las cinco pieles como interfaces de experiencia común*. INDEX: Revista de arte contemporáneo, 12, pp. 64-75

Sánchez, M. (2022, marzo 5). *Ed Ruscha: Biografía, Obras y Exposiciones*. Alejandra de Ar-

gos. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41918-ed-ruscha-biografia-obras-y-exposiciones>

Sola-Morales, I. (2001). *Arquitectura líquida*. Barcelona: Revista de crítica arquitectónica, 5-6.

Spitz, R. A. (1965). *The first year of life*. Nueva York: International Universities Press. (Citado en Pallasmaa, J., 2012, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, p. 62).

Steidl Verlag. (s.f.). *Ed Ruscha: Los Angeles Apartments*. Steidl. <https://steidl.de/Books/Los-Angeles-Apartments-0708213649.html>

Steenbergen, C., & Reh, W. (2001). *Arquitectura y Paisaje: La proyectaron de los grandes jardines europeos*. Barcelona: Editorial GG.

Weibel, P. (2019). *Sound Art. Sound as a Medium of Art*. Karlsruhe: NINO Druck GmbH.

Wee, D. (2011, julio 1). *Anri Sala*. Artforum. <https://www.artforum.com/events/anri-sala-8-191100/>

Woolf, G. (2022). *Una historia de éxito urbano: El ascenso del simio urbano*. Universidad de Valencia: Mètode: Revista de ciencias humanas y sociales, 113, 1-10. <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/una-historia-de-las-ciudades.html>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen de portada: <i>Vista desde mi ventana en Trainera 2</i> (2023), J. Peña Uribe	
Fig. 1: <i>Vista desde la ventana en Trainera 2</i> (2023), J. Peña Uribe	/07
Fig. 2: <i>Vista desde la ventana en Trainera 2</i> (2023), J. Peña Uribe	/07
Fig. 3: <i>Men's Five Skins</i> 1997, (Fuente: Hundertwasser, s/f, https://n9.cl/c3ecv)	/11
Fig. 4: <i>Plan maestro de La Ciudad Radiante</i> 1933, (Fuente: Merin, 2015, https://n9.cl/cjahzi)	/16
Fig. 5: <i>Kitab-i Bahriye de Piri Reis</i> 1526, (Fuente: The Walters Art Museum, p.213b, https://n9.cl/4c67b)	/24
Fig. 6: <i>Derecho a la ventana de Hundertwasser</i> 1988, (Fuente: Hundertwasser, s/f, https://n9.cl/bob45)	/31
Fig. 7: <i>A Room of Memory</i> 2009, (Fuente: König Galerie, s/f, https://n9.cl/brnx7)	/33
Fig. 8: <i>One Hour with Graphite</i> 2013, (Fuente: Art Basel, 2015, https://n9.cl/phijkj6)	/35
Fig. 9: <i>Instalación de Meditación Sonora</i> (2023), J. Peña Uribe	/37
Fig. 10: <i>Proceso de dibujo: 20/05/2023 cocina</i> (2023), J. Peña Uribe	/38
Fig. 11: <i>Tela sobre espejo de la cocina</i> (2023), J. Peña Uribe	/38
Fig. 12: <i>Proceso de dibujo: baño 16/05/2023</i> (2023), J. Peña Uribe	/39
Fig. 13: <i>Proceso de dibujo: dormitorio 18/05/2023</i> (2023), J. Peña Uribe	/40
Fig. 14: <i>No window no cry</i> 2011, (Fuente: Kurimanzutto, s/f, https://n9.cl/hqejk)	/42
Fig. 15: <i>Tlatelolco clash</i> 2011, (Fuente: Kurimanzutto, s/f, https://n9.cl/hqejk)	/42
Fig. 16: <i>Elevación frontal original del Alcide Chaussé's</i> 1920, (Fuente: Encore, 2019, https://n9.cl/m8qs0)	/43
Fig. 17: <i>Detalle de partitura por detrás</i> (2023), J. Peña Uribe	/43
Fig. 18: <i>Detalle de partitura</i> (2023), J. Peña Uribe	/43
Fig. 19: <i>Registro digital de Melodías de Trainera 2</i> (2023), J. Peña Uribe	/44
Fig. 20: <i>Fachada sudoeste</i> (2023), J. Peña Uribe	/45
Fig. 21: <i>Vista desde fachada sudoeste</i> (2023), J. Peña Uribe	/45
Fig. 22: <i>Fachada noreste</i> (2023), J. Peña Uribe	/45

Fig. 23: <i>Fichas de trabajo</i> (2023), J. Peña Uribe	/46
Fig. 24: <i>Stills del video Melodías de Trainera 2</i> (2023), J. Peña Uribe	/47
Fig. 25: <i>Polaroid</i> (2023), J. Peña Uribe	/50
Fig. 26: <i>Reverso de Polaroid</i> (2023), J. Peña Uribe	/50
Fig. 27: <i>Archivo de Ventanas</i> (2024), J. Peña Uribe	/51
Fig. 28: <i>Instalación de Archivo de Ventanas</i> (2024), J. Peña Uribe	/51
Fig. 29: <i>Instalación de Archivo de Ventanas</i> (2024), J. Peña Uribe	/51
Fig. 30: <i>Detalle de la Bitácora de Sonidos</i> (2024), J. Peña Uribe	/52
Fig. 31: <i>Detalle de la cartografía</i> (2024), J. Peña Uribe	/52
Fig. 32: <i>Archivo de ventanas digital</i> (2024), J. Peña Uribe	/53
Fig. 33: <i>Stills del video: sonidos de platos y cubiertos</i> (2024), J. Peña Uribe	/56
Fig. 34: <i>Stills del video: espero que este dure más que el anterior</i> (2024), J. Peña Uribe	/57
Fig. 35: <i>Stills del video: vivo por aquí y bajo al perro continuamente</i> (2024), J. Peña Uribe	/57
Fig. 36: <i>Stills del video: hay gente que no soporta el arte urbano</i> (2024), J. Peña Uribe	/58
Fig. 37: <i>Stills del video: cualquiera digo</i> (2024), J. Peña Uribe	/58
Fig. 38: <i>Stills del video: los vecinos se encargaron de limpiar</i> (2024), J. Peña Uribe	/59
Fig. 39: <i>Stills del video: importancia de la comunidad</i> (2024), J. Peña Uribe	/59
Fig. 40: <i>Stills del video: fotos de la protesta</i> (2024), J. Peña Uribe	/60
Fig. 41: <i>Stills del video: fotos de la protesta</i> (2024), J. Peña Uribe	/60