

Sinergias creativas.
Aproximación a
los espacios de la **emoción**
en arquitectura
a través del arte.

presentado por. Sara Abad Catalán

director. Dr. Evaristo Navarro Segura

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Título del Trabajo Final de Máster
.....

**Sinergias creativas.
Aproximación a
los espacios de la emoción
en arquitectura
a través del arte.**

Tipología del TFM
.....

T1 Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Presentado por : Sara Abad Catalán

Director: Dr. Evaristo Navarro Segura

Valencia, Julio 2013.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Resumen, palabras clave

RESUMEN

Este trabajo se aproxima a las relaciones sinérgicas entre arte y arquitectura. Vemos los espacios de la emoción en arquitectura a través de sus relaciones con el arte. Por un lado, desde la perspectiva de la inspiración en el proceso creativo y, por otro, a través de los significados, sentidos y reflexiones que extraemos en el arte y en otras disciplinas como la psicología, filosofía o antropología. A través de variables que forman parte de los atributos del espacio en la arquitectura y de su relación con la creación artística hemos determinado cinco agrupaciones que contienen los espacios de la emoción cuyo recorrido proponemos: 1-Traslaciones pictóricas, 2-Pliegues, facetas y fluidos habitados, 3-Lo importante está en el interior, el vacío como lugar, 4-Atmósferas de los sentidos, 5-Pulsiones y pasiones del movimiento y recorrido. A través de una aproximación a diferentes proyectos de arquitectura agrupados y vistos desde estas propiedades, de sus inspiraciones, de su contexto y de las conexiones con otras disciplinas, junto con la recopilación de la reflexión de artistas o movimientos artísticos afines, hacemos una deriva para ir extrayendo las esencias de esas relaciones transversales.

ABSTRACT

This dissertation approaches synergistic relations between art and architecture. We perceive the emotion spaces in architecture through its relations with art. On the one hand, from the perspective of inspiration in the creative process and, on the other, through the meanings, senses and thoughts that we extract from art and other disciplines such as psychology, philosophy or anthropology. Through variables that are part of the attributes of space in architecture and its relationship with the artistic process we have identified five groups containing emotional spaces whose route we propose: 1- Pictorial translations, 2- Inhabited folds, facets and fluids, 3-The important thing is in the inner, the vacuum as a place, 4-Atmospheres of the senses, 5 Impulses and passions of movement and travel. Through an approximation of different architectural projects grouped and seen from these properties, from their inspirations and from its context and connections with other disciplines, together with the collection of the artists' thoughts or art movements related, we drift for extracting the essence of those cross relationships.

palabras clave

arte, arquitectura, espacio, emoción, sinergias, procesos creativos

Key words

art, architecture, space, emotion, synergies, creative processes

Agradecimientos

A mis padres, a mis hermanas, a Evaristo Navarro, a Ana Tomás, a María Diago, a Esperanza y a todas aquellas personas que me han inspirado.

Índice

Introducción	3
Creatividad y emoción, sinergias arte y arquitectura.....	5
Hacia los espacios de la emoción.....	10
Hipótesis y objetivos	14
Metodología	15
[1] Traslaciones pictóricas	17
De la poética de la pintura a su propia arquitectura. Le Corbusier.....	19
Vasily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy y Paul Klee, recorridos pedagógicos de la Bauhaus.....	26
Apuntes. Los collages de David Hockney y el ritmo de Pierre Soulages en la arquitectura.....	35
Los recortables de Matisse en los Teatros de Baldeweg.....	39
[2] Pliegues, facetas y fluidos habitados en la arquitectura deconstructivista	47
Del collage al informalismo en Frank Ghery.....	49
Constructivismo, suprematismo y futurismo en Zaha Hadid.....	63
Pliegues y planos oblicuos en Peter Eisenmann y Rem Koolhaas.....	75
[3] Lo importante está en el interior. El vacío como lugar	83
El vacío en arquitectura, materia tangible.....	85
El vacío en la escultura.....	89
Diálogo entre materia y espacio, Eduardo Chillida.....	90
El vacío positivo de Julio González.....	92
El vacío como silencio espiritual, Jorge Oteiza.....	95
Vacío y Silencio, espacios de tránsito.....	98
Espacio y forma orgánica, Henry Moore.....	102
La <i>Desocupación de sólidos</i> de Oteiza en la <i>Casa da Música</i> de Koolhaas.....	104

[4] Atmosferas de los sentidos.....	107
Percepción y Fenomenología	109
Atmosferas multisensoriales de Peter Zumthor.....	118
Subjetividad y huella en el Informalismo.....	122
Experiencia, tacto y naturaleza en el Arte Povera.....	125
[5] Pulsiones y pasiones del recorrido y del movimiento.....	129
Alexander Calder, juego, movimiento y línea en la obra de Enric Miralles.....	131
Marcas en el territorio, arquitectura, paisaje y land art.....	140
Recorrido, azar y pulsiones en las derivas situacionistas.....	146
Arte y Arquitectura, un recorrido personal.....	153
Conclusiones.....	183
Bibliografía.....	189
Anexos.....	197
Fichas proyectos.....	198

Introducción

Arte y arquitectura discurren por caminos comunes. Sin embargo, en el contexto de la era contemporánea ha habido un énfasis en la especialización de los campos, en la separación de los ámbitos específicos entre arte y arquitectura, donde se ha mostrado más interés en ver las diferencias que las complementariedades o relaciones articuladas. Sin embargo, se advierte una necesidad de aproximar las disciplinas, de entender sus diálogos y posibles sinergias, siendo que siempre han mantenido relaciones, incluso ha habido épocas como en las vanguardias, donde las relaciones han sido intensas y posteriormente no se ha hecho demasiado énfasis en mostrar estas evidencias. Actualmente las relaciones entre la arquitectura contemporánea y el arte son más próximas, estratégicas, poéticas, en un contexto en que una vez separadas más o menos las especialidades, se ha visto de nuevo la necesidad de unión o relación de las mismas, bajo la visión de un trabajo multidisciplinar o relaciones sinérgicas. En la historia de la arquitectura hay ejemplos que expresan cómo ésta ha establecido diferentes y estratégicas relaciones con el arte. Por ejemplo, el arquitecto suizo Le Corbusier (1887-1965) conocido por su producción arquitectónica del Movimiento Moderno y ser uno de sus mayores exponentes, desarrolló en paralelo a su producción arquitectónica, urbanística y teórica, un trabajo artístico de taller, con obra de serigrafía, pintura, *collage*, y escultura con influencias, por ejemplo, de Picasso o Miró que ejercieron nuevas proyecciones en sus ideas e investigaciones y cuyas relaciones no han sido estudiadas ni divulgadas¹ hasta fechas recientes.

La idea para que la condición de arte de la arquitectura sea evidente parte de una liberación del discurso racional. Parte de que en el proceso de la creación en la arquitectura nos liberemos de la razón. En un proceso creativo en arquitectura donde se ha de integrar a la vez aspectos como la función, la relación urbana, la estructura, la construcción, la normativa, la tecnología, etc., liberar el proceso en la metodología creadora, de estos elementos constituyentes para abrir paso a la emoción, la poesía, el azar, el gesto, la creación artística no es tarea fácil. Estas variables se deben integrar de manera que unas y otras constituyan la solución global de todos los requeri-

¹ Véase, AAVV, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2006. En el libro se hace un recorrido visual y expositivo de la obra artística de Le Corbusier así como la deriva conceptual vinculada al arte sobre las relaciones que mantuvo e inspiró la misma.

mientos. Sin embargo, una vez integradas todas las variables técnicas, la creación en la arquitectura es un proceso artístico y el arquitecto se constituye en artista en ese proceso de creación. En relación a la arquitectura como arte Umberto Eco, en su libro, *La definición de arte*, escribe:

“Y en este momento interviene la definición general de arte para tratar de explicar en qué medida **la compleja operación llevada a cabo por Le Corbusier no es simplemente una operación técnica e ideológica, sino también artística**. Ha sido arte en la medida en que, mientras elaboraba su obra, el arquitecto no la elaboraba solamente para responder a todas las exigencias referidas (las cuales, sin embargo, le movían a trabajar y a trabajar de aquel modo), sino también para mostrar cómo tomaban forma todas aquellas exigencias; para resolver de forma unitaria el complejo de motivaciones; para gozar y hacer gozar la forma en que las motivaciones se habían unificado, [...]. **Formaba por una infinidad de razones pero, al mismo tiempo que satisfacía todas estas razones, formaba por el gusto y el placer de formar, y en esta especificación se constituía como artista**”².

Pero las relaciones entre la arquitectura y la emoción se han ido destilando ya en algunos tratados históricos como el de Leon Battista Alberti (1404-1472), *De Re aedificatoria*(1440), como uno de los primeros manifiestos independientes que vincula estos aspectos. En el capítulo “Architecture and Affect: Leon Battista Alberti and Edification”³ del libro *Representing Emotions* se describen los vínculos que ya Alberti estableció entre la emoción y la arquitectura. Como se señala en el texto, las investigaciones históricas de arte que han estudiado la relación entre la expresión estética y la emoción se han concentrado en la pintura y han relegado la arquitectura. En la condición de la arquitectura Alberti ya veía una metáfora de la condición espiritual con un significado tanto en el bienestar social como en el individual. El impulso necesario para el pensamiento era una experiencia sensorial y parecía coincidir con Aristóteles en que los estados del alma son condiciones emocionales. La experiencia sensorial evocadas por la arquitectura se basaba en la vista, la temperatura, el olor y sonido conjuntamente integrados.

La idea de que elementos que se salen de la razón, para abrazar la complejidad del hecho creativo en la arquitectura, fue ampliamente desarrollado bajo las teorías críticas del arquitecto norteamericano Robert Venturi⁴ (1925-) en su libro, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*.

2 Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970, pp. 151-152. Nótese que a las que Umberto Eco referencia de Le Corbusier son las Unidades de Habitación.

3 Hills, Hellen, “Architecture and Affect: Leon Battista Alberti and Edification”, AAVV, *Representing Emotions, New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Burlington (USA), Ashgate, Publishing Company, 2004, pp. 89-105.

4 Véase, Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

En él criticaba la falta de expresión y repetitividad de la arquitectura del Movimiento Moderno y encontraba en estrategias del Pop Art como son la paradoja, el trabajar desde elementos de lo cotidiano, el cambio de contexto o de escala, medios que reinterpretar y de los que apropiarse. Le interesaba lo narrativo, siendo su premisa la libertad artística y remitiéndose constantemente a la literatura, sobre todo la poesía, y al arte, siendo en ambos imprescindibles, la complejidad y la contradicción que defendía frente a la pureza y el hermetismo.

También en las vanguardias, y en la concentración e integración de diferentes visiones que se dieron en la escuela Bauhaus (1919-1933) desde Weimar a Dessau (Alemania), con su innovadora reformulación pedagógica, fue un momento en el que se intentaron establecer relaciones intensas entre ambas disciplinas. Se planteaba un moderno enfoque pedagógico que integrara todas las artes, incluida la arquitectura, la relación de éstas con la tecnología y de todas con la sociedad, a través de la experimentación.

Desde esta aproximación nos proponemos mirar e interrogarnos a través de los finos y a veces invisibles hilos que unen arte y arquitectura en los espacios de la emoción. ¿Qué vínculos con el arte manifiestan o esconden los espacios que emocionan en la arquitectura? ¿Hay en estos espacios y en su creación un vínculo con teorías artísticas y plásticas, bien en su inspiración, bien en su proceso? ¿Mantiene el creador de espacios de la emoción en la arquitectura una relación o inspiración específicas en el arte? ¿Es en estos espacios donde el arquitecto mantiene con su obra la misma relación creativa que mantendría por ejemplo, un escultor, con su escultura?.

Creatividad y emoción, sinergias arte y arquitectura.

En el capítulo “Contemplación y Creatividad” del libro *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*⁵, Rudolph Arnheim explica cómo en el acto de la creación en el arte, se manifiesta la necesidad profunda de explicar en qué consiste ser persona en este mundo y es la que legitima la relación del artista con la obra de arte. Esta relación de la “necesidad” del artista de expresión y que da sentido a la obra de arte la hace también explícita Kandinsky en su libro *Lo espiritual en el arte*. Otro aspecto contemplado por Arnheim sería el hecho de trascender el significado que la contemplación del objeto tiene para el artista, no en un acto de salirse de las concepciones normales como un modo de evasión sino de penetrar en él, en su realidad para acercarse y profundizar en su interior. Según se explica, las razones de atribuir los conceptos emoción y sentimiento a la recepción y creación del arte devienen porque el arte en su creación y búsqueda da placer, porque lo que el arte capta y transmite apela a la facultad cognitiva del sentimiento y

5 Arnheim, Rudolph, “La emoción y el sentimiento en la psicología y en el arte” en *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 280-294.

porque el arte suscita los estados mentales que llamamos emociones.

Placer y sentimiento pertenecen al mundo de las emociones. El arte además, tiene una función semántica, donde se le atribuyen significados a través del sentimiento, más allá de lo que se percibe directamente. Los procesos de creación artística están comprendidos entre el abanico que va del consciente al inconsciente, siendo que este último aspecto, se presenta en una amplitud mayor que en otro tipo de actividades.

Sin embargo, la relación de la actividad de una y otra parte, en su máximo potencial es defendida por muchos autores, en los límites, es decir, que una funciona a plena satisfacción cuando se ha llegado al límite de Como escribe el psicoanalista y psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961) que postulaba la relación entre la estructura de la psique y sus productos, esto es manifestaciones culturales, como el arte escribe: “[...] el inconsciente sólo funciona a plena satisfacción cuando la conciencia cumple su misión hasta el límite de sus posibilidades”⁶. Desde nuestro punto de vista, contrariamente a esta consecución lógica de procesos, donde el inconsciente aparece en el límite de las fuerzas conscientes, vemos en el proceso creativo del arte, la conjugación de ambas partes paralelamente, posibilitando la integración en la solución final. Es decir, si el razonamiento consciente, racional, esquemático, estructurado, y a veces rígido, se combina en el proceso mismo, con un pensamiento más libre, inconsciente, emancipador, la aproximación al resultado de producción, y su proceso mismo está dotado de una integración total, que posibilitan la creación y la aproximan en este caso a una intención artística. Hablamos por tanto de una unión-integración entre lo abstracto y lo perceptivo, lo intelectual y lo sensorial. Por tanto, en el arte, esta alternancia es constante, en el proceso, donde la acción y el impulso que se sitúa por debajo del nivel de conciencia, definen y gobiernan el proceso íntegramente.

El origen de la palabra sinergia proviene del griego “synergo” y significa cooperación. Es la acción conjunta de dos o más causas, pero obteniendo un efecto superior que la suma de las causas. A su vez se correspondía con la afirmación aristotélica: el todo no es igual a la suma de las partes. Así, partimos del hecho de que las relaciones sinérgicas dan posibilidades nuevas en la creación en la arquitectura.

Según el diccionario de la Real Academia, la palabra emoción se define como:

emoción

(Del lat. *emotio*, *-ōnis*).

1. f. Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.
2. f. Interés expectante con que se participa en algo que está ocurriendo.

⁶ Jung, Carl, citado en Arnheim, Rudolph, *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 266.

ánimo

(Del lat. *animus*, y este del gr. ἄνεμος, soplo).

1. m. Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana. 2. m. Valor, esfuerzo, energía. 3. m. Intención, voluntad. 4. m. Atención o pensamiento.

Si combinamos ambos significados y sustituimos cualquiera de los subrayados por ánimo en la descripción que hace la Real Academia de la Lengua de la palabra *emoción*, nos aproximamos a estrechar el conducto de las arquitecturas de la emoción de las que nos proponemos hablar y diseccionar designándolas por aquellas que producen una alteración intensa y agradable del alma, del espíritu, de la intención, voluntad, atención o pensamiento. Yendo al concepto original etimológico de la palabra latina *emotio*, que significa *movimiento o impulso*, ampliamos y potenciamos la fuerza que estos dos conceptos tienen y que son origen y que están contenidos en ella. Ver este origen y su relación con la palabra nos sugiere dar una mirada inversa y profundizar en las relaciones estrechas que existe entre las emociones y el movimiento y de cómo éste ha sido uno de los elementos articuladores del espacio de la emoción en el espacio arquitectónico, ya recogido teóricamente en la *promenade architecturale* de los cinco puntos del Movimiento Moderno de Le Corbusier o ampliamente propuesto en las Teorías del Nuevo Urbanismo del Plano Inclinado, ya enunciadas por Paul Virilio. El movimiento que relaciona espacio y tiempo, impulso y alteración, espíritu e intención.

La emoción es una cuestión compleja de definir también en el ámbito de la psicología y responde a un fenómeno multidimensional que recoge variables cognitivas, fisiológicas, motoras, de sentimiento y acción, y es de origen tanto innato como aprendido. Uno de los aspectos comunes de la motivación y de la emoción es su origen común de la capacidad de impulsar, de poner en movimiento así como estar enfrentadas en el tradicional dualismo razón-emoción.

El espacio en la arquitectura es el todo, y entendemos espacio a través de los elementos que lo articulan o definen. El espacio, como cuerpo en la arquitectura, como materia sensible, define uno de los elementos esenciales de la arquitectura. El espacio en la arquitectura “se construye” por los materiales, la luz, las sombras, las penumbras, la proporción, la relación escalar, relativa y articulada con otros elementos, por su recorrido, por el movimiento “en” y a través de “él”, por su relación exterior-interior, por sus llenos y sus vacíos, por su ritmo, por su relación con el entorno inmediato, por su piel, color, olor y acústica, por su temperatura, su textura, por su sensación envolvente, por su relación con el medio natural que provoca sensaciones a nivel psicológico.

Le Corbusier lo definió en la *Promenade Architectural*, relacionando la percepción emocional, con el recorrido y el movimiento, también ascendente, por el espacio-rampa, por el recorrido entre lo horizontal y vertical:

“**Tratándose de circulación exterior**, hablamos de vida o de muerte, de vida o de muerte de la sensación arquitectónica, **de vida o de muerte de la emoción**. Hecho que se vuelve más pertinente cuando se trata de la circulación interior. Se dice que, esquematizando, que un ser vivo es un tubo digestivo. Sucintamente también digamos que la arquitectura es circulación interior, no exclusivamente por razones funcionales [...], **pero sobre todo en particular por razones de emoción**, una vez que los diversos aspectos de la obra se tocan, pueden ser aprehendidos a medida que los pasos nos transportan, nos colocan o descolocan, ofreciendo a nuestra vista paredes y perspectivas, lo esperado o inesperado de las puertas que revelan el secreto de nuevos espacios, la sucesión de sombras, penumbras o luces generadas por el sol que penetra por las ventanas o los vidrios, una visión larga de los terrenos construidos o plantados, o la de dos primeros planos sabiamente organizados. La cualidad de la circulación interior será la virtud biológica de la obra, organización del cuerpo edificado unido, verdaderamente, a la razón de ser del edificio. **La buena arquitectura “se camina”, “se recorre” por dentro y por fuera**. Es una arquitectura viva. La mala arquitectura es estática alrededor de un punto fijo, irreal, ficticia, extraña a la ley humana”⁷.

¿Hay una necesidad de la emoción? ¿pueden los espacios creados en la arquitectura ser verdaderos estímulos de la activación de las emociones? Desde el punto de vista de la psicología existen las emociones básicas y las emociones secundarias. Las emociones básicas relacionadas con el bienestar son alegría, tristeza y sorpresa; las relacionadas con la urgencia son el miedo, la ira, el asco. Las emociones secundarias se corresponden con actitudes emocionales cognitivas que están en procesos de estados mentales implicados con el conocimiento. Las emociones secundarias son por un lado, la hostilidad, el humor y la felicidad y se desarrollan a partir de las primarias y, por otro, la culpa, la vergüenza y el orgullo son emociones autoconscientes y desprendidas de la socialización. Los beneficios psicológicos de la activación de las emociones positivas son recogidos y estudiados por el ámbito de la psicología. Diversos autores defienden como las emociones positivas a largo plazo dan lugar a un esquema de pensamiento de acción amplio y dan lugar a que las personas construyan recursos personales duraderos, contribuyen al desarrollo de recursos intelectuales y aumenta el nivel de exploración, de las posibilidades de persistencia, de flexibilidad y de resolución de problemas y ayudan a experimentar menos dolor y superan mejor las enfermedades. Entre ellos se encuentran la contribución a la regulación del sistema biológico, psicológico y social, la inducción a una sensación de vigorosidad, competencia, trascendencia y libertad, favorecimiento de procesos cognitivos, de aprendizaje, de curiosidad, de flexibilidad mental, una mayor exploración, generosidad, inclinación a ayudar.

7 Le Corbusier, *Le Corbusier, Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Fondation Le Corbusier, Edições Cotovia, Lda. Lisboa, 2003, pp. 52, 53 [Título original, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*]

Por ejemplo, la sorpresa estimula la sensación de placer⁸.

Por tanto, ¿podemos contribuir con los espacios en la arquitectura a generar estímulos emocionales? Un estímulo provoca una emoción que se transforma, entre otras variables, en un sentimiento. Desde la psicología se relaciona la atracción que sentimos hacia algo, con un sentimiento de placer y cómo los objetos con sus cualidades concretas físicas generan un cambio emocional que tiene que ver con el placer. Dentro de las emociones positivas, y concentrados en la búsqueda del placer, enfocada la emoción desde un punto de vista hedonista, el objeto que activa el estímulo, puede ser un espacio, un edificio, un lugar. La emoción tiene beneficios en variables cognitivas, fisiológicas, de sentimiento y acción como hemos visto que las hacen ser, altamente apreciadas, pero sobre todo forman parte esencial de la consciencia.

Según el filósofo existencialista Jean Paul Sartre (1905-1980) en *Bosquejo de la Teoría de las Emociones*, desde un punto de vista de la fenomenología el estudio de la emoción en la psicología quedaría subordinada a la fenomenología pues se limita a los hechos y no a las esencias. Para el fenomenólogo sólo las esencias permitirá clasificar y examinar los hechos. El fenomenólogo buscará dilucidar sus leyes de aparición, sus estructuras particulares, y sobre todo su significación, la significación de la conducta emocionada. Según Sartre, Husserl que busca las esencias en un plano trascendental, toma a la emoción como conciencia y Heidegger como la realidad humana asumiéndose a sí misma, dirigiéndose “emocionada” hacia el mundo. El fenomenólogo buscará sobre todo la significación de la emoción, ya que considera que todo hecho humano es de por sí significativo, uniéndolo unívocamente a la conciencia, donde significa el todo y desde el punto de vista existencialista, de la realidad humana. Volveremos pues una y otra vez al objeto que activa la emoción. Sartre⁹ apunta como los psicólogos reconocen que lo que hace surgir a la emoción es una percepción, o representación o señal y que aquella vuelve una y otra vez al objeto para nutrirse de él.

Si nos quedamos con la postura humanista de Hume explicada por el neurólogo Antonio Dámaso en *En Busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*¹⁰, una emoción negativa se puede contrarrestar con una positiva y de mayor intensidad. Si los espacios en los que nos movemos, que están hechos de materia, de piel, de textura, de color, de olor, de luz, de sombras, de recorrido, de proporciones, de relaciones, de espacios, de recorridos, de sorpresa, de llenos y vacíos, de articulaciones, de percepciones sensoriales, pueden constituir un estímulo emocional y éste es de signo positivo, éste puede afectar y provocar estados positivos en nuestra conciencia, con lo que estamos ante la posibilidad y la necesidad de cuestionarnos el espacio desde este fenómeno, aproximarnos a él desde variables, no tan cuantificables, pero a la vez, esenciales.

8 AAVV, *Emoción y Motivación*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces Ed., 2003.

9 Sartre, Jean Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1939), Weblioteca del pensamiento, p, 18., disponible en <<http://www.weblioteca.com.ar/occidental/emociones.pdf>>

10 Dámaso, Antonio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2007.

Cuando hacemos un recorrido por los espacios de arquitectura que nos emocionan positivamente, se aparte de una subjetividad o aproximación intuitiva, pero con una voluntad de objetivación, a través de los elementos concretos que conforman el itinerario para establecer estas relaciones. Esto determina unos nodos de actuación en los espacios de la arquitectura que nos emocionan positivamente y donde encontramos, y ésta es la hipótesis del presente trabajo, vínculos directos o indirectos, de proceso o aproximación con la práctica artística y el mundo del arte, viendo que ésta tiene la capacidad de enriquecer y desatar la creatividad necesaria para la creación de los espacios de la emoción. Vemos éste como un detonante de lo que podemos llamar una aproximación a una fenomenología de la arquitectura de la emoción entendida ésta a través del espacio.

Las emociones tienen desde el punto de vista de la psicología tres funciones, la adaptativa, la motivacional y la social. En la adaptativa dirige la conducta humana y orienta los intereses, y su origen se encuentra en “programas afectivos” que constan de tendencias de acción, conductas expresivas y patrones de respuesta psicofisiológicas, que han evolucionado como soluciones a diferentes situaciones biológicamente relevantes. Dentro de la motivacional, facilita la interacción social y la conducta prosocial y permite la comunicación de los estados afectivos y una función social que determine la aparición de una conducta motivada, dirigirla hacia una meta y conseguir que se ejecute con cierto grado de intensidad. Entonces, dentro de los espacios de la emoción en el ámbito de la arquitectura o del paisaje, ¿encontramos oportunidades para despertar aspectos emocionales que promuevan conductas prosociales y que despierten estados de sorpresa, o alegría, por ejemplo, detonadores de estados de placer?

Hacia los espacios de la emoción

Así, proponemos una identificación de esos “espacios” en la arquitectura que son capaces de emocionarnos positivamente y que pueden ser activadas por ellos. Indagar en ellos desde las relaciones con el arte, nos ha dado las claves para entender qué hay detrás de aquello que nos emociona de los espacios en la arquitectura y que no viene explicado dentro de la misma disciplina. Entender su esencia es poder mirar a través del arte, en algún caso y desde éste, indagar en esencias filosóficas y psicológicas. Podíamos haber ampliado el campo a destilar esos espacios que activan otro tipo de emociones, como por ejemplo, el espacio del *Museo Judío* (1991-1999) en Berlín de Daniel Libeskind en memoria de lo acontecido a los judíos en Alemania, y como símbolo que en el fondo deje un mensaje opuesto de tolerancia multicultural, que ya expresa desde su trazado zigzagueante y sus espacios interiores, o los cortes en la fachada a modo de cicatrices, o la presencia activa del vacío, tensión y dramatismo o el *Monumento del Holocausto* (2003-2004) en Berlín de Peter Eisenman, que pretende crear una atmósfera de agobio e incó-

moda a través de una rejilla cuadrículada de cubos de hormigón e indagar en los mecanismos concretos del espacio que provocan esa activación y destilar su origen, simbolismo y transferencias y que conectarían con algunos trabajos realizados en el máster, pero hemos propuesto ver los espacios de la emoción, y en este sentido buscamos la positiva, a través de los elementos más intensos que lo definen, o de las sinergias creativas próximas al arte a la que están vinculados.

Para ir creando un hilo conductor que aporte significados a las preguntas planteadas proponemos un itinerario de observación y análisis que surge de la pregunta de por qué unos espacios arquitectónicos determinados provocan una emoción aproximarnos a todos los vínculos evidentes e invisibles con el arte, y en ocasiones con aproximaciones filosóficas, incluso psicológicas, para posibilitar revelar sus conexiones y sinergias.

Es importante reiterar que este trabajo es ante todo un proceso y creemos que es lo que más ha importado de él, que sentimos e intuimos sigue abierto, en el sentido que se propone una apertura de miradas, una multiplicidad de intenciones que habitan el pensar en los caminos de la emoción que relacionan arte y arquitectura. Uno de los pasos latentes que hemos advertido en el proceso era la necesaria desestructuración en términos de jerarquía ortodoxa que atendiera a una metodología de aproximación y observación, una vez contextualizada, lo más rigurosa posible para convertirla en una deriva emocional y fluida, condensada en los puntos focales que más han suscitado el deseo de ser recorridos por ser depositarios de las esencias que convergen en espacios de la emoción. Luego, dentro de esas esencias hemos agrupado ejemplos, gracias a cuya aproximación hemos creado un hilo conductor a través del cual transitar, describir, relacionar, mirar a través de y relacionar con una intención de estudio fenomenológico abierto.

Estos capítulos dentro del rigor necesario de la aproximación investigadora, proponen el hilo conductor de las esencias de los espacios de la emoción y lo que la suscita en término de relaciones, de miradas convergentes, transversales o paralelas, que nos aproximan a la esencia de lo que queremos mostrar. A través de variables que forman parte de los atributos del concepto de espacio en la arquitectura y de su relación con la creación artística hemos decidido determinar cinco agrupaciones para aproximarnos a los espacios de la emoción cuyo recorrido proponemos realizar:

1-Traslaciones **pictóricas**.

2-**Pliegues, facetas y fluidos** habitados.

3-Lo importante está en el interior, el **vacío** como lugar.

4-Atmósferas de los **sentidos**.

5-Pulsiones y pasiones del **movimiento y recorrido**.

A través de una aproximación de diferentes obras agrupadas vistas desde estas propiedades, de sus inspiraciones, de su contexto y de las conexiones con otras disciplinas, junto con la recopilación de la reflexión de artistas o movimientos artísticos afines, hacemos una deriva para ir extrayendo las esencias de esas relaciones transversales. Finalmente añadimos un capítulo que recoge la síntesis de nuestra experiencia personal en el ámbito de la arquitectura y del arte dentro de la práctica artística en el máster porque entendemos el proyecto arquitectónico y artístico como un campo de investigación. Se realiza a través de un recorrido-visual que recoge la experiencia vivida y que puede ampliarse en las fichas anexas.

En el capítulo *Traslaciones pictóricas* encontramos esencialmente unas miradas que entienden esas traslaciones, y lo veremos a través de ejemplos, pero con unas significaciones entendidas desde las posiciones que los artistas proyectan en su obra pictórica. Algunas obras de Le Corbusier, Baldeweg o Enric Miralles, manifiestan consciente o inconscientemente tener esas transferencias. Veremos qué recursos encontramos en el espacio pictórico que sostienen la emoción. Kansinsky, Paul Klee o Matisse entre otros o movimientos como el cubismo, hacen reflexiones en torno a la pintura y los elementos que en ella conforman aspectos emocionales.

Pliegues, facetas y fluidos habitados, nos hace transitar por las esencias de lo que ha venido llamándose arquitectura deconstructivista. Veremos cómo esta se nutre entre otras de posiciones de la vanguardia constructivista, del futurismo, del collage cubista, o del Informalismo. Son espacios que han salido de cualquier consideración racional y del espacio de geometría euclídea, y manifiestan conexiones con la acción, con el gesto, con el azar, con la superposición de capas, con la materia, y con la memoria.

Lo importante está en el interior, el vacío como lugar, nos hace reflexionar sobre significados atribuidos al vacío o al silencio, proyectos de Rem Koolhaas, Aires Mateus, o Álvaro Siza evidencian el tratamiento del concepto como tal entendiéndolo como construcción o sustracción sobre todo, y vemos en la escultura a partir del primer tercio del s. XX. reflexiones personales de los artistas en torno al vacío a través de su obra, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Henry Moore y Julio González.

Atmósferas de los sentidos, transita por los aspectos sensoriales, y fenomenológicos de la arquitectura, poniendo en valor las esencias de unos espacios conectados con los aspectos más sensibles de nuestra existencia y percepción sensorial. Partiendo de algunas arquitecturas de Zumthor, encontraremos conexiones con las esencias de movimientos como fue el Arte Povera y con significados de la fenomenología vinculados a la filosofía y antropología.

Finalmente en *Pasiones y pulsiones del movimiento y del recorrido* transitaremos aspectos de recorrido y de movimiento en el Land Art, las Derivas Situacionistas, o la escultura en Calder, para desde sus aspectos de azar, de pulsión, de juego, entender espacios en arquitectura como los proyectos en el paisaje de RCR, Carmen Pinós, o EMBT (Enric Miralles y Benedetta Tagliabu).

Finalmente un recorrido próximo a las esencias a las que nos hemos aproximado servirán de base para articular una aproximación a ideas esenciales en nuestra obra realizada tanto arquitectónica como artística, que irá enlazando de manera articulada una aproximación a ellas desde aspectos esenciales y descriptivos, que de manera fenomenológica, nos ayuden a entenderlos.

En el capítulo *Un recorrido por la experiencia personal*, abordamos la obra arquitectónica y la realizada en el Máster. Es un recorrido visual y esencialmente conceptual vinculado con la descripción esencial de la obra y que se va enlazando por reflexiones comunes entre la obra de arquitectura y la del máster. Estas se enlazan a través de pensamientos comunes de proyectos en torno al hábitat, al juego y al azar, al ritmo, al recorrido, al paisaje, territorio y ciudad.... Y que van configurando una agrupación a modo de familias o grupos con reflexiones comunes. Está concebido como un viaje o paisaje de recorrido fundamentalmente visual, y que puede ser consultado para un desarrollo más amplio en las fichas anexas.

Al final este trabajo nos recuerda a una aproximación a través del *collage*. Nos hemos posicionado a través de una deriva, pero lo transmitimos como un *collage*, a través de superposiciones, como capas, porque ninguno de las esencias que hemos agrupando van solas, sino que se mezclan, conviven integradas, unas predominan más que otras, unas permiten potenciar otras, pero casi siempre, en uno u otro sentido las encontramos integradas en diferentes intensidades en los espacios de la emoción de la arquitectura.

Somos conscientes de quizá la extensión que ha podido coger el trabajo. Esperamos se pueda entender desde la perspectiva de haber tenido una intención inicial personal de aproximación a un trabajo de investigación futuro más extenso como una tesis, y de ahí la necesidad de ampliar algunos epígrafes concretos, con el fin de asentar algunas bases, sobre todo en el campo del arte dada mi posición base desde la disciplina de la arquitectura y que entendía y sentía como necesaria a la vez que vislumbraba que pueden ser germinadoras de nuevas relaciones y derivas a aportar en un futuro.

Hipótesis y objetivos

Desde la práctica artística y el conocimiento del arte se activan reflexiones, experiencias, estrategias creativas y conexiones con sentimientos y emociones que inspiran el proceso creativo y la percepción de los espacios de la emoción en la arquitectura.

Interrogados por el acto creativo y artístico que se destila en la creación arquitectónica de los espacios que emocionan, nos situamos aproximándonos a una investigación teórico-práctica sobre las relaciones entre arte y arquitectura. Investigar sobre las esencias que subyacen en el hecho artístico, en su realización, en sus concepciones filosóficas, en su generación, en su inspiración, en sus aproximaciones fenomenológicas con lo creado y en su poética, constituirá la base sobre la que articular relaciones de sinergias entre arte y arquitectura.

Integrando pues la hipótesis general, nos centraremos en los siguientes objetivos:

1-Investigar relaciones de sinergias y transferencias entre arte y arquitectura a través de proyectos de arquitectura concretos analizando diferentes variables interactuando, como son: proceso creativo, intención, contexto y relación autor-obra. En relación al proceso atender especialmente a conceptos como intuición, inspiración, emoción, experimentación, concepto de espacio, necesidad de expresión y revelación de lo invisible.

2-Agrupar esas relaciones en función a una aproximación a los elementos que articulan los espacios de la emoción.

3-A través de esas agrupaciones descubrir conceptos y recursos artísticos concretos que generan en su interpretación, apropiación o transferencia espacial posibilidades de generar espacios de la emoción en la arquitectura. Constatar así las acciones y las esencias que subyacen en la creación artística en diferentes movimientos artísticos, obras y reflexiones teóricas de sus autores que abren y posibilitan estas sinergias y conectan con los procesos creativos en la arquitectura.

4-Revelar nuevas relaciones o significados esenciales en los espacios de la emoción en la arquitectura en su relación con el arte, la filosofía, la psicología o la antropología.

5-Generar experiencias concretas artísticas a través de la práctica artística en el máster que permitan una aproximación desde la experiencia y la percepción de las posibilidades de la emoción generadas por la creación artística, activando de manera personal esta sensibilidad y reflexionando en torno a ellas.

Metodología

La metodología de investigación se basa en varias estrategias desarrolladas en sí mismas y puestas en interacción:

1- Análisis del origen creativo de determinados proyectos de arquitectura contemporánea de manera contextual y luego de manera pormenorizada y establecimiento de los grupos establecidos de estudio de los espacios de la emoción. Agrupación de los proyectos en esos grupos con elementos comunes esenciales establecidos.

Para ello se acudirá a fuentes documentales bibliográficas y visuales, impresas en papel y online. Visita, en los casos posibles, de los proyectos de arquitectura para constatar el espacio y sus atributos intuitivos y percibidos. Definición de esos grupos por aproximaciones reiteradas estableciendo elementos comunes y esenciales de los proyectos. El origen creativo en algunos casos de este vínculo se realiza muchas veces de manera directa pero sutil por los autores. En otros es difuso. A través del análisis de sus textos, escritos y proyectos, su relación con otros aspectos de su producción creativa e intelectual en su contexto temporal y la puesta en relación de estas producciones o reflexiones nos ayudarán a establecer los puentes que buscamos.

2-Análisis de obras de artistas, sus reflexiones en torno a la relación entre emoción-arte y de movimientos históricos artísticos que evidencien vínculos específicos con conceptos de la emoción y el espacio. Esto abrirá posibilidades de apertura de sinergias entre arte y arquitectura, en base a un recorrido que no pretende ser exhaustivo, pero sí que dé respuesta a los elementos de análisis establecidos y que se pueda enmarcar en los grupos de estudio.

Para ello se acudirá a fuentes documentales bibliográficas y visuales, impresas en papel y online. También se prestará atención a cualquier conferencia o exposición que quede vinculada específicamente con los temas de estudio. Atenderemos a las reflexiones particulares que los propios artistas realizan en torno a la relación entre el arte y la emoción, buscando a través de qué elementos las sintetizan y por qué. Esto nos ayudará a entender la obra desde sus significados originales, de manera que las traslaciones se hagan desde estos sentidos. El recorrido por el ámbito del arte, especialmente en su expresión plástica y pictórica, en la escultura, en la instalación y en los trabajos de arte en la naturaleza y el paisaje, será hecho desde los aspectos que lo vinculan directamente con las emociones, las poéticas que emanan y que conectan con el mundo de las realidades sensibles y probablemente invisibles. Materia, espacio, sentimiento,

intuición, cuerpo y memoria como variables de las que forman parte nos conectan con las emociones, posibilitando una apertura comunicativa con los espacios de la emoción en la arquitectura que buscamos.

3- Generación de relaciones transversales y de vínculos encontrados entre los apartados 1 y 2 mediante lo recogido documentalmente, lo deducido por las esencias, paralelismos, conexiones contextuales, la reflexión razonada-diálogo contrastado entre las dos disciplinas, arte y arquitectura.

En este punto, este diálogo vivo producido entre disciplinas, viene representado por el intercambio a través del diálogo entre el tutor y la alumna, que representa una sinergia más en este trabajo, donde se contrasta el contenido de las fuentes analizadas, se analiza a través de las imágenes visuales y documentales y se establecen las relaciones y los vínculos. En ese análisis, haremos una deriva a través de paralelismos y sinergias que encontremos entre aspectos comunes desarrollados en arte y arquitectura y que de uno a otros pueda ser transferido. En ocasiones estas relaciones son manifestadas sutilmente por los propios autores, en otros han sido valoradas por teóricos o críticos que han estudiado a esos autores y otras han sido puestas en valor por esta investigación y están aportadas de manera inédita en este trabajo.

4- Superposición a estas relaciones de las reflexiones que desde ámbitos como la filosofía, antropología o psicología puedan aportar nuevos significados.

Para ello se acudirá a fuentes documentales bibliográficas y visuales, impresas en papel y on-line.

5- Recorrido desde la experiencia y emoción por la práctica personal artística y la arquitectónica.

Por otro lado, la propia creación artística desarrollada en diferentes asignaturas del Máster profundiza en esas cuestiones, desde la praxis que determina la apertura de las emociones en el propio quehacer artístico así como desde la propia investigación en la obra artística. La hipótesis de que los aspectos creativos, intelectuales y emocionales desarrollados en el arte inciden de manera transversal en el desarrollo de proyectos de arquitectura queda interiorizada. Se produce un aumento de la sensibilidad, percepción y entendimiento de lo que nos rodea. Se busca un conocimiento desde lo fenomenológico donde la intuición e intencionalidad de la conciencia son fundamentales. De esta manera, se experimentará como la práctica en el arte es uno de los caminos que desarrollaría esas posibilidades y no sólo el análisis teórico o conceptualización. A través de la obra propia de arquitectura y de arte realizada en el Máster podremos hacer un recorrido que conecten las esencias desarrolladas y buscadas en este trabajo que las relacionen bien desde la reflexión, bien desde el proceso.

Traslaciones pictóricas



Collage

Le Corbusier, *Mural*, 35 rue de Sèvres, París, 1948, Óleo sobre madera, Dim: A: 3,82 m L: x 3,50 m.

+

Le Corbusier, *Planta Capilla de Ronchamp*, Ronchamp, 1955.

“La base de mi investigación y producción intelectual. La fuente de mi libertad espiritual y la posibilidad de su desarrollo, descansa sobre episodios de creación pura. Esos momentos han sido la llave de mi producción artística y los medios para que se pueda comprender mi arquitectura.”

Le Corbusier

De la poética de la pintura a su propia arquitectura. Le Corbusier

Le Corbusier, ha sido fundamentalmente estudiado y conocido por su aportación y pensamiento teórico del Movimiento Moderno, su actividad práctica en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Sin embargo, su dedicación a la actividad de creación plástica como la pintura o la escultura, ha sido frecuentemente separada de su actividad arquitectónica y de investigación teórica. Estudiosos de su obra afirman que su obra artística condensada en *Le Poème de l'Angle Droit* no ha sido hasta época reciente valorada en el lugar que le corresponde. Ésta ha evidenciado ser una importante medio de reflexión e investigación que ha influenciado su obra y su pensamiento arquitectónicos.

El mural de la 35 rue Sévres en París de 1948 fue realizado, según afirma Charles Édouard Jeanerret-Gris (1887-1965) de seudónimo Le Corbusier¹¹, a petición de los miembros del estudio, y constituye la primera versión que hizo de la litografía que luego ilustrará en una de las páginas de *Le Poème de l'Angle Droit*, y en el que muestra la unión del tema de la figura femenina y la concha, también como símbolo del principio femenino¹². En 1955, Le Corbusier publicó *Le Poème de l'Angle Droit*¹³ que recogía ocho años (1947-1955) de trabajo en las artes, compuesto

11 Le Corbusier [evocaba el apellido del abuelo materno, *Lécorbesier*] arquitecto suizo nacionalizado francés [1887-1965] ha sido uno de los mayores exponentes del Movimiento Moderno en la arquitectura y el urbanismo. De su intensa actividad es conocido por sus *Unitéd'Habitation*, El modulator que relaciona las medidas del hombre con las de la arquitectura, y sus cinco puntos en la nueva arquitectura, que recogen las ideas básicas de su síntesis arquitectónica. Entre ellos se encuentran la elevación de la planta sobre pilotis, la planta libre o la cubierta jardín. Éstos se apoyan en la utilización de los nuevos materiales como el acero, el vidrio, el hormigón y sintetiza un nuevo modo de habitar, basado en criterios higienistas y funcionales. También destaca la idea de *promenade arquitectural* que activaba el concepto de recorrido del espacio en la arquitectura.

12 Calatrava, Juan, "Le Corbusier y le poème de l'angledroit: un poema habitable, una casa poética" en AAVV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2006, p. 15.

13 Publicado en Éditions Verve Puede verse *Le Poème de l'AngleDroit* en el facsímil del libro realizado por la Fundación Le Corbusier en 1989 en un formato 24,5 cm x 32 cm, es decir, presentando una reducción de la edición original, y, en la edición española de éste, con traducción del texto de Le Corbusier



Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1955, portada.



Le Corbusier, *Mural*, 35 rue de Sèvres, París, 1948, Óleo sobre madera, Dim: A: 3,82 m L: 3,50 m.



Estudio de Le Corbusier, 35 rue de Sèvres, París, 1948, En el fondo, pintura mural.

de dibujos y textos manuscritos, y que lo articulaba a través del concepto de *poema* y éste en relación con la naturaleza. Constituía una recapitulación de ideas alrededor de la creación artística y arquitectónica. Le Corbusier se refería a la perfección del ángulo recto por ser en él donde reside el resultado geométrico del encuentro entre la vertical y la horizontal, la primera activada por la gravedad y la segunda por el plano del suelo terrestre y la línea del horizonte. Le Corbusier escribe acerca de la importancia que la dedicación a las artes plásticas tenía para su pensamiento:

“Verdaderamente la clave de mi creación artística es mi obra pictórica, iniciada en 1918 y proseguida regularmente cada día. **Los principios de mi investigación y mi producción intelectual tienen su secreto en mi práctica ininterrumpida de mi pintura.** Es ahí donde se debe encontrar **el origen de mi libertad espiritual**, mi imparcialidad, mi independencia y la lealtad e integridad de mi obra”¹⁴.

Le Corbusier tuvo contacto con Henri Matisse, y Picasso, que influirían notablemente en la obra de *Le Poème de l'AngleDroit*. La búsqueda de conexión entre las artes plásticas y la arquitectura era un tema que encontraba lugar en la *Association pour une synthèse des arts plastiques*, que presidía Henri Matisse, y entre cuyos miembros se encontraba Pablo Picasso. En el libro *Le Corbusier y la síntesis de las artes* se explica la actividad que Le Corbusier realizaba en las artes plásticas desde 1927 a 1953, dedicándose gran parte de la mañana a la creación pictórica y a la escritura, y que el propio autor mantuvo en cierto secreto. En el periodo comprendido entre 1947 y 1957, LeCorbusier manifiesta un alejamiento a los objetos de purismo y que había caracterizado su obra desde 1918 con su manifiesto “*Après le cubisme*” y de la forma exacta, para adentrarse en un terreno

al castellano. Véase, Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2006.

¹⁴ Le Corbusier, *New World of Space*, Nueva York-Boston, 1948, citado en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, p. 10.

creativo donde la geometría es indirecta y no lineal¹⁵.

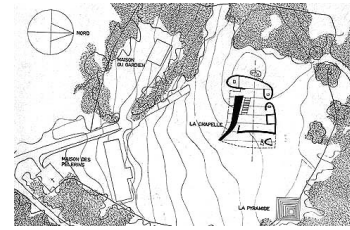
El taller de Le Corbusier, 24 Rue Nungesser-et-Coli, París, fue un vivero de experimentación donde se dedicaba a la práctica desinteresada de las artes, la pintura y que luego formaban del germen de la libertad creadora mostrada en muchas de sus obras. Le Corbusier, no sólo pintaba, también hacía escultura. A partir de los años 20, había comenzado a coleccionar fragmentos de troncos, piedras, conchas, en sus trayectos y paseos, especialmente por la playa. Las formas, texturas, y el tacto de ellos, activaban los aspectos irracionales de la dimensión creativa de Le Corbusier. El tema de la concha es recurrente en su mirada, objeto que se encontraba dentro de los *objets à réaction poétique*¹⁶ y que luego aparecía en algunas de sus pinturas. La inspiración de la cubierta de la *Capilla de Notre Dam du Haut* en Ronchamp (1955, Francia) la vincula especialmente a este objeto natural que recogió¹⁷. Un caparazón de cangrejo, cogido en Long Island, cerca de New York, que descansaba sobre su mesa de dibujo. Así, la cubierta de la capilla, consiste en dos membranas de hormigón de seis centímetros de espesor, separadas 2.26 m., y que se apoyan puntualmente en los muros, dan forma arquitectónica y formal a esta inspiración de naturaleza poética, orgánica y natural. También el paralelismo formal que alcanza la planta de esta capilla, con la producción pictórica en esos años nos muestra el campo formal, orgánico, de una fenomenología abstracta, explorado en la pintura en la misma época paralela en la que se desarrolló este proyecto, haciendo trascender el espacio del orden pictórico al espacio arquitectónico.

Encontramos ese paralelismo entre el organicismo y esa

15 Calatrava, Juan, "Le Corbusier y le poème de l'angledroit: un poema habitable, una casa poética" en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, p. 80.

16 Ábalos, Iñáqui, "Le Corbusier pintoresco, el pintoresquismo en la modernidad" en AAVV, *Massilia, 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, Sant Cugat del Vallés, Associació de Idees. Centre d'Investigacions Estètiques, 2004, p. 27.

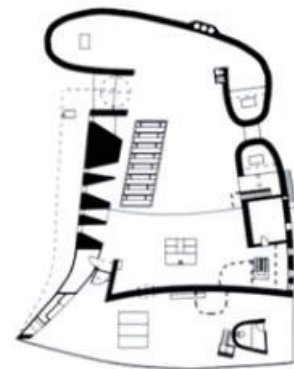
17 Le Corbusier, *Le Corbusier: Textos y dibujos para Ronchamp*, Ronchamp Association Oeuvre de Notre-Dam du Haut, 1965, p.9..



Le Corbusier, *Capilla de Notre Dam du Haut*, Ronchamp, Francia, 1955, plano de situación.



Le Corbusier, *Mural*, 35 rue de Sèvres, París, 1948, Óleo sobre madera, Dimensiones: A: 3,82 m x 3,50 m, (tratamiento digital imagen, escala de grises)



Le Corbusier, *Capilla de Notre Dam du Haut* en Ronchamp, 1955



Le Corbusier, *Composition avec photo de la bombe "H"*, 1952, Tiza blanca, azul de acuarela y collage sobre papel, Dim.: A: 1,62 m x L: 1,30 m



aproximación a una geometría que tiene que ver con el azar, procesos no lineales y emocionales, al poner en paralelo la planta de la capilla de Ronchamp con la pintura Mural que Le Corbusier hizo para su propio estudio, 35 rue de Sèvres en París en 1948. Formas curvilíneas, organicismo y fluidez en el trazo son los elementos del espacio pictórico hallado en su investigación artística que trasciende al espacio arquitectónico. Los trazos sinuosos, curvos, envolventes, sobre todo expresivos y de un gran carácter emocional, se convierten en curvas orgánicas en los muros en la arquitectura. Espacios cóncavos y convexos, formados por muros curvos que dan acceso, que invitan a entrar, parecen ser transcripción directa de los trazos del mural, que como hemos visto antes, se inspira en formas femeninas y en la idea de la concha. En planta, los ritmos de la “mano” dibujada, parecen transcribirse en la arquitectura como los llenos y vacíos de ese muro horadado orgánicamente, de entrada de luz.

El resultado espacial y perceptivo es de recogimiento, de expansión, de contracción, de fluidez, de emoción, de sorpresa. Todo es conformado por un lenguaje orgánico y libre, sin posibilidades de ser categorizado a nivel geométrico, incluso matemático, que sin embargo, el propio autor defiende en sus escritos: “Esta capilla de Ronchamp nació de una larga búsqueda a lo largo de cinco años. N-D du Haut es fruto de los números”¹⁸. Observamos una intelectualización que trata de justificar racional y matemáticamente la creación de relaciones de las partes de edificio, pero probablemente lo que muestra este proyecto es la manifestación de una creación más orgánica vinculada con su producción artística durante esos años.

En relación a la luz que completa el espacio emocional de esta capilla, otras referencias que inspiran algunos acontecimientos de la capilla de Ronchamp son descritas por él. La visita a la ruina arqueológica romana Villa Adriana¹⁹ en Tivoli (Roma) en 1910, recogida a través de bocetos y apuntes, enfatiza la idea de luz en aquella del pequeño óculo profundo y misterioso en el fondo de la caverna, que le inspira para la iluminación del elemento vertical del elemento ver-

¹⁸ Le Corbusier estableció paralelismos entre las proporciones humanas, y las dimensiones de partes de la arquitectura, relacionado estas dos medidas a través de la sección áurea, en la construcción del Modulor, en las que Le Corbusier basa la creación de muchas de sus obras.

¹⁹ *Le Corbusier: Textos y dibujos para Ronchamp*, p. 11.

tical del campanario. También Le Corbusier estaba interesado por los significados de la ruina y de las superficies de muros bombardeados por la guerra²⁰. Así, los primeros bocetos de muros agujereados por pequeñas perforaciones de tamaños irregulares fueron derivados de su investigación de la escultura-pintura perforada de los años 40, a los que él alude, como los lienzos del artista italiano Lucio Fontana en las series *Concetti Spaziali*, hacia las superficies desconchadas o perforadas por las balas de la guerra. Así los muros se convierten, como explica el propio Le Corbusier²¹, en paredes llenas de agujeros.

Le Corbusier manifiesta con sus propias palabras, su recorrido emocional en la creación artística, lleno de incertidumbres y vacío de justificaciones intelectuales:

“No soy puro, estoy lleno de tribulaciones, de contenidas emociones. Cuando, en trance de gestación, de maduración de una obra, llego al punto anhelado y me hago cargo de ello, cuando siento que me voy aproximando al final, sólo entonces soy consciente de haber hecho un gran esfuerzo, sin palabras, sin discursos-en el silencio de la soledad-, sobre las mesas de dibujo del estudio, 35 rue de Sevres, nunca hablo; mi estudio, privado (de la búsqueda paciente), de Auteil, no se abre para nadie. Estoy sólo en él. Jamás en mi vida he “explicado” un cuadro. El cuadro saldrá, será amado o detestado, comprendido o incomprendido [...]”²².

Hay otros proyectos que revelan la influencia constatada o conexión que había entre sus investigaciones pictóricas y su arquitectura²³. Es el caso también de la *Iglesia Sant Pierre* en Firminy-Vert (Francia, 1965), una superficie reglada de hormigón armado con la inspiración en el corte del plano inclinado ya utilizado en el Parlamento de Chandigarh y donde también hace una referencia propia de las partes de la Iglesia a las extrañas formas dibujadas y esculpidas en la forma de *Totems y Taureaux*. Una variación de los agujeros que hiciera en Ronchamp, salpican la Iglesia a modo de constelación que el arquitecto conecta con la observación del interior de Santa Sofía de Stambul (Turquía).

También el *Pabellón Philips*²⁴ para la exposición internacional de 1958 en Bruselas, en Bélgica presenta una experiencia importante en la creación de superficies regladas dependiendo de la aplicación de funciones matemáticas para la generación de la forma y la base de la creación artística, como en el constructivismo hicieron Naum Gabo y Antonie Pevsner que queda desarrollado en el capítulo 2. Este pabellón pretendía ser el prototipo del espacio del *Concretismo*

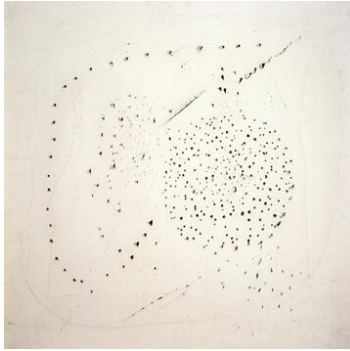
20 Durante la Segunda Guerra Mundial fue bombardeada el templo de Peregrinaje, dedicado a la Virgen María, sobre el cual se erige actualmente reconstruida como Ronchamp.

21 AAVV. , *Le Corbusier, Béton Brute and Ineffable Space, 1940-1965, Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Suiza, EPFL Press, 2011, p. 128.

22 Le Corbusier, en respuesta a René Bolle Reddat (1954), en *Le Corbusier: Textos y dibujos para Ronchamp*, p. 28.

23 *Le Corbusier, Béton Brute and Ineffable Space, 1940-1965, Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, pp. 560-562.

24 *Le Corbusier, Béton Brute and Ineffable Space, 1940-1965, Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, pp. 464-474.



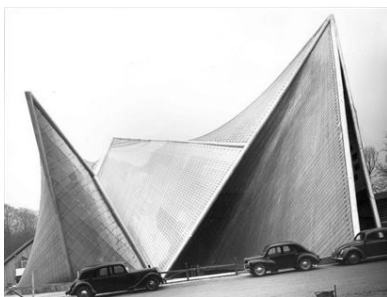
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1949, papel perforado montado en lienzo.



Le Corbusier, *Capilla de Notre Dam du Haut*, Ronchamp, Francia, 1955.



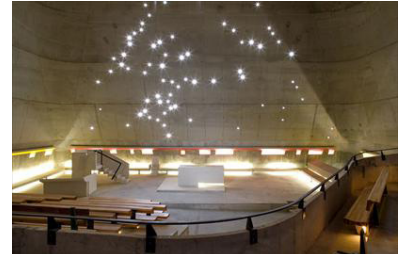
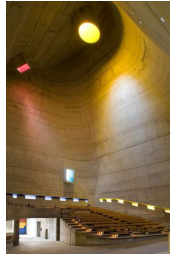
Musical donde las proyecciones de imágenes intensificarían la percepción psicológica y donde se fundirían arquitectura, arte y música. Fue un proyecto de construcción efímera que se demolería en 1959. Le Corbusier trata de dar forma espacial a los recursos artísticos sonoros como lo hiciera Kandinsky para la propuesta de Varèse en 1930, y hace un intento de trasladar toda su investigación de las Vanguardias de los años 50' a las formas de la arquitectura. Este pabellón y el *Poème électronique* son una síntesis de música, color, ritmo, imagen, y la primera manifestación de un arte nuevo: "juegos electrónicos".



Le Corbusier, *Pabellón Philips*, Bruselas, Bélgica, 1958.



Nos hemos aproximado a estas relaciones a través de Le Corbusier entre la práctica artística y la arquitectónica, entre la geometría aproximativa e imaginativa vista en sus obras pictóricas y trasladadas al espacio arquitectónico. Hay elementos en su propio lenguaje pictórico que despiertan una agitación de las emociones que traslada a la arquitectura. Le Corbusier marca como el origen de su libertad creadora, su actividad desinteresada hacia las artes. Vemos que a través de la reflexión desde la producción artística, ya sea a través de la pintura, el *collage* o la escultura crea la base inspiradora y creativa, para la producción arquitectónica. Referentes de la obra de Le Corbusier son Fernand Léger con el que mantenía conversaciones en torno a la relación pintura



Le Corbusier, *Iglesia Firminy-Vert*, Francia, 1965.



Le Corbusier, *Taureau V*, 1954, óleo sobre lienzo, dim: 1,95 x 0,97m.



Le Corbusier, *Totem 3*, 1961, óleo sobre lienzo, dim: 1,62 x 1,30 m.



Le Corbusier, *Taureau*, 1963, óleo sobre lienzo, dim: 1,62 x 1,30m.

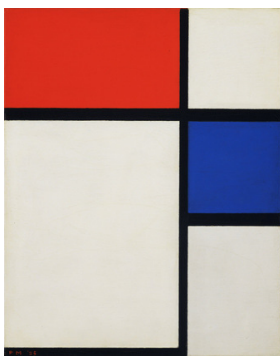
y escultura, Pablo Picasso o Henri Matisse, entre otros. Podemos entender cómo, a través de la práctica artística, él mismo podía despertar relaciones con el concepto de espacio arquitectónico que luego crea y que se evidencia expresivo, orgánico y libre. El cubismo de Picasso y sus conexiones con el espacio es tratado en el capítulo 2, pero sus conexiones con el trabajo pictórico que desarrolló Le Corbusier se hacen evidentes al revisar su obra pictórica.

Vasily Kandinsky, László Moholy-Nagy y Paul Klee, recorridos pedagógicos.

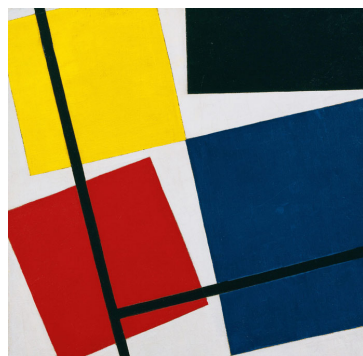
Proponemos realizar un recorrido por la producción especialmente pictórica de algunos artistas vinculados con la actividad pedagógica en la Bauhaus, desde su producción plástica, donde encontramos unas posibilidades de sinergias y de traslaciones del espacio pictórico a un posible espacio arquitectónico, posibilitando una transferencia de las emociones y poéticas que le dieron origen. A veces surgen del ritmo, de los aspectos emocionales y psicológicos del color, de la inspiración emocional que habita la obra artística, del proceso, de la materia. Haremos una aproximación, por tanto, al espacio pictórico a través de Vassili Kandinsky, László Moholy-Nagy y Paul Klee, para ver las conexiones con los elementos que los vinculan con una percepción emocional, aproximándonos a través de este prisma a elementos esenciales transferibles. Vincular el hecho emocional con elementos de la percepción y creación artística para poder comprenderlos.

Nos situaremos previamente en el movimiento del Neoplasticismo iniciado en Holanda en 1917, que tuvo influencias en el arte abstracto y las vanguardias. La pintura tuvo importantes repercusiones en la arquitectura y el diseño, pero desde un lugar de la razón y el espíritu, como es un ejemplo de arquitectura neoplástica, la *Casa Schröder* (1924) en Utrecht (Países Bajos) del arquitecto holandés Gerrit Rietveld o la *Silla Roja y Azul* (1917) del mismo autor. La traducción espacial del neoplasticismo consistió en la utilización de líneas verticales y horizontales, descomposición del cubo en planos, la utilización de los colores primarios, junto al blanco, negro y gris, y lo que es más esencial, la concepción del espacio flexible y diáfano, con todas las posibilidades de transformación a través de la movilidad de tabiques que se desplazaban.

El espacio pictórico en el Neoplasticismo, viene de una abstracción intelectual, conectada con esencias de la filosofía, donde se ha reducido las líneas a horizontales y verticales y a los colores primarios, junto con el negro, blanco y gris. Piet Mondrian funda con Van Doesburg, *De Stijl*,



Piet Mondrian, *Composition No. II, with Red and Blue*, 1929, Óleo sobre lienzo, 40.3 x 32.1 cm.



Theo van Doesburg, *Simultaneous Counter Composition*, 1929-30, Óleo sobre lienzo, 50,1 x 49,8 cm.

Gerrit Rietveld, *Casa Schröder*, Utrecht, Países Bajos, 1923.



Vassily Kandinsky, *Motif from Improvisation 25*, (folio 16) de Klänge (Sounds), 1913, Grabado en madera de un libro ilustrado con cincuenta y seis xilografías, Composición, 21.8 x 22 cm, pag, 28.1 x 27.7 cm,



donde desarrollaron las teorías del neoplasticismo. Preconizaba una búsqueda de lo absoluto tras la realidad, y el rechazo de las cualidades sensoriales de textura, superficie y color. El holandés Theo Van Doesburg (1883-1931), pintor y arquitecto, rompe con lo ortogonal de la obra de Piet Mondrian vinculado a sus estudios espirituales y filosóficos, e introduce la diagonal lo que supone su ruptura entre ellos en 1924. Por tanto, Van Doesburg rompe con el neoplasticismo desde su carácter dinámico. La diagonal de Van Doesburg surge de una apertura de visión a través de los contactos mantenidos con los artistas de las vanguardias y de su intensa actividad en viajes como por ejemplo a la Bauhaus, representa la introducción del dinamismo y rompe con los principios del Neoplasticismo.

Las tentativas que hizo el pintor y teórico ruso Vasili Kandinsky (1866-1944) con sus cuadros de música cromática fueron las que iniciaron lo que se conoce como arte abstracto según señala el historiador de Historia del Arte E.H. Gombrich²⁵. Es nombrado profesor de la Bauhaus²⁶ en 1922, cuando comienza su carrera pedagógica, hasta su clausura en Berlín en 1933. En ella también enseñaban entre otros Paul Klee, Oskar Schlemmer, o László Moholy-Nagy. El teórico y pintor ruso, que **ensalzaba el arte desde el interior y por pura necesidad interior**, rechazaba los valores del progreso. Kandinsky como Piet Mondrian creían en una realidad esencial, una inspiración de lo divino por medio del desarrollo espiritual. En su libro *De lo espiritual en el arte*, escribe: "El camino sobre el que nos movemos actualmente y que constituye la mayor felicidad para nuestra época, **es el camino sobre el que nos despojaremos de lo externo, para oponerle su contrario: la necesidad interior**"²⁷. Kandinsky habla propiamente de la emoción en la obra de arte como el elemento interno de la que se compone:

²⁵ Gombrich, E. H., *La historia del Arte contada por E.H. Gombrich*, Madrid, Editorial Debate, 2006, p. 570.

²⁶ Bill, Max, "Kandinsky, el educador", en AAVV, *Wassily Kandinsky*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 2009, p. 1.

²⁷ Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós Estética 24 Editorial, 1993, pp. 69-70. (Über das Geistige in der Kunst, Munich, R. Piper & Co., 1912).



Vassily Kandinsky, *Panel for Edwin R. Campbell No. 4*, 1914, Óleo sobre lienzo, 163 x 122.5 cm.

“La obra de arte consta de dos elementos: de uno interno y de otro externo. **El elemento interno**, tomado aisladamente, **es la emoción del alma del artista. Esta emoción tiene la capacidad de provocar otra emoción**, en el fondo similar, **en el alma del espectador. Tanto en cuanto el alma esté unida con el cuerpo sólo podrá recibir vibraciones a través de la mediación del sentimiento.** El sentimiento, por tanto, es un puente de lo inmaterial a lo material [artista] y de lo material a lo inmaterial (espectador). **Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción**”²⁸.

Kandinsky dota al sentido interno del significado de contenido. La obra surge pues de la vibración anímica y sin ésta no hay obra alguna, afirma Kandinsky. La forma surge de la **necesidad interior**, está determinada por ella y es, esencialmente, lo invariable del arte. Así como la conexión de esta necesidad interior con los caminos de la intuición: “En el arte, todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. **Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición**, especialmente al iniciarse un camino.[...]; **es la intuición quien da vida a la creación.** El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad”²⁹.

Este relacionar la sensibilidad y la intuición apuntan a una relación con los aspectos emocionales de la percepción. Kandinsky tiene una enorme influencia por parte del postimpresionismo y por el *fauvismo*. Estudia las correspondencias que relacionan intrínsecamente el color y las emociones. Para ello se sirve de la comparativa del efecto concreto que producen los colores, rojos, amarillos, azules, verdes, incluidos sus matices. Hizo un paralelismo entre los efectos de un arte puro como la música y los efectos del color y las combinaciones de éstos en la pintura, haciendo equivalencias entre los colores y los tonos musicales, en un intento de evocar esas mismas emociones que la música despierta:

“los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y con mayor intensidad y mayor fuerza aún, los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, [...]. El

28 Kandinsky, Vasili, “La pintura como arte puro” (1914) (en Der Sturm, IV, núms. 178-179. p. 98.), en AAVV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003, p. 110. [Primera Edición en Turner, 1979].

29 *De lo espiritual en el arte*, p. 68.

estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta de oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde “³⁰.

Relaciona la pervivencia de los efectos en función de la sensibilidad así como en función del tiempo de duración del estímulo. Si el grado de sensibilidad no es muy alto sólo provoca un efecto superficial, **si la sensibilidad está más desarrollada hay un efecto más profundo y provoca una conmoción emocional:**

“Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una **conmoción emocional**. En tal caso obtenemos 2. el segundo resultado principal de la contemplación del color, es decir, el efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece **la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma**”³¹.

Kandinsky, propugnaba una **misión mística** para el arte, creado por la necesidad y fuerza interior del artista. Estuvo muy influenciado por la música de su contemporáneo Arnold Schoenberg³², que le llevó a interesarse por una arte no-objetivo. Kandinsky fue uno de los más importantes colaboradores de la Bauhaus de Weimar en Alemania, siendo que a la vez su pintura se contagiaba de la geometría de la Escuela. Kandinsky, defiende la idea de gran composición entre todas las artes. Arquitectura, escultura, pintura, poesía, danza y música, integradas de manera sincrética por el teatro, dado por las raíces comunes a todas las artes, y cuyo punto de partida centraba en el silencio y el reposo³³.

“**El arte es la piedra donde se pulen los sentidos, agudiza la vista, la mente y los sentimientos**. El arte tiene una función educacional e ideológicamente formativa, ya que no sólo lo consciente sino también lo subconsciente del individuo absorbe la atmósfera social que puede traducirse en arte. El artista interpreta ideas y conceptos a través de sus propios medios”³⁴.

Un artista que compartía con Kandinsky docencia en la Escuela de la Bauhaus³⁵ desde 1923 hasta

30 Ibídem., p. 52.

31 Ibídem., p. 68.

32 Se puede ver la correspondencia que ambos autores mantuvieron entre 1911-1914 en torno al arte y la música y la idea de arte total en AAVV, *Arnold Schonberg Wassily Kandinsky, Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

33 Giedon-Welcker, Carola, “Kandinsky, el teórico”, en *Wassily Kandinsky*, p. 63.

34 Moholy-Nagy, László, *La nueva visión, Principios Básicos del Bauhaus*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, , 2008, p. 124.

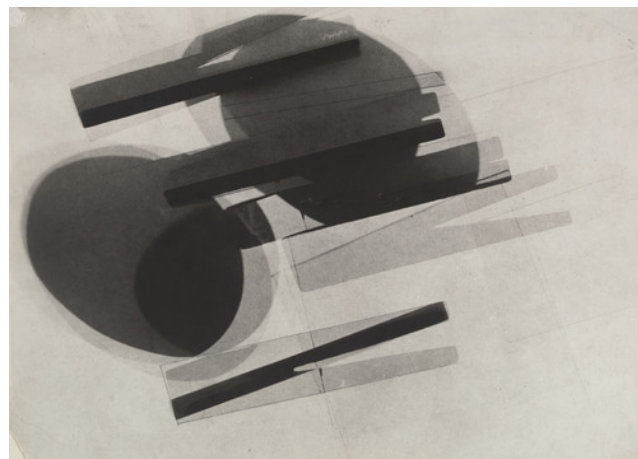
35 En el *Manifiesto de la Primera Exposición de la Bauhaus (1923)*, Oskar Schlemmer escribe a propósito de la Escuela : “La Sataatliches Bauhaus de Weimar es la primera y, hasta ahora, la única escuela estatal de Reich-si no del mundo entero-que invita a las fuerzas creativas de las bellas artes, en tanto, conserven su vitalidad a actuar. Al mismo tiempo, mediante la instalación de talleres sobre bases artesanales, se ha impuesto como tarea unirlos en un todo, en una compenetración fructífera para hacerlas converger en la arquitectura...” Ver, Oskar Schlemmer, “Manifiesto de la Primera Exposición de la Bauhaus [1923]” en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, pp. 369-370.



László, Moholy-Nagy,
Constructions. *Kestner
Portfolio 6*, 1923, litogra-
fía, dimensiones varia-
bles, cada hoja, 60 x 44
cm, edición 50.

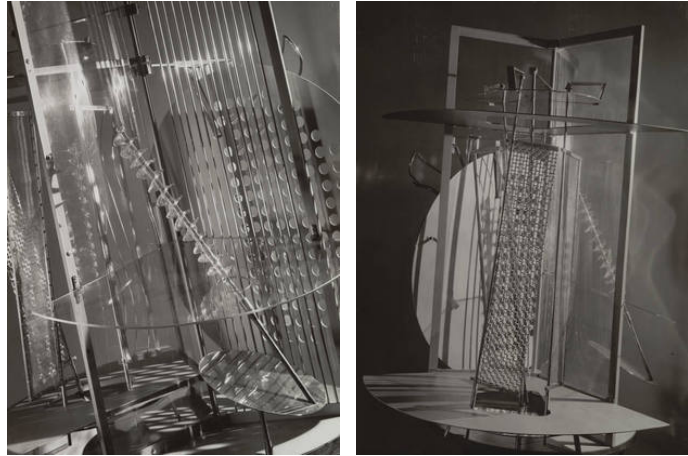


László, Moholy-Nagy,
Untitled, 1928, Gelatin
silver print (photogram),
36.3 x 27.1 cm.



László, Moholy-Nagy,
Untitled, 1925, Gela-
tin silver print (photo-
gram), 16.8 x 23.1 cm.

László Moholy-Nagy , *Lightplay: Black/White/Gray*, 1926, Gelatina de plata, 37.4 x 27.4 cm.



1928 cuando Walter Gropius lo designó como tal, director por entonces de la Escuela Bauhaus de Weimar, fue el artista de origen húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, fotógrafo, tipógrafo y escenógrafo. En el escrito-manifiesto que hace el artista abstracto-constructivista americano Moholy-Nagy influido por el cubismo de Picasso y por el constructivismo ruso, en la *Nueva Visión*³⁶ establece cómo el espacio se percibe a través de cuatro elementos, por el sentido de la vista, por el sentido del oído, por el sentido del equilibrio, y por el movimiento. Determina en general los siguientes medios del espacio:

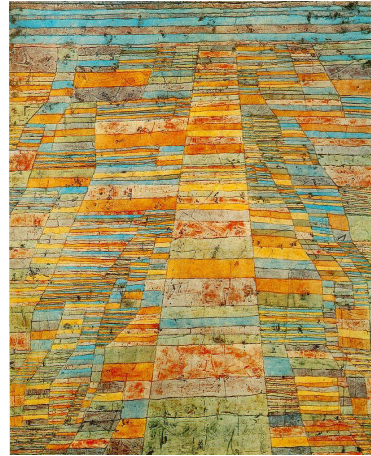
“Cada uno de los sentidos con que registramos la posición de los cuerpos contribuye a nuestra comprensión del espacio. El espacio se conoce en primer lugar por el sentido de la **visión**. Esta experiencia de las relaciones visibles de los cuerpos puede ser controlada por el **movimiento**-por la modificación de nuestra posición- y por medio del **tacto**. Desde el punto de vista del sujeto, el espacio puede ser experimentado más directamente por medio del movimiento, **y a un nivel superior, en la danza**. La danza es un medio elemental para la realización de los impulsos espacio-creativos. Puede articular y ordenar el espacio”³⁷.

Moholy-Nagy defendía una determinación biológica en la percepción del espacio, una visión que conectaba con la Teoría de la Gestalt, donde la acumulación de la experiencia, permitiría captar el contenido esencial del espacio articulado. Así lo expresa en sus escritos, de enorme vigencia, donde **relaciona la percepción emocional del espacio articulado**:

36 *La Nueva Visión* es el escrito de Moholy-Nagy que recogía el enfoque pedagógico impartido en la Bauhaus. Moholy-Nagy fue invitado por Walter Gropius, fundador de “Bauhaus”, cuando lo conoció en Alemania en 1922, siendo uno de los artistas más activo en colaborar. Bauhaus fue inaugurada en 1919 en Weimar, como Instituto de Diseño y Arquitectura, y fue clausurada en 1933 por la policía nazi, en el edificio que Walter Gropius diseñó en Dessau. Fue dirigida por dos arquitectos más, Hannes Mayer y Ludwig Mies Van der Rohe. Por tanto, tuvo una vida de 24 años, en el transcurso de los cuales, se planteaba un moderno enfoque pedagógico que integrara todas las artes, a través de la experimentación. Artistas como Vassili Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, fueron artistas y profesores de la Escuela. Véase Moholy-Nagy, László, *La nueva visión, Principios Básicos del Bauhaus*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2008.

37 *La nueva visión, Principios Básicos del Bauhaus*, p. 95.

Paul Klee, *Highway and Byways (carreteras y caminos)*, 1929, Óleo sobre lienzo.



“Toda arquitectura-y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial-debe ser concebida como unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible, pero nunca brindará la **emocionante experiencia del espacio articulado**”³⁸.

Paul Klee (1879-1940), artista alemán nacido en Suiza fue junto a Kandinsky y Moholy-Nagy, profesor de la escuela de Arte y Diseño del Bauhaus en Weimar y luego en Dessau y perteneció al grupo artístico llamado el Jinete Azul, que exploró ampliamente las relaciones entre música y pintura. Su trayectoria oscila entre el expresionismo alemán y la abstracción. Klee fue unaficionado a la música, práctica que venía influida por el hecho de provenir de una familia de músicos. El universo musical del Paul Klee influenciaba su creación artística. En su *Teoría de la Configuración Pictórica* trataba sobre el tema del movimiento, ritmo y color.

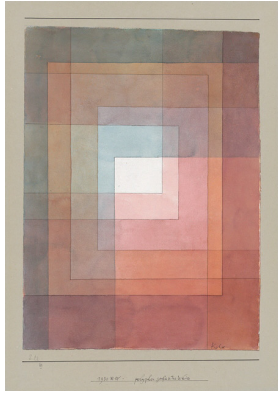
Para Paul Klee, el cubismo, con el que quedó impresionado con sus experimentos abría nuevas posibilidades para jugar con las formas. Relacionaba formas, líneas y colores para lograr un equilibrio. Paul Klee escribe *La confesión creadora*³⁹ en 1918 y la publica en 1920, que comienza con la reflexión: **“El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible.”** Su escrito habla de arte, la creación y sus elementos. Así empieza definiendo los elementos formales de la gráfica que son: los puntos, las energías lineales, superficiales y espaciales. Luego, a través de la metáfora del viaje, va atravesando los diferentes elementos. Describe lo encontrado: “Las más diversas líneas. Manchas. Salpicados. Superficies. Superficies salpicadas, plumeadas. Movimiento ondulatorio. Movimiento obstaculizado, articulado. Contra-movimiento. Trenzado, tejido. Muros, escamas. Armonía. Polifonía. Línea que se pierde, se refuerza [dinámica]”⁴⁰.

Luego sigue explicando cómo los elementos deben producir formas pero conservándose éstas a sí mismas, sin sacrificarse por ello. Para conseguir cosas de segundo grado, se requiere una combinación de varios elementos, resaltando la idea de la relación entre elementos o la utilización

38 Ibídem, p. 98.

39 Klee, Paul, “Paul Klee, Confesión Creativa, 1920” (*Tribüne der KunstundZeit*, ed. Por Kasimir Edschmid, Erich Reiss Verlag, Berlín, 1920) en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, pp. 361-365.

40 Ibídem., p. 362.



Paul Klee, *Polyphon gefasstes Weiss*, 1930, Lápiz y acuarela sobre papel, sobre cartón, dim: 33,3 x 24,5 cm.



Paul Klee, *Schwungkräfte*, 1929, Acuarela sobre papel, dim: 24,5 x 23,5 cm.

Paul Klee, *Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber*, 1922 Acuarela y tinta sobre tela, 62.3 x 52.1 cm.



de estructuras espaciales de energías con relaciones de tercera dimensión, aumentando así las posibilidades de variación y las posibilidades de expresión⁴¹. Resalta la acción como principio, como comienzo, pero estando por encima de ella **la idea**, como lo primario y ésta conectada **con la palabra**.

El **movimiento** en sí es lo que articula el siguiente punto de *La confesión creativa*, así dice: “El movimiento es la base de todo devenir”⁴². Y defiende la idea de que el espacio es tiempo: “pues también **el espacio es un concepto temporal**”. Sigue explicando y articulando la idea de espacio y tiempo:

“Que un punto se convierte en movimiento y en línea, exige tiempo. Igualmente que una línea se traslade para convertirse en superficie. Así mismo, **el movimiento de superficies para convertirse en espacios**. ¿Es que acaso **la obra plástica** nace de golpe? No, **se construye pieza por pieza**, del mismo modo que una casa”⁴³.

Otras aproximaciones al movimiento y a la forma la encontramos en los textos de Johannes Itten (1888-1967) artista y también profesor en la Bauhaus:

41 Ibídem., pp. 362-363.

42 Ibídem., p. 363.

43 Ibídem., p. 363.

“el movimiento genera la forma, la forma genera el movimiento. Todo punto, toda línea, toda superficie, todo cuerpo, toda sombra, toda luz y todo color son formas generadas por el movimiento, que a su vez generan el movimiento. Dolor y placer, odio y amor, repulsión y atracción son formas de la psique generadas por el movimiento. Si quiero tener la experiencia vivida de una línea **he de mover la mano de acuerdo con la línea**, o bien he de seguir la línea con **mis sentidos**, es decir, he de ser movido espiritualmente. En fin, puedo representarme en la mente una línea, verla; en este caso soy movido mentalmente”⁴⁴.

Klee continúa haciendo un paralelismo entre la génesis de la escritura como síntesis del movimiento, y traslada esta idea a la obra artística, destacando su parte de génesis y no sólo de experimentación del producto. **Destaca la obra plástica como producto del movimiento, siendo movimiento.** Enuncia la relatividad de las cosas visibles como sólo una parte de lo verdadero que late en la mayoría de las cosas. Lo simultáneo en la creación y el desarrollo de lo genuinamente femenino y genuinamente masculino.



Paul Klee, *Static-Dynamic Gradation*, 1923, 38.1 x 26.1 cm, óleo y gouache sobre papel, bordeado con gouache, acuarela y tinta.

Esta fusión se hace manifiesta **en la articulación de la forma, de los movimientos y de los contramovimientos o también de los contrastes.** Es la idea de energías complementarias en la creación para conseguir un estado superior de la combinación pero descansando en sí mismo. Finalmente coloca **al arte como una metáfora de la creación.** Habla de la liberación de elementos, la agrupación, la desintegración y la reconstrucción, la polifonía plástica, el balance de movimientos, como elevadas cuestiones de forma, pero sin ser todavía arte, colocando a éste en un lugar donde según sus palabras: **“la luz del intelecto se apaga miserablemente”**, residiendo en ese lugar el efecto y la salvación que el arte ejerce. En su obra articuló la idea de los contrastes. Por ejemplo, en la obra *Static-Dynamic Gradation* (1923), los colores luminosos en el centro, los oscuros alrededor, dando un carácter estático a los colores oscuros y dinámicos a los claros, conceptualizando la idea de un movimiento sistemático.

44 Itten, Johannes, “Análisis de maestros del pasado” (1921), en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, p. 367.

Apuntes. Los collages de David Hockney y el ritmo de Pierre Soulages en la arquitectura.

Otros arquitectos contemporáneos han manifestado en sus proyectos esa inspiración en el mundo del arte, en especial en su manifestación plástica. Por ejemplo, en la *Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina* (Barcelona, 1999) de EMBT⁴⁵ (Enric Miralles y Benedetta Tagliabu⁴⁶) construido sobre las ruinas de un monasterio, su rehabilitación gira en torno a ese concepto de la superposición del presente sobre el pasado. La cubierta es concebida como una quinta fachada y una expresión de la explosión dinámica de colores. Inspirados, según sus autores, en los vivos colores de frutas y verduras del mercado, diseñada por el artista Toni Comella y compuestas por piezas cerámicas de sesenta y siete colores con claras evocaciones a Gaudí.

Benedetta Tagliabu⁴⁷ apunta la relación del vínculo que existía entre Enric Miralles y Le Corbusier en el sentido en que éste daba a la presencia del cuerpo, las manos, partes del cuerpo en relación con la obra, el significado del *Modulor* en la propia biografía. Miralles impartía conferencias sobre la *Obra Completa* de Le Corbusier en relación a estos significados. Veremos ecos de éste vínculo entre el cuerpo (rostro) y el proyecto en la obra del *Palacio de Deportes de Chemnitz* (Alemania) que desarrollamos en el capítulo 5.

Otro proyecto donde se hace explícita esta relación es el *Parque Santa Rosa en Mollet* (1992-1995/1999-) en Barcelona. Enric Miralles comenta como éste es el resultado de una inspiración directa, después del análisis que muchos autores han hecho de sus proyectos relacionándolos con los *collages*. Así dice: “Nunca lo he comentado, pero a lo mejor os habéis dado cuenta: ¡Los dibujos en planta del Parque de Mollet son copiados de Hockney!, ¡Pero clavado! También por aceptar lo que decía la gente: hacéis *collages* como los de Hockney...¡Pues vamos a hacerlo!”⁴⁸. David Hockney (1937-) utiliza el *collage* fotográfico para recomponer una nueva imagen que ha descompuesto previamente tomando series fotográficas sobre el mismo motivo. Se aprecian influencias del cubismo e inducen la idea de movimiento y puntos de vista múltiples. También la superposición de dibujos a modo de collage, caracteriza el trabajo de estos arquitectos, vinculado al proceso, al diálogo, a las capas, a la memoria. Superponen líneas⁴⁹ y dibujos, rediseñados,

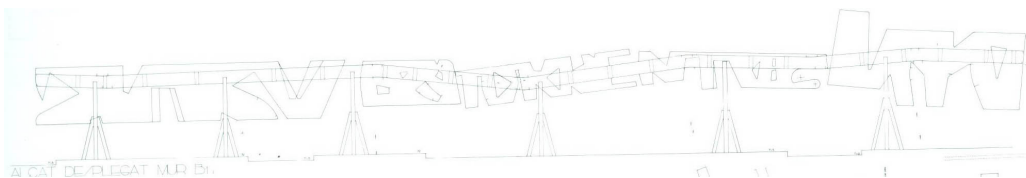
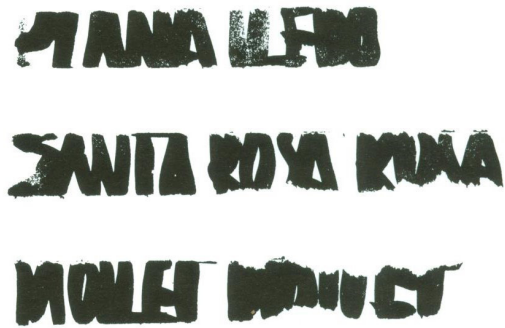
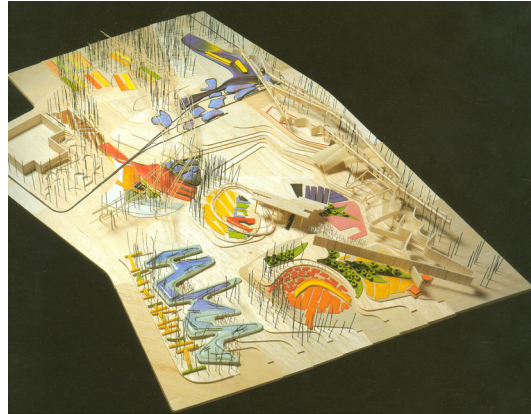
45 AAVV, “Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina”, *El Croquis*, nº 100-101, Enric Miralles+BenedettaTagliabu 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, pp. 34-45.

46 Enric Miralles (1955-2000), Benedetta Tagliabu (1963-).

47 Colomina, Beatriz, Wigley, Marc, “Una Conversación con BenedettaTagliabue”, *El Croquis*, nº 144, EMBT Enric Miralles y BenedettaTagliabu, 2000-2009, Madrid, El Croquis Editorial, 2009, p. 247.

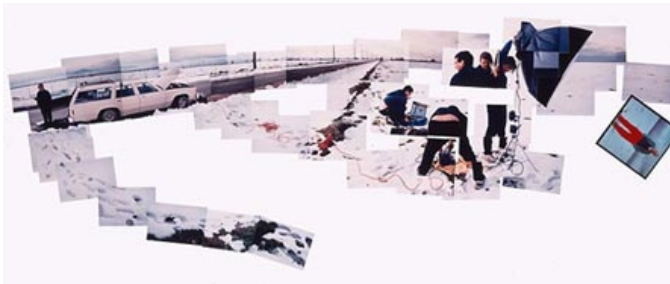
48 Miralles, Enric, “Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles”, *El Croquis* nº 100-101, p. 14.

49 Algunos escritos vinculan la utilización de la línea dinámica presente en sus dibujos de Enric Miralles con evocaciones a Paul Klee, incluso a Miró. Véase William J. R. Curtis, “Mapas mentales y paisaje sociales, la arquitectura de Miralles y Pinós”, *El Croquis*, nº 30 + 49+ 50, Miralles/Pinós 1983 1990, Madrid, El Croquis Editorial, 2002, p. 16.

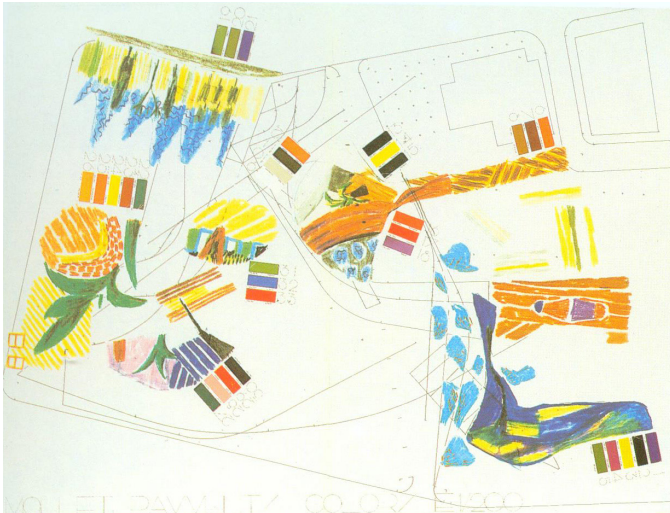


EMBT, *Parque de Mollet*, Barcelona, 1995, Estructuras de hormigón en el parque como traslación de los graffitis existentes en los muros del lugar.

una y otra vez, en una búsqueda esencial, a través del dibujo. También en el *Parque de Mollet* los autores hablan de una difusión de límites, entre el parque y esa zona de la ciudad que podría leerse como una lectura de los significados del *collage*: “ Yo creo que el parque de Mollet el proyecto se ha quedado todo él fuera. Es decir: ¡No puedes entrar nunca! **Lo que interesa es mezclarlo todo**, incluso el carácter arbitrario que tiene la ciudad en esa zona, en ese sitio. Por eso creo que tiene algo de onírico, de sueño, porque nunca puedes entrar”⁵⁰. Miralles⁵¹ también refiere a este parque una vocación social de crear un lugar que provoque una transformación de un lugar marginal a un espacio público y compartido. Los *grafitti* de los muros son integrados como marca en la construcción de algunos muros, que los fijan en el tiempo y el lugar se manera precisa y contextual⁵².



David Hockney, *Fotografiando Annie Leibovitz mientras ella me fotografía*, Mojave Desert, California, 1983, collage fotográfico.



EMBT, *Parque de Mollet*, Barcelona, 1995, Croquis planta.

Algunas de las obras del equipo RCR (1987, formado por Rafael Aranda, Carmen Pigem y Ramón Vilalta)⁵³, están inspiradas en el ritmo de la obra pictórica del artista Pierre Soluages (1919-)a la

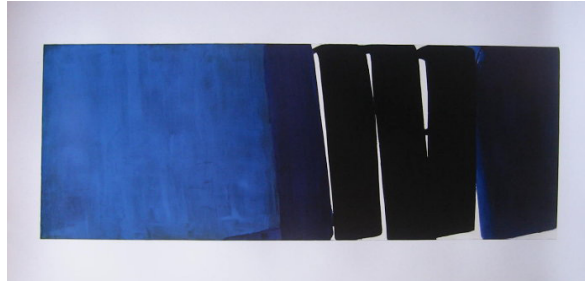
50 Ibídem., p. 10.

51 Miralles, Enric, “Parque de Mollet”, *El Croquis* nº 100-101, p. 195.

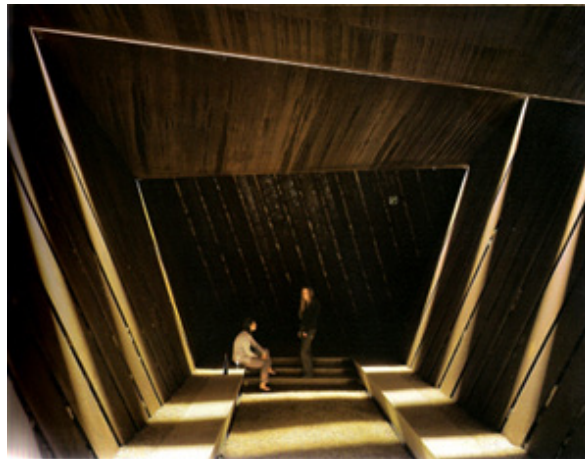
52 Miralles, Enric, “Parque Público y Ludoteca en Mollet”, *El Croquis*, nº 72, Enric Miralles 1990-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994, pp. 370-371.

53 Rafael Aranda (1961), Carmen Pigem (1962) , Ramón Vilalta (1960) son arquitectos por la ETS-AVallés. Destacar que dos de los arquitectos, (Carmen Pigem y Ramón Vilalta), realizaron algunos cursos en Bellas Artes, antes de estudiar arquitectura, Carmen Pigem en la Escuela de Bellas Artes de Olot entre

que ellos hacen referencia directa de su influencia, y la relación que establece este artista entre el ritmo, el espacio-tiempo, y la idea de sacar la luz, a través del negro. El negro como color y no-color. Esta idea de ritmo, y relacionado específicamente con el tránsito y recorrido, está implícita en la obra de RCR⁵⁴.



Pierre Soulages, *Peinture 16 Août*, 1971, 130 x 349 cm.



RCR arquitectos, *Bodegas Bell-Lloc*, Gerona, 2007.

Soulages, fue un exponente del tachismo durante los años 50-60, como pintura abstracta francesa equivalente al expresionismo abstracto, dentro del informalismo. Partiendo del concepto de mancha, por tanto, ponían en evidencia el gesto, la cualidad matérica de la propia pintura, a través del goteo, de la pincelada espontánea, incluso garabatos próximos a la idea de caligrafía, poniendo en valor la creación instintiva. Es supuesto, en este movimiento una reacción al cubismo, y por tanto, a sus características de “elaboración”, o “construcción” y a sus cualidades de carencia de improvisación. En la obra de Soulages⁵⁵ no hay planificación formal y sí hay una expresión emocional directa y pese a lo transmitido por su obra, ha negado la gestualidad y expresión como parte de su poética. A él sólo le interesa la emoción de naturaleza pictórica, la que produce el propio cuadro. Por ejemplo, la transcripción de ritmos, que imprimen una conexión dinámica entre el tiempo y el espacio, esa idea de intervalo como suspensión del tiempo psicológico y la idea de sacar luz en el negro en la obra de Soulages es característico del proyecto

1977-1979 y Ramón Vilalta también la misma escuela entre 1973 y 1976.

54 Cortés, Juan Antonio, “Los atributos de la naturaleza”, *El Croquis*, nº 138 RCR Arquitectes 2003-2007, Madrid, El Croquis Editorial, 2007, pp., 22-23.

55 Llorens, Tomás, “Soulages, el fluir de lo real” en AAVV, *Pierre Soulages*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007., p. 35.

de arquitectura y paisaje *Bodegas Bell-Lloc*⁵⁶ en Girona, 2007, no sólo en el ritmo plegado de la cubierta, sino también en esas luces lineales, a intervalos, en espacios de penumbra, de este espacio semiexcavado. La presencia de una aproximación a través de la mancha y el goteo de Soulages, también están muy presentes en la aproximación de RCR a través de croquis y de bocetos al proyecto, a través de pinceladas, de manchas, y la acción del gesto.

Los recortables de Matisse en los Teatros de Baldeweg

Sobre el espacio de la arquitectura a través del pictórico, nos vamos a detener en un proyecto contemporáneo que resulta de una traslación o inspiración, no sólo a nivel de piel del edificio, sino también a nivel de ideas de movimiento en planta. Son los Teatros del Canal de Madrid (2008) del arquitecto y artista cántabro Juan Navarro Baldeweg (1939-). Escribe en relación a las superficies de vidrio de la envolvente de este proyecto:

“El tratamiento de esa sustancia cromática recuerda los recortables de Matisse en los que la pintura adquiere una naturaleza escultórica”⁵⁷.

Baldeweg manifiesta una doble pulsión, artística, moviéndose entre la pintura y la instalación artística, y arquitectónica. En el artículo de la revista *Arquitectura Viva*⁵⁸ que se dedica a los Teatros del Canal, aparece referida la obra *The Snail* (1953), de Henri Matisse, a partir de la cual se hace referencia a la inspiración de Baldeweg en los recortables de Matisse. Parte de la “sustancia” del color de los recortables para la concepción del color en la fachada del Teatro a partir del recortable, y de sus cualidades fenomenológicas, de evocación de juego y azar, masa y color. Sin embargo, encontramos una huella de ese espacio pictórico a través de la masa y el color, en su concepción y desarrollo espacial del conjunto del proyecto evidenciado por la articulación y dinamismo de los volúmenes. Estas relaciones son expresadas por él en la entrevista que mantiene con William. J.R. Curtis⁵⁹ donde el arquitecto afirma rotundamente la relación o inspiración en el recortable de Matisse para la concepción global:

“Se trata de un edificio muy grande, y tuve que preguntarme: ¿cómo voy a fragmentar estas masas? En la búsqueda de una respuesta apropiada **estuve muy influido por uno de**

56 RCR, “Bodegas Bell-Lloc”, *El Croquis*, nº 138, RCR Arquitectes 2003-2007, Madrid, El Croquis Editorial, 2007, pp. 158-181.

57 Baldeweg Navarro, Juan, en AAVV, “El proceso constructivo de los Teatros del “Canal” del arquitecto Juan Navarro Baldeweg”, en *Informes de la Construcción* [en línea], vol 60, nº 509, 2008, p. 7, <<http://dialnet.unirioja.es>>

58 AAVV, “Juan Navarro Baldeweg, Teatro del Canal en la calle Bravo Murillo”, en AAVV, *Arquitectura Viva* nº 89-90, Madrid, Arquitectura Viva, 2003, pp. 62-63.

59 William. J.R.Curtis [1948] británico, es historiador de arquitectura, crítico, escritor y especializado en crítica de la arquitectura moderna.



Juan Navarro Baldeweg, *Teatros del Canal de Madrid*, 2008, vista aérea.

Juan Navarro Baldeweg, *Teatros del Canal de Madrid*, 2008.



esos recortables de Matisse compuestos de piezas de colores flotando ambiguamente en el espacio. Y también me tuve que preguntar: ¿cómo hacer que un baile de elefantes resulte ágil? **Me interesaba el contraste entre el peso y la ligereza, y quería que esas formas flotasen como si estuvieran en acción. Matisse me sirvió de inspiración** a este respecto. **Con frecuencia vuelvo a las pinturas cuando busco “el detonante” para un proyecto**⁶⁰.



Henri Matisse, *The Snel*, 1953, Gouache sobre papel, cortado y pegado sobre papel montado sobre lienzo, 286 x 287 cm.

Henri Matisse (1869-1954) ha influido directamente también en la obra pictórica de Le Corbusier como hemos citado anteriormente. Matisse⁶¹ fue el pintor francés más famoso del grupo llamado “fauves” que fue bautizado tras la exposición en París de 1905, dado el entusiasmo que manifestaban por los colores vivos y las formas de la naturaleza. En su obra aparece una revelación de la esencia más que una representación de la realidad. El color para él es el que da entidad a la pintura. El color puede ser volumen, sombra, perspectiva y dibujo. Y puede serlo todo a la vez. Elimina las sombras. El espíritu domina sobre la obra de arte.

En la obra de Matisse que es mostrada en el documental *Imágenes. Artes Visuales* dedicado a la obra del autor, se describe cómo el objetivo que persigue es reflejar la emoción: **“mi único objetivo es reflejar la emoción”**⁶². El estado de ánimo necesario para ello lo crea por medio de

60 Navarro Baldeweg, Juan, “La arquitectura como una intervención en un campo de energías” [J.R. Curtis, William, una conversación con Juan Navarro Baldeweg], en *El Croquis*, nº133 Juan Navarro Baldeweg 1996-2006 Intervención en un campo de energías, Madrid, El Croquis Editorial, 2006, p. 10.

61 Empieza a pintar a causa de una convalecencia, e ingresa en la Academia tras dejar los estudios de jurisprudencia.

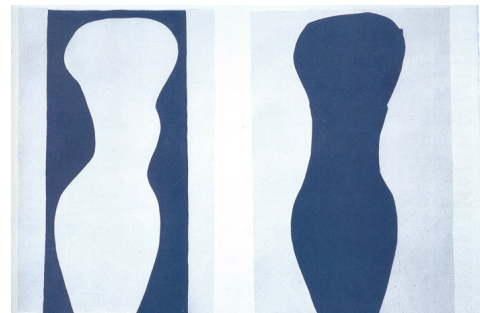
62 Matisse, Henri, *La obra de Henri Matisse*, *Imágenes. Artes Visuales*, RTVE, 1980, 9:11min, disponible

objetos que le rodean y que reaccionan en él, desde el horizonte hasta el propio lugar donde se encuentra, él incluido. Intenta concentrar el significado del cuerpo, buscando sus líneas esenciales, y avanza en sus pinturas sin teoría sólo teniendo conciencia de la fuerza que utiliza. La elección de **los colores** depende **del sentimiento, la observación y la propia experiencia de su sensibilidad** y no descansa en teorías científicas. Defiende la utilización de los colores en estado puro, al igual que en la música se conserva los tonos, porque si no pierden su poder, elocuencia y belleza. Destaca como el dibujo al **trazo** en su obra responde a un **gesto directo**.

Matisse realizó el trabajo de *collage* recortando directamente sobre papel coloreado en gouache⁶³. Refiere a esta acción el poder del trabajo directo de la talla que tienen los escultores y respecto al papel y tijeras lo señala con la acción dedibujar directamente con el color. En sus notas, recogidas en *Escritos y consideraciones sobre el arte*, escribe: **“Dibujar con las tijeras, recortar en vivo sobre el color me recuerda a los escultores que tallan la piedra directamente”**⁶⁴. El proceso pues no es dibujar un contorno y luego añadir color sino que “dibuja” directamente en el color. Para él, este proceso funde directamente dos medios en uno sólo, aumentando así su precisión.



Henri Matisse, *Blue Nude with Hair in the Wind*, 1952, gouache en papel recortado y pegado, 108 x 80 cm.



Henri Matisse, *Forms, White Torso, and Blue Torso (Jazz)*, 1943, plantilla en papel.

Navarro Baldeweg⁶⁵ da intensidad a la dimensión física que implicansus propias pinturas, a través de las capas del espacio pictórico, la pintura chorreante, la escala de las obras en el espacio real. También enfatiza la idea de la mano y el gesto en su obra:

“soy muy consciente de que en mi caso **es a través de la mano** cómo se produce esa **reinterpretación de la experiencia: en los gestos, las acciones** e incluso los dibujos. [...] En este caso la “mano” hace referencia a la transmisión de **las ideas y a la imaginación a través del gesto**”⁶⁶.

en:<<http://www.rtve.es/alicarta/videos/programa/obra-henri-matisse/521907/>>

63 Fue un procedimiento innovador surgido de su necesidad de pintar junto a la situación de inmovilismo producido por la silla de ruedas o acostado a causa de una operación que tuvo.

64 Matisse, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós Ibérica Ediciones, 2010, p. 250. [Título original: *Écrits et propos sur l'art*,]

65 Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis*, nº 133, pp. 10-11.

66 Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis*, nº 133, p. 7.

Navarro Baldeweg⁶⁷ evidencia su pensamiento en relación a la creación artística destacando la idea de enfoque directo de la experiencia como base de la creación y a la percepción como fundamento. Explica: “mi camino hacia la arquitectura pasa por descubrimientos en diversos medios, entre ellos, naturalmente, tanto la pintura como la escultura. Pero el camino entre un medio y otro nunca es directo”⁶⁸. También destaca siempre en su discurso la idea de conexión con las fuerzas del mundo natural, entendida la naturaleza como lo que está a nuestro alrededor y en nuestro interior. Habla de experiencias intuitivas y directas de las cosas, de dar expresión concreta a fenómenos invisibles, de la energía que se transmite por el gesto, de implicación en una recreación activa del espacio a través del cuerpo y de la mente.



Juan Navarro Baldeweg, *Tríptico de Bizhad*, Óleo sobre lienzo, 1999, dim. 600 x 200 cm.

También el arquitecto y artista explica con sus propias palabras qué elementos han sido puntos de constante reflexión en su quehacer artístico y arquitectónico:

“A lo largo de los años he venido elaborando una obra, como arquitecto y, también, como creador de piezas y pintura, en la que se pueden detectar unos motivos recurrentes, **unos temas suscitados por el deseo de dar testimonio**, a través de ella, de **unas dimensiones esenciales** que son ingredientes del medio físico que nos envuelve o que son factores inherentes a nuestra naturaleza orgánica individual.

Me gusta denominar y señalar esas dimensiones o factores esenciales como **la luz, la gravedad, el horizonte y la mano**. Y conforme a esa nomenclatura personal, he realizado unas obras dedicadas a hacer explícito y sensible ese sistema de variables”⁶⁹.

Podemos hacer notar cómo dos de estas variables, que activan fenómenos naturales, la gravedad y el horizonte, y resumidos en la expresión que utiliza “el horizonte en la mano” que incluye la mano como catalizadora de la acción y el gesto, son los elementos básicos que hemos visto al principio del texto, con los que Le Corbusier trabajaba en *Le Poème de l'AngleDroit*. Como desta-

67 La creación en el ámbito artístico tiene su origen en las piezas experimentales que desarrolló en los años 70 en el Centro de Estudios Avanzados creado en 1967 del MIT (Massachusetts] por Gyorgy Kepes donde permaneció tres años como *visiting fellow*.

68 Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis* nº 133, p. 8.

69 Navarro Baldeweg, Juan, *Navarro Baldeweg*, Madrid, Ediciones Tanais, 2001, p. 10.

ca Baldeweg en el vídeo *Elogio de la Luz*⁷⁰: “con la pintura siempre puede aparecer una milagro, con la arquitectura, todo lo más, la sorpresa”. Hay una valoración creativa y quizá espiritual de la práctica de la pintura frente a la arquitectura: “la pintura es profundamente gratificante en el proceso de creación” y, por otro lado, al compararla con la arquitectura, no encuentra ésta tan satisfactoria en el proceso, pero sí en cómo trasmite su emoción, de manera muy física y corpórea, “emociona mucho porque envuelve”. Se puede entender esa relación íntima entre mirar y experimentar la pintura y cómo esta acción tiene resonancias en su proceso creativo de la arquitectura. La mirada artística que le da una percepción de intensa sensibilidad está presente.



Juan Navarro Baldeweg, *La mesa*, 1974-2005, Ensamblaje, Madera de pino de Oregón, madera de arce, latón, bronce, madera, metal, cuerda, plomo, pan de oro y chamota. 31 esculturas independientes de las series «Gravedad y equilibrio» (1973 y 2006), apoyadas sin elementos de soldadura sobre mesa de pino de Oregón.

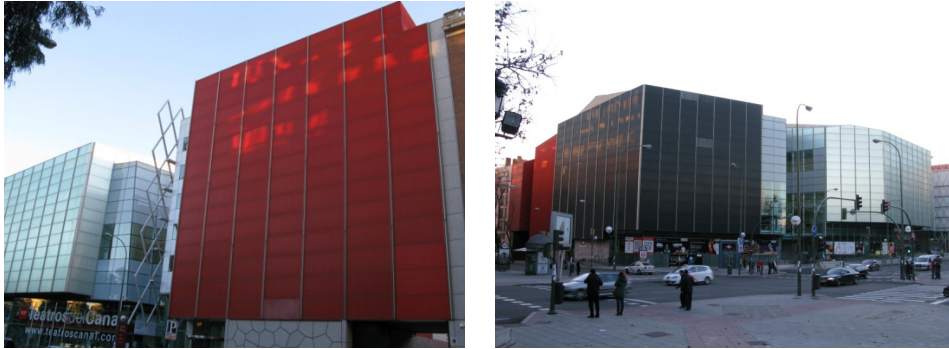
Volviendo a los Teatros del Canal⁷¹, el propio autor expresa en la entrevista realizada a propósito del premio de la *Bienal de Arquitectura 2009*, que trata en este proyecto como uno de sus principales objetivos establecer una relación de continuidad con la vida de la calle. Al mismo tiempo, con la necesidad de crear un espacio propio y cerrado donde se desarrolla ese mundo imaginario que es el teatro y la danza, que requiere de unas condiciones de protección. A este respecto Navarro Baldeweg señala la correspondencia de esos espacios “hacia dentro” que se corresponden con los teatros, con espacios de creación e imaginación, y que aquí se conciben a partir de una “densa estructura de hormigón”⁷² y los espacios extravertidos como los vestíbulos, espacios de transición, que funcionan como “estructuras colgantes de acero a tracción”.

El proyecto, por tanto, pretende un diálogo, un juego entre opuestos, masividad-ligereza, interior-exterior, cóncavo-convexo, de donde se extrae el contrapunto y los contrastes tan vitales en esta obra:

⁷⁰ Navarro Baldeweg, Juan, *Juan Navarro Baldeweg, la voluptuosidad de mirar*, Elogio de la luz, RTVE, 2010, 28:03 min., disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/elogio-luz-juan-navarro-baldeweg/1826762/>>

⁷¹ Navarro Baldeweg, Juan, *Teatro del Canal-Juan Navarro Baldeweg*, Proyecto audiovisual de la X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 2009, Estudio Banana TV, 2009, 3:40 min., disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=6MmMgdNdd5E>>

⁷² Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis*, nº 133, p. 10.



Juan Navarro Baldeweg, *Teatros del Canal de Madrid*, 2008, diferentes vistas.

“el espacio es tratado como una sustancia corpórea, como un sólido, de esta manera el exterior, la calle “empuja” hacia el interior generando espacios cóncavos y el interior empuja hacia el exterior generando espacios convexos. Esto genera una línea zigzagueante que establece un juego entre dos pulsos, abierto-cerrado, cóncavo-convexo”⁷³.

También Navarro Baldeweg nombra a Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor y diseñador alemán y profesor de la Bauhaus, como otra de las referencias que tuvo relevancia en la concepción de algunos espacios de los Teatros del Canal sobre los **conceptos de cuerpos moviéndose en el espacio** como en las salas de ensayos de **danza** o la rampa curva que comunica diferentes niveles. Los conceptos de danza están presentes: “También puedo decir que en este edificio me he visto influido por las ideas sobre la danza formuladas por Oskar Schlemmer en la Bauhaus”⁷⁴.

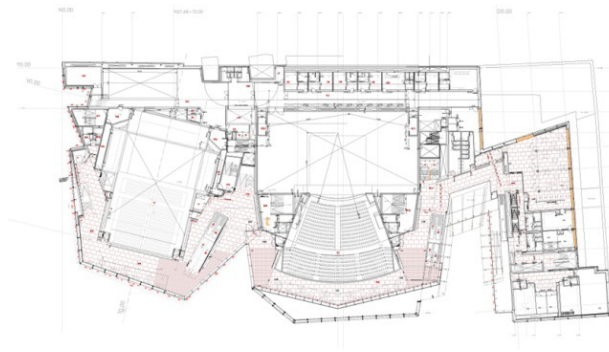
La planta baja, la que está en contacto directo y a pie de calle al exterior está totalmente abierta a él. También la relación del mismo se establece con la cualidad de transparencia o no de los planos exteriores, que unas veces son opacos, otros traslúcidos, otros transparentes y que conecta con esa interpretación del collage de Matisse. Los planos transparentes coinciden con los espacios de transición, de *foyer*, como extensión de las salas y estos espacios a través de esas superficies vítreas establecen una “apropiación” del exterior y de la calle.

Por tanto, y valorando esta apropiación que ha hecho, en la acción pictórica, en su creación, en su interpretación o apropiación, hay una posibilidad de generar una transferencia del mundo de las emociones que lo habita a la creación en el proyecto de arquitectura. De esta manera, la esencia del cuadro de Matisse, podemos trasladarla a la arquitectura, que podría describirse a través de elementos como el volumen, el espacio, la luz, el tiempo, la gravedad, la materia y también el propio color.

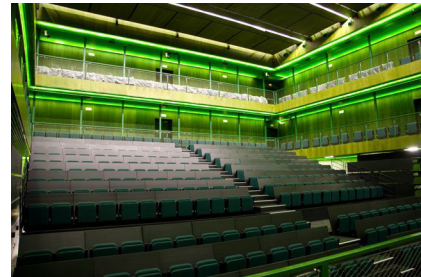
Analizando y acompañando esta forma de creación que ha propuesto Navarro Baldeweg de los Teatros del Canal a través de la obra de Matisse interpretamos que extrae unas equivalencias

⁷³ Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis*, nº 133, p. 10.

⁷⁴ Navarro Baldeweg, Juan, *El Croquis*, nº 133, p. 12.



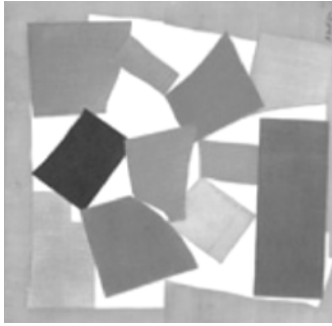
Juan Navarro Baldeweg, *Teatros del Canal de Madrid*, 2008, planta, alzado y vista interior de la Sala Verde.



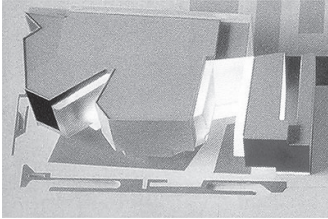
que se traducen en diferentes acciones. Esto es, volúmenes independientes conectados a modo de collage, en una planta de geometría no ortogonal que imprime un gran dinamismo, en fachadas descompuestas en grandes planos no coincidentes en sus aristas y que van moviéndose como si de un pliegue se tratara, de espacio exterior que “empuja” hacia el interior y viceversa, de intensos colores aplicados a los planos de vidrio de las fachadas como si de grandes recortables se tratara. Estas acciones en el *collage* de Matisse son espacios de color de recortables de diferentes y vivos colores, de dinamismo, de fragmentación, de unión de estos de una manera espontánea, imprevista, casi a modo de juego. En la obra de Baldeweg podemos sentir un traslado de las emociones de sorpresa, de juego, de la obra de Matisse y la experiencia sensorial de la obra pictórica.

Consigue pues que las emociones que animaban la obra pictórica se traspasen, porque como en este caso, Matisse en sus *collage* utilizaba el color como sustancia con densidad, capaz de ser volumen. El color podía ser volumen, sombra, perspectiva y dibujo. Y puede serlo todo a la vez. Baldeweg hace un traslado equivalente hasta en las intenciones y esencias del artista, alejado de una interpretación formal. Así, aparte de ser una inspiración en la manera de componer y generar en planta, hay una ruptura de la caja, y hay un traslado de esos recortes a las fachadas fragmentadas, texturizadas y coloreadas del conjunto, activando aspectos de la fenomenología y que tratadas como planos, al romper las esquinas, da de nuevo la idea de *collage* tridimensional.

A través de un elemento formal, como es la diagonal, tratada en tres dimensiones, genera un efecto “desestabilizador”. También encontramos un paralelismo o metáfora entre las cualidades del programa y su uso lúdico, con un imaginario que corresponde al mundo del arte, del Teatro



Henri Matisse, *The Snel*, 1953, Gouache sobre papel, cortado y pegado sobre papel montado sobre lienzo, 286 x 287 cm, (tratamiento imagen: blanco y negro y girada 90 °)



Juan Navarro Baldeweg, *Teatros del Canal de Madrid*, 2008, maqueta, (tratamiento imagen: blanco y negro).

y la Danza junto con las sensaciones que despiertan al percibir esta obra de arquitectura. La elección formal, en el espacio de las líneas inclinadas da unas connotaciones asociadas a lo dinámico, al movimiento y a la ligereza, y se ajusta a la percepción del espacio y del uso que tenemos de este tipo de programas. El trabajo fenomenológico de Baldeweg donde el espacio, la luz y la gravedad, la acción y el gesto, son materia esencial, se manifiesta y dialoga directamente con el espíritu de los recortables de Matisse.

Pliegues, facetas y fluidos habitados



Collage

Robert Morris, *Untitled (Pink Felt)*, 1970, piezas de Feltro de diferentes tamaños

+ Frank Ghery, *Hotel Marqués de Riscal*, Elciego, Álava, 2006.

“A veces, se realiza una manipulación directa de un determinado material sin utilizar instrumento alguno. En estos casos, las consideraciones sobre la gravedad resultan tan importantes como las consideraciones sobre el espacio. **El interés por la materia y la gravedad como medio conduce a formas que no ha sido proyectadas de antemano.** Las consideraciones sobre la ordenación son casuales e imprecisas y no se les da excesiva importancia”.

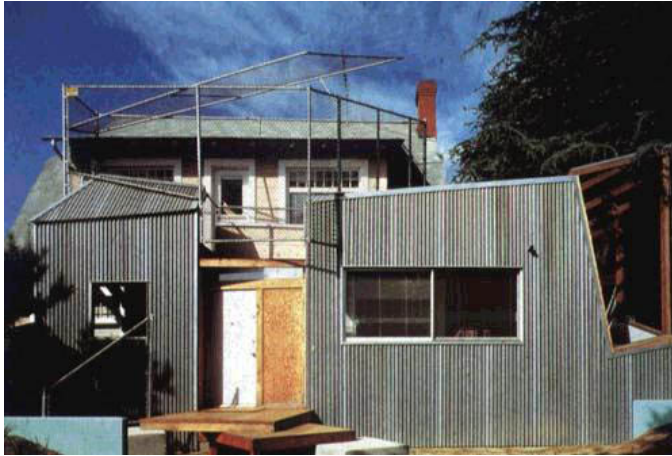
Robert Morris

Del collage al informalismo en Frank Gehry

Pliegues, facetas, fluidos, movimiento, gesto y azar habitan a través de la experimentación libre y de recorrido no lineal, el concepto de la arquitectura deconstructivista que surge en la exposición que el MOMA realizó en New York (1988) a siete estudios de arquitectos europeos y norteamericanos, esto es, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas (OMA-Office for Metropolitan Architecture), Peter Eisenmann, Zaha Hadid, Wolf Prix y Helmut Schwizinsky (CoopHimmelbl(l)au) y Bernard Tschumi. El objetivo de esta exposición era evidenciar por un lado, los paralelismos existentes entre la filosofía deconstructivista representada por autores como Jackes Derrida, Felix Guattari o Giles Deleuze y la arquitectura y, por otro, vincular las influencias del constructivismo ruso en las obras deconstructivistas. Este paralelismo de la filosofía y la arquitectura fue negado por algunos autores, siendo que muchos de éstos no eran concedores de tales filosofías. La vinculación con los aspectos formales del constructivismo ruso, era compartida por más autores de la muestra que ya habían demostrado el estudio del mismo a través de exposiciones, viajes o publicaciones⁷⁵. El deconstructivismo se ha caracterizado por la presencia de aspectos formales y conceptuales como son la fragmentación, el desorden azaroso, dislocación de la forma que sigue a la función, liberación, experimentación formal, desequilibrios geométricos y procesos no lineales.

Las obras de arquitecto canadiense asentado en EEUU, Frank Gehry (1929-) transitan entre la escultura y la arquitectura. Gehry trabaja en el proceso creativo desde una posición artística. Pensamos que su proceso evidencia un quehacer artístico propio que, por un lado, desde sus

⁷⁵ Esteban Medina, Vicente, *Forma y Composición en la arquitectura deconstructivista*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, pp. 19, 20. Disponible en:<<http://oa.upm.es/481/>>



Frank Gehry, *Casa en Santa Mónica*, California, 1978.

inicios, rompía con los paradigmas ortodoxos de los arquitectos de su época y, por otro, encontramos, se aproxima a tránsitos que el arte ya había abarcado en el cubismo, el collage cubista, el informalismo. Aspectos como la idea de azar en la obra artística (Duchamp), el pliegue y el gesto en el informalismo (Robert Morris o Richard Serra) o los aspectos de construcción del cubismo están presentes en su obra.

El gesto expresionista en su obra viene a través de sus dibujos y maquetas. El proceso deviene fenomenológico a través de aproximaciones y cambios constantes del trabajo con maquetas, bajo fenómenos sensibles de intuición y azar, que le van acercando al objeto de creación. Frank Gehry siempre tuvo un contacto directo con el mundo de los artistas, desde sus inicios. Respira en él. Conecta con ellos, por su libertad creadora y expresiva, fuera de todo dogma o imposición. La libertad expresiva y desprejuiciada es la que conecta con sus conceptos creativos. Algunos de sus referentes son Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, y Al Bengston. Frank Gehry también habla del proyecto y se refiere a todas las emociones vinculadas al proceso del inicio del proyecto como miedo y sorpresa. En el vídeo *Apuntes de Frank Gehry* (2005) que Sydney Pollack realizó, Frank Gehry afirma:

“¿cuesta empezar? Ya sabes que sí. No sé lo que haces tú al empezar yo despejo mi mesa, concierdo un montón de citas inútiles fingiendo que son importantes. Lo evito, lo retraso, doy largas. Siempre me asusto, convencido de que no sabré qué hacer. Es un momento aterrador, Y cuando por fin empiezo, me quedo asombrado...No está tan mal”⁷⁶.

Más adelante la escritora y curadora Mildred Friedman se refiere a Frank Gehry: “Es arquitecto y artista a la vez, corre riesgos, como los artistas, un artista se arriesga para hacer algo nuevo que no se ha visto antes”⁷⁷. Ésta es la actitud que manifestó en su primera casa en Santa Mónica (California, 1978) cuando Frank Gehry para hacer su reforma dedujo que era necesario intervenir y que lo haría dejando intacta la casa inicial y construyendo alrededor. A modo de *collage* tridimen-

76 Gehry, Frank, en Pollack, Sydney, *Apuntes de Frank Gehry*, [Documental Arquitectura], Sony Pictures Classics, 2005, 83 min, [min 0,30-1:30], 1/9 disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=u_ZU11QT1j4>.

77 Friedam, Mildred, *Apuntes de Frank Gehry*, [min 2:38-2:40].

Frank Gehry, *Casa en Santa Mónica*, California, 1978



sional en el espacio o *assemblage*, dispuso fragmentos de materiales muchas veces en desuso, provenientes de la industria y que fueran baratos, planchas de contrachapado, chapas metálicas onduladas, rejas galvanizadas, en general, productos que provenían de la fabricación en serie y que no habían sido utilizados todavía en la fabricación de viviendas. Este proceso resultó ser un laboratorio de experimentación de materiales ajenos hasta entonces en proyectos de vivienda.

Esta acción ya ponía en valor la idea de la memoria y el concepto de lo “arqueológico” en sentido de huella, de una voluntad de permanencia de lo existente. El juego cubista al que se refiere implica la interacción de planos y de reflejos, de un espectro de posibilidades en el que dialogaban la luz, el espacio, la idea dinámica de lo inclinado, los cambios de la percepción, el movimiento, el azar y el caos. Él mismo, desde el humor que recorre su personalidad creadora lo explica así:

“Me gustaba la idea de dejar la casa intacta, de no cambiarla. Se me ocurrió construir otra casa alrededor. [...] Nos dijeron que había fantasmas, decidí que fueran fantasmas **cubistas**. Quería que las ventanas dieran la impresión de surgir del suelo. De noche, como el cristal está inclinado, refleja la luz hacia dentro. Si uno se sienta aquí, se ven las luces de los coches pasar, se ve la luna en el sitio equivocado, la luna está ahí pero se refleja aquí. Uno cree que está allí y ya no sabe dónde está. [...]”⁷⁸.

Podemos entrever la huella de ideas de conexión con el ámbito de la antropología y el hábitat, la idea de la cabaña, del refugio, del vivac hecho de cartón y materiales humildes, contenidas en la intención global de este hábitat, que surge con el acopio de materiales baratos, como hemos visto, conteniendo en su acción la idea de improvisación alejada de la idea de proyecto. Estamos a su vez ante la mirada esencial heideggeriana del *habitar*, no sólo en cuanto construir, sino también en cuanto a “cuidar”, en realbergar algo en su esencia, dejándolo simplemente ser y en palabras de Heidegger: “Habitar, estar llevado a la paz, esto es: permanecer cercado en lo libre, lo que cuida todo en su esencia”⁷⁹. Parece que esta idea es la que anima el hecho básico de

⁷⁸ Gehry, Frank, *Apuntes de Frank Gehry*, min [0, 20-1:20], 2/9 disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=HsCPfPIVXiA>>.

⁷⁹ Heidegger, Martin, “Construir, Habitar, Pensar” (1951), en Barañano Letamendia, Kosme de, *Hei-*

Alvar Aalto,
*Pabellón de Finlandia en la Exposición
Universal de New York, 1939.*



superponer, pegar, colocar, en definitiva crear una piel de protección superpuesta a la existente que permita el habitar. El espacio resultante *habitable* parece querer abrirse a múltiples acontecimientos por el propio estímulo que despierta el proceso de estaparticular “casa-collage”.

Subyace la idea en el significado de esta acción, de “aprovechamiento” conectados con la idea de lo nómada. Hay una conexión con el desarrollo del hábitat nómada, resultado de la improvisación, que rompe con los signos de espacios habitables asociados a conceptos de estabilidad, permanencia y durabilidad, con las connotaciones de función, poder y significado social que llevan implícitas. La idea de azar y juego en este proyecto sintetizan significados y signos que remiten al imaginario de lo precario, de espacio del habitar como el espacio esencial a través de la choza, cabaña, cobertizo, como una expresión de cobijo humilde e improvisado. Hay una aproximación a una manera esencial del habitar, lo que dota de emoción a este proceso de pensamiento y creación.

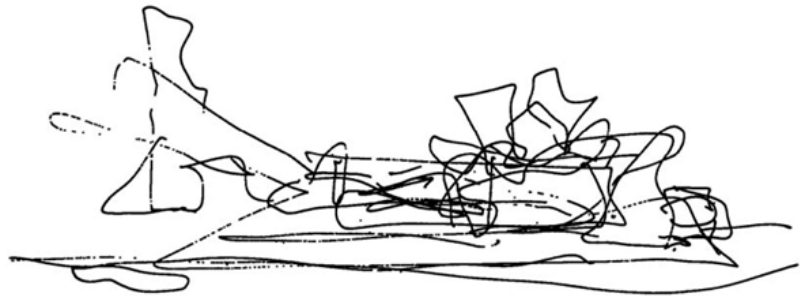
Gehry ha sido influido por la arquitectura organicista del arquitecto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) y por ideales tan humanistas y conectados con el paisaje, la cultura y el territorio como los del arquitecto finlandés Alvar Aalto (1888-1976).

Gehry también se enfrenta a realizar el museo Guggenheim⁸⁰, como lo hiciera Frank Lloyd Wright para el Guggenheim de New York, cerca de Central Park en 1959, donde el recorrido en espiral ascendente, caracterizaba al museo y respondía a la característica de su arquitectura orgánica y conectada con las corrientes vanguardistas. Esta vez y por concurso de invitación internacional, Gehry gana el encargo para construir el Guggenheim de Bilbao (1997) que se construirá en la Ría de Bilbao, y realiza un proyecto que responde a parámetros de fragmentación, de proceso, de búsqueda de la idea de lo perceptiblemente inacabado, de recorrido, de salida categórica y radical del cubo y del espacio euclídeo, en una arquitectura que se establece como escultura-arquitectura en el lugar, dialogando con elementos como el puente existente, y que a su vez

degger, Chillida, Husserl, El concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del s. XX, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1990, p. 135.

⁸⁰ Para más información véase, AAVV., *Aprendiendo del Guggenheim*, Madrid, Ediciones Akal, Arte Contemporáneo, 2007.

Frank Gehry,
*Croquis Guggenheim
de Bilbao, 1997.*



surge de la idea simbólica de una “especie” caracterizada por la idea de movimiento y con una fuerte componente matérica en la utilización que hace del titanio como piel vibrante y reflectora de luz. La obra se presenta expresionista en el paisaje de la Ría que supone una regeneración estratégica de la ciudad post-industrial de Bilbao.

Las conexiones entre las visiones que tiene Frank Gehry y las que manifestaba Alvar Aalto convergían en una mirada humanista y conectada con aspectos de psicología en la percepción del espacio en la arquitectura. La arquitectura de Alvar Aalto es orgánica y trata de poner en valor ideas propias del lugar, en su caso, muy valoradas por la relación que tienen los finlandeses con su extraordinario y especial paisaje tan vinculado a la naturaleza y sus fenómenos. Aalto proponía una visión humanizada de la arquitectura y establecía relaciones dialécticas entre arte, arquitectura y naturaleza con una mirada amplia del sentido humanizado del espacio en la arquitectura. En la conferencia que pronunció a la llegada a Nueva York tras ser invitado a una exposición de mobiliario en el MOMA en 1938 en la que básicamente mostró imágenes de su propia obra y en el artículo publicado en la revista *Technology Review* en 1940 que la recogía dice:

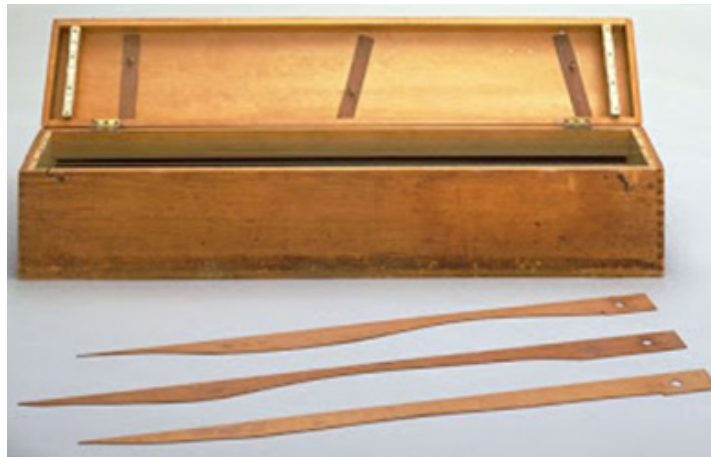
“Si la arquitectura abarca todos los campos de la vida humana, el verdadero funcionalismo de la arquitectura debe reflejarse, en su funcionalidad bajo el punto de vista humano...El funcionalismo técnico no puede definir la arquitectura. **El funcionalismo es correcto sólo si puede ampliarse hasta abarcar incluso el campo psicofísico.** Este es el único **método de humanizar la arquitectura**”⁸¹.

Aalto en esta conferencia realiza una crítica al funcionalismo predominante en las Teorías del Movimiento Moderno, en un manifiesto por defender valores culturales, del lugar y humanos en su arquitectura.

Si retomamos la idea de azar, como una de las claves que intervienen en el proceso creativo de Frank Gehry, ¿Por qué entusiasmo la idea de la intervención del azar en su proceso? ¿qué signifi-

81 Aalto, Alvar, “La humanización de la arquitectura”, *Technology Review*, [1940], citado en Domínguez, Luis Ángel, *Alvar Aalto, Una arquitectura Dialógica*, Barcelona, Ediciones UPC, 2003, p. 91.

Marcel Duchamp,
Tres zurcidos patrón, 1914.



ca la idea de azar en el arte? El artista Marcel Duchamp (1887-1968) ya puso en valor la idea del azar y del juego en la creación artística. En los patrones de *Trois stoppages étalon* (Tres zurcidos patrón, 1914) Duchamp trata de hacer del *azar* lo que genera la obra, dejando caer tres hilos de un metro de longitud sobre un lienzo pintado de azul, cortando los lienzos conforme exactamente el azar había originado las curvas y creando así un sistema de medida, unos patrones para trasladar estas nuevas “unidades de medida” a otros espacios artísticos, como por ejemplo, *Red de zurcidos*⁸² (1914). El azar es una constante en la reflexión de muchos artistas. Como idea de lo aleatorio, forma parte importante de la producción del artista, filósofo y músico, John Cage (1912-1992), por ejemplo, en *Music of Changes*⁸³ (1951), giraba en torno a la idea del azar como creadora de la composición musical vinculada con teorías de composición provenientes de la cultura oriental, como el *I Ching*, donde utilizaba las tablas de secuencia aleatoria de estos textos chinos.

Hemos visto que en los espacios de arquitectura de Gehry estamos ante la presencia del espacio emocional vinculado a la memoria, ante el encuentro con la idea de “cabaña nómada”, que sale categóricamente del espacio del cubo, del espacio cartesiano euclídeo, para aproximarse a una geometría fenomenológica donde conceptos como el azar, la poesía, el sentimiento, construyen el espacio y lo conforman. Es la crisis de la razón, del intelecto, de lo consciente. En esa brecha se instala la grieta, le herida, que rompe la caja para abrirla, para descomponerla en fragmentos, para anunciar una emoción desconocida, que viene desde el interior, para sugerir lo no visible a la razón. Es la descomposición del cubo de Oteiza, es un volver en origen el cubismo y también el collage.

Por tanto, ¿qué principios del cubismo y del collage se vinculan en torno a la reflexión del espacio arquitectónico, en su manera de representar y construir un objeto tridimensional en un espacio bidimensional?. El concepto del cubismo nace con el artista Pablo Picasso (1881-1973), que partía de las diferentes articulaciones de los fragmentos a fin de una representación del objeto a

82 Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp, El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993.

83 Cage, John, *Music of changes*, 1951, 44:35 min, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B_8-B2rNw7s>

través de diferentes ángulos que permitían apreciar su forma característica. Este intento era una aproximación diferente hasta la época de representar el volumen en una superficie. El cubismo trata entonces de la idea de **construir y elaborar** antes que de copiar, y aunaba en el hecho de percepción mental de pensar en diferentes aspectos al mismo tiempo. Refiere el historiador de arte G.H. Gombrich, en relación al cubismo de Picasso, un retorno a los principios egipcios, donde había una aproximación al objeto a través del ángulo que permitiera apreciar su forma característica⁸⁴. Y como señala él mismo, aconsejado por Cézanne, miraba la naturaleza tratando de traducirla en formas geométricas como cubos, conos y cilindros. Esta yuxtaposición y colocación de fragmentos es de manera tal, que permitía tener una idea coherente del conjunto representado y que, por lo tanto, a priori exigía que lo representado fuera un objeto conocido.

En origen, el cubismo de Picasso se ha vinculado con otras procedencias unidas a conceptos de geometría y abatimiento de planos. Así se refiere el historiador Javier Maderuelo al remitirnos a esa conexión con la geometría descriptiva: “un procedimiento de análisis volumétrico que se remonta a principios del s. XIX, cuando el geómetra francés Gaspard Monge formuló las leyes del sistema diédrico y de la geometría descriptiva”⁸⁵.

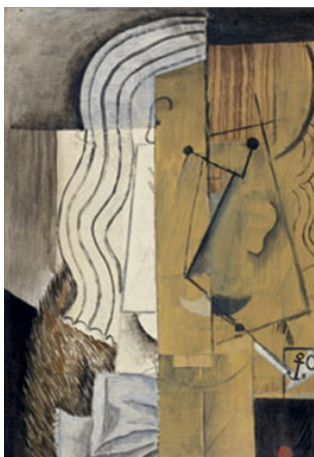
Posteriormente esa descomposición se tornó en *collage cubista*, esa composición a través del fragmento que si bien en el inicio del cubismo trataba de representar un objeto conocido por el espectador, en el collage, hay una aproximación o un caminar hacia a la abstracción. Vemos la idea de collage en artistas como Kurt Schwitters, Juan Gris o Georges Braque, con sus referentes como Cézanne. En el collage cubista se pegaban todo tipo de materiales y papeles, y la evocación de éstos al mundo de lo cotidiano supuso un paso más en esta fase del cubismo, que, sin embargo, al estar descontextualizados adquirirían nuevos significados. Éste constituiría un paso previo a la escultura y el espacio tridimensional.

Aunando las dos visiones, quizá lo que podríamos interpretar como el aspecto emocional del espacio representado en el cubismo es la idea de la superposición de diferentes espacios por unidad de tiempo conectado con los vínculos de la memoria a través de superposición de capas y estratos. Estos recorridos fijados en representaciones planas en dos dimensiones que se hacen del objeto representado se observan en un mismo instante de tiempo.

Probablemente se aproxime una concepción subjetiva, en cuanto al objeto representado como “cuerpo” por la mecánica interior del mismo y, a la vez, de máquina en movimiento, en cuanto a la elección de esos múltiples puntos de vista. Hay pues una condensación o densificación de conceptos de espacio, tiempo y recorrido, a la vez que una reflexión en torno a cómo se hace la percepción desde nuestro imaginario mental. Esa idea de construcción, de elaboración que su-

84 Gombrich, E. H., *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*, Madrid, Editorial Debate, 2006, p. 574, (primera impresión 1996).

85 Maderuelo, Javier, *La idea del Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2008, p. 42.



Pablo Picasso,
Cabeza de hombre, 1913, Óleo
sobre lienzo, 65cm x 46 cm.

para la idea del instante y de un único punto de vista, se aproxima más a una idea de la representación de las imágenes que puede elaborar **el inconsciente, la memoria**, el recuerdo de la percepción del objeto, en la que no hablamos de una visión estática, definida ni objetiva, sino de la idea de multiplicidad de imágenes agrupadas en nuestra consciencia, y captando multiplicidad de puntos de vista. Estas imágenes, pueden estar afectadas por conceptos como afectividad, sentimiento, subjetividad, que hacen que la mirada pueda diferir de una persona a otra. En estas conexiones encontramos los vínculos con lo emocional. También en esa construcción advertimos ciertas connotaciones de azar, juego y dinamismo que activan esa percepción emocional y que, aunque aparece representado con cierta coherencia no es abatimiento geométrico de la geometría descriptiva, sino que los aspectos subjetivos son los que finalmente “construirán” esa representación conjunta.

Especialmente dialécticos son los *collages* y *assamblages*, que hizo Kurt Schwitters (1887-1948). En ellos evidencia la idea de máquina-cuerpo, con materiales de desecho, que denominaría *Merz* y que recogen una idea de arte multidisciplinar. Los collage y los espacios *Merz* ponen de manifiesto la idea del espacio vivido. Los *Merzbau* eran trabajos de grandes dimensiones. Schwitters se refiere a ellos cuando dice: “Mi objetivo es la obra de arte total Merz, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística”. Luego más adelante explica: “Sin embargo, la obra de arte total “Merz” **es el espacio escénico** de “Merz” que hasta ahora sólo he elaborado de un modoteórico”⁸⁶. Anteriormente, los *collages* que Schwitters realizó en los años 20, los hacía con desperdicios, objetos encontrados, de pequeñas dimensiones, vinculándolos con el aspecto de lo cotidiano. En un texto que publica originalmente en Munich (1921) desarrolla el concepto de Merz a través de una introducción donde analiza el concepto que tiene del arte, es decir, de su propósito, de su esencia, de los medios que utiliza:

“El arte es un concepto primordial, exaltado como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y sin propósito. La obra de arte llega a serlo por medio de una total evaluación

86 Schwitters, Kurt, “Concepto de “Merz”” (1921-1923) en AAVV, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003, p. 223.

Kurt Schwitters, *Billete de entrada (Mz 456)*, 1922
Collage sobre papel, 18 x 14,5 cm



Kurt Schwitters, *Untitled (Mz ELIKAN ELIKAN ELIKAN)* 1925, papeles de colores y estampados, corte y pegado en el papel, 43.5 x 36.2 cm.



artística de sus elementos. Sólo sé cómo lo hago; sólo en lo que participo: más no conozco el propósito. El medio es tan poco importante como yo mismo[...]"⁸⁷.

Y finalmente ofrece el significado que tiene para él el término *Merz*:

“Esta palabra carecía de sentido cuando la inventé. Ahora tiene el significado que le he dado. El significado cambia cuando cambia en el interior de quienes continúan trabajando con ella. **Merz defiende la liberación de todas las cadenas, el valor de la creación artística por sí misma.** Libertad no es falta de restricciones, sino el producto de una estricta disciplina artística. *Merz* quiere decir también tolerancia con respecto a toda limitación artísticamente motivada. A todo artista se le debe permitir hacer un retrato en un papel emborronado, por ejemplo, con tal de que, en efecto, sea capaz de hacer un retrato”⁸⁸.

En el libro *Arquitectura de la Indeterminación*⁸⁹ donde se pone en cuestión los límites interdisci-

87 Schwitters, Kurt, “de “Merz”” (1921), en CHIPP, Herssel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995, p. 410.

88 *Ibidem.*, pp. 410-411.

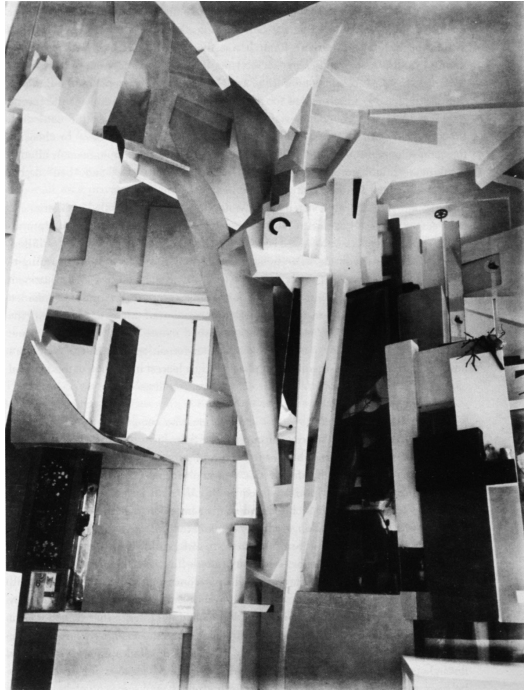
89 Puede verse el capítulo “La Merzbau de Kurt Schwitters” en Conde, Yago, *Arquitectura de la Indeterminación*, Barcelona, Actar, 2000, p. 128-138, donde el autor realiza a partir de ellos un análisis en torno a la idea de la indistintividad de las artes. Este libro es resultado de la Tesis Doctoral leída por Yago Conde (1957-1994), en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en Abril de 1994. Yago

plinares en la construcción del objeto arquitectónico, el arquitecto Yago Conde refiere cómo los *Merz* de Schwitters iban creciendo en el interior de su casa, día a día en altura, sobrepasando incluso los límites del espacio de cobijo. Esto formaba parte de un proceso, donde al ir creciendo día a día por superposición, recogía ciertos aspectos del constructivismo. Hay una transformación desde el proceso de destrucción hasta el de construcción. Contenía objetos de la realidad para su construcción que no remitían a ella a nivel representativo, sino sólo procesual. Como sigue apuntando Conde, en los “Merz” está contenida la idea de arte total, y alejada completamente de cuestiones de monumentalidad como nos evoca, por ejemplo, *el Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin. La idea de concepto de arte total está presente en cuanto existe la indeterminación de la disciplina y una actuación aditiva de todas las artes. Conde refiere la idea de que el material del collage en Schwitters es dadaísta y el proceso de montaje es normalmente constructivista.

Retomando de nuevo el proceso de creación en los espacios de arquitectura de Frank Gehry volvemos a interpretarla como una superposición de fragmentos a modo de *collage cubista*, e inspirado en el cubismo, aún con ciertas esencias del proceso constructivista. Lo más emocionante, que quizá encontremos aquí es que, aparte de trabajar en la tercera dimensión del espacio, el objeto representado y construido no es “re-conocido” en su forma como arquetipo de casa. La casa Gehry en Santa Mónica, a la que ya nos hemos referido, produce significados de abstracción que alteran y activan los aspectos emocionales por aumentar los conceptos de sorpresa, en su percepción y lectura espacial. Este hecho lo aproxima más a los *collages* y sobre todo a los *Merz* de Schwitters donde hay una abstracción alejada de cualquier figuración o imagen mentalmente conocida, pero al mismo tiempo remiten a la noción de cuerpo, de abigarramiento, de superposición de la memoria. Ese *collage cubista* se construye como un collage de cuerpo interior, donde en esa posible dialéctica lleno-vacío, encontramos el abigarramiento, como idea de lo habitado, en conexión con la memoria, con lo cotidiano.

Por tanto, si los *Merz* de Schwitters en torno a 1919, eran construcciones, *assemblages* y *collages* con materiales de desecho y cotidianos, la casa que Gehry reforma, en Santa Mónica 80 años más tarde en 1978 es realizada con materiales de desecho propiamente de la industria. Una idea común, el proceso como un collage cubista. Schwitters realiza sus construcciones escultóricas y arquitectónicas llamadas *Merzbau*, interpretando su obra a través de la idea de ruina, de fragmento que recoge y con el que vuelve a construir. Ambos procesos ponen en común ideas en paralelo, siendo que esta idea de collage, de espacio-cuerpo abigarrado dota al espacio de una condición humanista y conectada con el valor de lo cotidiano, con lo no planificado.

Conde, fue doctor Arquitecto por la ETSAB y Máster por la Universidad de Columbia de Nueva York. . Su obra propia abraza de una manera interdisciplinar la arquitectura y las artes a través de la experimentación y el proceso creativo abierto Para consultarla, véase www.congoritme.net (on line).



Kurt Schwitters, *Merz*, 1919.

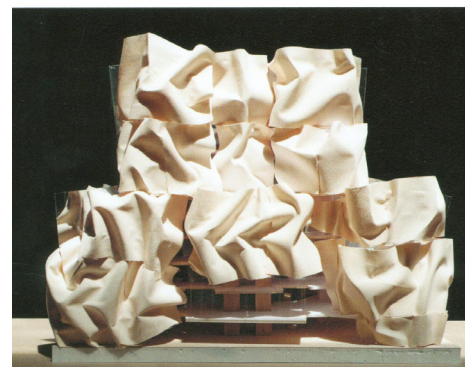


Frank Gehry, *Casa en Santa Mónica*, California, 1978, vista de un interior.

En la arquitectura de Frank Gehry también se destila el gesto aplicado a la materia, al proceso, y a partir del cual también trabaja a partir de su proceso creativo en la aproximación a través de la maqueta⁹⁰. El arte ha manifestado reflexiones y producción intensa a través del gesto. ¿qué aspectos transitan en la materia, en la acción del gesto vinculados a relaciones de espacio, tiempo y materia? **El gesto condensa el instante**, la acción temporal concentrada atravesando el espacio y la materia. Es un límite en el tiempo y en el espacio. Y vemos éste junto a otras acciones como protagonistas del arte producido en el *informalismo*.



Robert Morris, *Untitled*, 1967.



Frank Gehry, *Dr. Chau Chak Wing Building, University of Technology, Sydney, Australia, 2009-2014*, fragmento del proceso, maquetas.

El libro *Entre la geometría y el gesto*⁹¹, *Escultura norteamericana, 1965-1975*, nos sitúa en el informalismo de los años 60-70, donde se sitúan artistas como Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse, Claes Oldenburg, o Carl André, entre otros, elementos como el gesto, el azar, la materia, la naturaleza, la memoria, y el tiempo construyen el proceso o “acontecimiento” en el arte, donde se quiere ir tan lejos como se pueda. Aparecen nuevos campos de experiencia donde el proceso, el azar y los materiales son los nuevos objetivos. Se busca la intensidad en el propio proceso. Los nuevos materiales son orgánicos, antiesculturísticos, y se ponen en valor sus características táctiles, sensuales, rugosas. Materiales muchas veces de desecho como el latex, la goma, fibra de vidrio, cuerda, plomo, tubo de neón, acero, conforman muchas veces el objeto híbrido y es en el proceso donde *el gesto* es lo que crea la obra artística. Esto hace referencia a el dadaísmo,

⁹⁰ Apuntes de Frank Gehry, min 0-3.00.

⁹¹ AAVV, *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

el surrealismo o el Expresionismo Abstracto encarnado por el artista Jackson Pollock y sus conocidos *drippings*. Muchas veces en el *Informalismo* las obras conducían a procesos puramente conceptuales e inmateriales. El crítico de arte y escritor americano Harold Rosenberg (1906-1978) fue quien acuñó el término *action painting* que luego se convertiría en el *expresionismo abstracto*. *Rosenberg* fue quien dirigió la reformulación de la idea dadaísta del arte como gesto. Y Rauschenberg fue el primer artista, que aunó en su obra la abstracción pictórica con el gesto puro. Esto imposibilitaba unos criterios de valoración convencionales. El artista Richard Serra, recopiló una serie de verbos que expresaban acciones como “vaciar”, “plegar”, “salpicar” y creó una serie de esculturas como los *Splash* (1969). Estas obras son manifiestos de la idea de rastro, de piel del lugar. Es cuerpo plano y memoria. Es proceso, gesto y tiempo.

Por eso no podemos dejar de poner en paralelo, por ejemplo, la obra del *Hotel Marqués de Riscal* (2006) en Elciego (Álava) de Frank Gehry para las bodegas homónimas, con la obra informalista *Sin título* (1970) de Robert Morris realizada con piezas de fieltro de diferentes tamaños y dimensiones variables en general para evidenciar esos paralelismos formales, que devienen, aunque en diferentes disciplinas y materias, en procesos comunes de creación y percepción. Gehry utiliza formas ondulantes de titanio rosa principalmente en conexión con los colores de la tierra y el vino, Robert Morris piezas de fieltro dejados caer dejando expresivas ondulaciones de la materia, aleatorias, poniendo en valor la cualidad de la materia, la tela.



Robert Morris, *Untitled (Pink Felt)*, 1970, piezas de Feltro de diferentes tamaños.



Frank Ghery, *Hotel Marqués de Riscal*, Elciego, Álava, 2006.

Por tanto, el gesto es lo que activa el tratamiento en mucha parte de la producción artística que se dio en el *Informalismo*. El gesto como traza emocional en las artes plásticas, abre un camino en la creación de espacios en la arquitectura. Antoni Tàpies (1923-2012) trabajaba la escultura con la gestualidad de la escritura, manifestando el instante. Él recogería la idea del proceso de los materiales, a través del gesto de la memoria en sus obras, de la huella, como una especie de automatismo del inconsciente o escritura automática. El estímulo informalista es el legado que impregna una buena parte de la obra de arquitectura contemporánea que le devuelve una mirada de plena vigencia. En el expresionismo abstracto, encontramos a exponentes como el artista catalán Josep Guinovart (1927-2007) que le da valor al concepto gestual de la materia en su estado más libre.



Evarist Navarro, *Per Dins I y II*, 1994.

El trabajo en la escultura en barro que realiza el artista Evaristo Navarro⁹² (1959-) se construye a través del gesto, del instante, “del pellizco”. El gesto como acción en el tiempo que es instante congelado en la materia moldeable, receptiva a ese movimiento. El gesto como manera de crear un tejido constante, como construcción, de una fuerte componente sensorial, hecha a través de la huella, del tacto, de la mano. El gesto como pellizco, como instante que no vuelve atrás sino que detiene y a la vez despierta el tiempo a través del momento en el espacio. En el instante detenido del tiempo en el cuerpo de la materia se crea un espacio de la emoción. Ese instante con una intencionalidad, pero a la vez con un aroma de cierto azar, improvisación y descubrimiento como intensificadora de las emociones. En la entrevista realizada a Evarist Navarro, él se refiere a su proceso:

“Realmente es a través del material el elemento de desarrollo que fundamenta el propio proceso. La idea de tocar como gesto te lleva, por una parte, a ese avance de lo que sería en sí estrujar y preguntarle a la materia aspectos subconscientes, donde hallas la pregunta y la respuesta a la vez. En ese apretar se comunica de forma automática e inconsciente todo ese legado de tu pensamiento que muchas veces lo es a momentos y se pierde al instante siguiente. De manera que es un devenir que se produce sin pensar, pero está a la vez ligado a un pensamiento que ha llevado cientos y cientos de horas de la propia vida. Finalmente parece que halles una respuesta pero siempre va a ser diferente. Es el propio barro el que te da esa blandura, esa permisividad de tomar la forma que tú requieres de él y se registra”⁹³

92 AAVV, *Evarist Navarro, La Construcción de la Memoria*, Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2011.

93 Entrevista con Evaristo Navarro, Valencia, 10 de Mayo de 2013.

Constructivismo, suprematismo y futurismo en Zaha Hadid

Siguiendo con el recorrido por algunos de los representantes del llamado *deconstructivismo* en arquitectura a través de identificar muchas de sus obras como espacios de la emoción y que conectamos con conceptos artísticos, nos detendremos en la producción de la arquitecta británica Zaha Hadid de origen iraquí (1950-). Ella explica la relación que existe entre su obra, su proceso de creación y en la aproximación al proyecto a través del dibujo: “Los dibujos siempre se realizan a lo largo del proceso de diseño. Son una forma de investigación”⁹⁴. También afirma rotundamente la relación que existe entre la idea de su arquitectura y la conexión con las bases del suprematismo, que interpretamos, al observar sus dibujos, a modo de *collage* pintado. Así expresa:

“También está la idea de una fuerza que nos libera de ciertas restricciones. Pero este concepto de liberación de la gravedad no se refiere a que uno esté flotando en el aire, sino a que uno se ve liberado de los códigos existentes. Es, por tanto, necesario, crear un nuevo orden o quizá varios. **La fluidez de la planta, su fragmentación, el azar perfectamente calculado, son ideas aprendidas de Malévich y los suprematistas que conducen a nuevas formas de utilizar y de crear el espacio**”⁹⁵.

Zaha Hadid introduce a través del suprematismo ideas sobre el azar. Éste, a su vez, remite al dadaísmo y al surrealismo. La fragmentación y la fluidez de la planta son claros elementos con los que podríamos describir el espacio y la materia de la que están construidas sus obras. Encontramos entre sus dibujos y pinturas referencias además al futurismo y al rayonismo. El rayonismo o cubismo abstracto surgido a principio del s. XX fue un movimiento artístico surgido en Moscú que sintetizaba la idea del cubismo y del futurismo de las vanguardias y ofrecen una manera de construir el espacio pictórico a través del ritmo y la dinámica que conectan con las aproximaciones que hace Zaha Hadid a través de sus dibujos.

En sus proyectos, utiliza el dibujo en perspectiva, desde todos los puntos de vista posibles, para ir aproximándose al proyecto. Conceptos de ingravidez y de libertad inspirados en el suprematismo y en los constructivistas rusos construyen su proceso creativo, y destaca su aproximación a través de superposición de capas o estratos:

“Es una forma muy extraña de trabajar pero para mí muy excitante. Por ejemplo, **una pintura de un determinado proyecto tiene toda una sucesión acumulada de capas**, cada una de ellas con su propia información. Acaban convirtiéndose en una secuencia que ilustra una historia, la historia completa de un proyecto. Son pinturas que contienen muchos registros.

94 Hadid, Zaha, Rojo de Castro, Luis, “Conversación, con Zaha Hadid”, *El Croquis*, nº52+73+103, *Zaha Hadid, 1983-2004*, Madrid, El Croquis Editorial, 1992, p. 35.

95 Hadid, Zaha, AAVV., “Entrevista con Zaha Hadid”, *Ibidem.*, p. 23.



Zaha Hadid, *Pintura One North Masterplan, Singapore 2001-2021.*



Zaha Hadid, *Pintura para Masterplan de Berlín, 2000.*

No son nunca meras ilustraciones. Construimos una paleta de color, estudiamos la cualidad de la luz en el edificio, la idea de transparencia, de los materiales⁹⁶.

También hace referencia a autores como el Lissitzky o Leonidov, en relación a las ideas del suprematismo influyendo en la arquitectura:

“Lissitzky y Leonidov trataron de imponer, de inyectar el suprematismo a la arquitectura. Los constructivistas infundieron un increíble optimismo al ambiente-aunque lo mismo podría decirse de cualquier movimiento de principios de siglo-. Se proclamó un nuevo mundo, una nueva forma de vivir, de trabajar, de disfrutar los espacios públicos. Y se convenció a la gente de que todo ello sería posible gracias a los avances de la tecnología”⁹⁷.

Como podemos leer hay una puesta en valor de los avances de la tecnología puestos al servicio de espacio, de una nueva manera de vivirlo y de esta manera lo conecta con la arquitectura y las posibilidades en el desarrollo de la vida. Estos aspectos sobre la relación del arte y la tecnología fueron puestos en valor por autores como Moholy-Nagy en *La Nueva Visión* y las bases didácticas que configuraban la orientación ideológica de la Escuela Bauhaus en Dessau (Alemania).

En relación al edificio de la *Estación de Bomberos de Vitra* (Alemania, 1993) Zaha Hadid reflexiona sobre la relación entre movimiento e ingravidez y las sensaciones que, en relación al recorrido en el espacio, estas variables provocan:

“Desde cualquier lugar en el que te sitúes, siempre puedes ver a través del edificio, a pesar de su condición de forma sólida. Para nosotros fue una experiencia muy cautivadora definir un espacio concebido de tal modo que los espacios a su alrededor formasen también parte de él. (...). La ingravidez y el movimiento tienen lugar casi simultáneamente, dotando al edificio de una energía particular”⁹⁸.

Por tanto, ¿qué aspectos en relación al espacio a través de la forma, el movimiento o el tiempo

96 Ibídem p. 20.

97 Ibídem, p. 23.

98 *El Croquis*, nº52+73+103, p. 23.



Zaha Hadid, *Estación de Bomberos de Vitra*, Alemania, 1993.



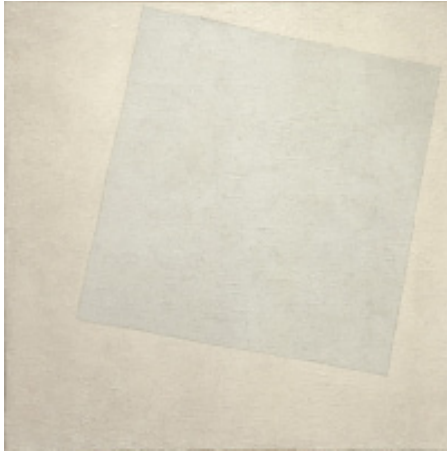
fueron claves en el constructivismo ruso y en el suprematismo, para que desde la arquitectura de Zaha Hadid, haya una apropiación o mirada esencial a la hora de explicar su arquitectura y que la transformen en una experiencia espacial de la emoción?.

En las vanguardias y, sobre todo, en el constructivismo ruso se produce un intenso diálogo entre las disciplinas del arte y la arquitectura. En la vanguardia soviética del s. XX encontramos referentes como son Alexandre Ródchenko, Vladímir Tatlin, El Lisitzky, Gustav Klutis y Kazimir Malévich o Konstantín Mélnikov. Un hecho que les pone en común es el uso de formas geométricas puras. La idea de arquitectura se basa en el funcionalismo, en la eficacia junto a aspectos de creatividad y geometría como composición formal. También en el constructivismo, hay una eliminación de fronteras y creación de la sugerencia de espacio infinito, como ocurre, por ejemplo en *White and White* del artista ruso Kazimir Malévich (1890-1941). Surgen también conexiones con las teorías del Neoplasticismo y autores como Piet Mondrian. Su obra es un manifiesto de una especie de “oración” geométrica, y será el proveedor purista de la creencia minimalista.

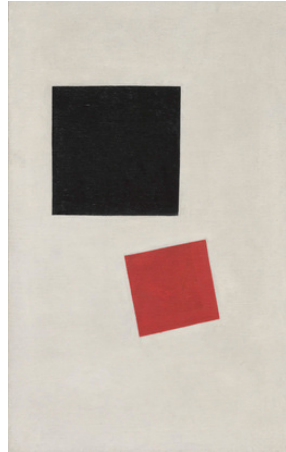
En el capítulo “El espacio en la Teoría de las Vanguardias”⁹⁹ de Javier Maderuelo¹⁰⁰ en *La idea del Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*, se hace un recorrido por el concepto de espacio en las vanguardias, comenzando por señalar la idea de que el espacio y el tiempo eran los objetos de atención donde se eliminaba lo superfluo. El término de espacio no se definía como tal sino que es lo que subyace a los elementos de los que sí se trata concretamente como son plano, estructura, lleno, vacío, ritmo, movimiento, construcción, imagen, expresión, composición, gravedad, horizontal, vertical y profundo. En primer lugar, el cubismo, como operación de abatimiento de planos y el futurismo que se basaba en la relación con el movimiento y la velocidad. En éste último, la forma era mutante y cambiante dejando el protagonismo verdadero al espacio y al tiempo. Luego surge en Rusia posteriormente el cubofuturismo, el constructivismo, el suprematismo, el utilitarismo y el realismo. El suprematismo defiende un arte puro, estético

99 *La idea del Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, pp. 42-49.

100 Javier Maderuelo es crítico y ensayista sobre temas de Arte y Arquitectura. Es doctor en Arquitectura y en Historia del Arte, por la Universidad de Valladolid y la Universidad de Zaragoza respectivamente y Catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.



Kazimir Malévich, *Suprematist Composition: White on White*, 1918, Óleo sobre lienzo, dim: 79,4 x 79,4 cm.



Kazimir Malévich, *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension*, 1915 Óleo sobre lienzo, dim: 71.1 x 44.5 cm.



Kazimir Malévich, *Untitled*, 1916, Óleo sobre lienzo, dim: 53 x 53 cm.



El Lissitzky, *Proun 19D*, 1921, Yeso, aceite, papel y cartón en madera contrachapada, dim: 97.5 x 97.2 cm.



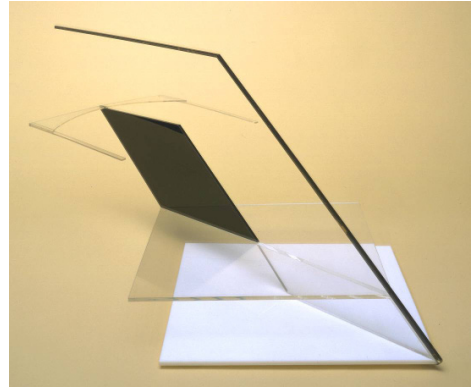
El Lissitzky, *Proun 19D*, 1921, Gouache, tinta y lápiz sobre papel, dim: 65.6 x 50.0 cm.,

y formal, lejos de cualquier significado social o político. Implica la exploración del lenguaje puramente visual. Malévich era uno de sus más claros exponentes. Como sigue señalando, en todos los movimientos constructivistas hay una substitución de procedimientos tradicionales de tallar, esculpir, o modelar, por el acto de construir, ensamblar, encajar diferentes materiales.

En el texto que Naúm Gabo (1890-1977), constructivista americano de origen ruso, y su hermano, el escultor ruso, Antoine Pevsner (1888-1977), publican en 1937 un escrito bajo el título, *Escultura: tallar y construir en el espacio*¹⁰¹, estructura la escultura constructivista a través de tres atributos: I. Materiales y formas, II. **Espacio**, III. **Emoción**. Tanto en el atributo del Espacio y la Emoción hace una alusión constante a esta última, relacionando ambos conceptos:

101 Gabo, Naum, "Escultura: tallar y construir en el espacio", (1937), en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, pp. 357-360.

Naum Gabo,
Monument for an airport, c.1932-48,
Perspex y latón,
dim. 41,6 x 108 x 57,5 cm.



“No dudo en afirmar que **la percepción del espacio** es un sentido natural primario que **pertenece a los sentidos básicos de nuestra psicología**. (...)Nuestra tarea consiste en penetrar más profundamente en su sustancia y en acercarla más a nuestra consciencia; de este modo, la sensación del espacio se nos hará más elemental, y la emoción de cada día será la misma que la sensación de la luz y la sensación del sonido”¹⁰².

Vemos cómo afirma y relaciona la misma percepción de los sentidos con la percepción del espacio, tratándola como “sustancia”, y dándole un valor de realidad alejado de la palabra “abstracción” que criticaba:

“En nuestra escultura, **el espacio** ha dejado de ser una abstracción lógica o una idea trascendental para convertirse en un **elemento material maleable**. **Es una realidad de igual valor sensorial que la velocidad o el reposo, incorporada a la familia genérica de las emociones escultóricas**, donde hasta ahora sólo el peso y el volumen de la masa predominaban”¹⁰³.

Y continúa Gabo escribiendo a propósito del espacio y la materia:

“(…), no pretendemos en modo alguno desmaterializar una obra escultórica haciéndola casi inexistente; **somos realistas, ligados a las cuestiones terrenales, y no menospreciamos ninguna de las emociones psicológicas que pertenecen al grupo básico de nuestras percepciones del mundo**. Por el contrario, añadiendo la percepción del Espacio a la de las Masas, poniéndola de relieve y transformándola, enriquecemos la expresión de la Masa, la hacemos más esencial por medio del contraste con el Espacio, con lo cual aquélla conserva su solidez y éste su extensión”¹⁰⁴.

También el espacio entendido por Gabo, manifestado en sus esculturas o dibujos, se aproxima a ideales de futurismo, con la idea de lo cinético y el movimiento. Y por último lo conecta con el concepto del Tiempo y atribuye en el *Manifiesto Realista* la incorporación del ritmo cinético al

102 Ibídem., p. 358.

103 Ibídem., p. 359.

104 Gabo, Naum, “Escultura: Tallar y construir en el espacio” (1937) en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones* críticas, p. 360.



Umberto Boccioni, *Unique forms of Continuity in Space*, 1913, bronze, 111,2 x 88,5 x 40 cm.

trabajo escultórico, ya que define “las únicas posibles expresiones reales de las emociones del tiempo”¹⁰⁵. Y tal como continúa relacionando las variables de Tiempo, Espacio y Masa escribe: **“Para llevar el Tiempo a nuestra consciencia como una realidad, para hacerlo activo y perceptible, necesitamos el movimiento auténtico de masas sustanciales en el espacio”**¹⁰⁶.

Ejemplos de la idea de movimiento y masa la encontramos también dentro del futurismo, en el modelado de Umberto Boccioni (1882-1916), con la introducción del dinamismo como expresión. Pone de manifiesto algunas ideas del futurismo, en esa búsqueda de la liberación del orden impuesto por un ritmo cronometrado, en búsqueda de un fluir ininterrumpido y espontáneo:

“¿Por qué la escultura sigue detrás, sujeta a unas leyes que nadie tiene derecho a imponerle? Nosotros las eliminamos todas y *proclamamos la absoluta y total abolición de las líneas definidas y de la escultura cerrada. Abrimos la figura y la situamos en su entorno. Proclamamos que el entorno ha de formar parte del bloque plástico, que es un mundo en sí mismo y tiene sus propias leyes, que la acera puede saltar hasta vuestra mesa y que vuestra cabeza puede ser llevada al otro lado de la calle, y que vuestra lámpara teje una red de rayos de estuco entre una cosa y otra.*”¹⁰⁷

En las conclusiones que Boccioni escribe en el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* en 1912, señalamos la que subraya la relación entre ideas de interior y exterior, atracción y choque: “9. Lo que se crea no es otra cosa que un puente entre lo infinito plástico exterior y lo infinito plástico interior; de este modo, los objetos nunca terminan, y se entrecruzan en infinitas combinaciones de armonías que se atraen y de choque conflictivos”¹⁰⁸.

Siguiendo con el texto del constructivismo de Gabo, *Escultura: Tallar y Esculpir en el Espacio*

105 Ibídem, p. 360.

106 Ibídem, p. 360.

107 Naum, Gabo, “Escultura: Tallar y construir en el espacio” (1937) en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, p. 326.

108 Boccioni, Umberto, “Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista” (1912) en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, p. 327.

(1937), en el apartado de la III Emoción, encontramos la crítica que los autores hacen de la “abstracción” argumentando con la realidad de que cualquier forma materializada es ya materia. En relación **a la idea de emoción la considera una inagotable fuerza de expresión** unida a la percepción en la forma:

“**La fuerza emocional de una forma absoluta es inmediata, irresistible y universal.** Es imposible captar el contenido de una forma absoluta sólo por medio de la razón. **Nuestras emociones constituyen la manifestación real de ese contenido.** Gracias a la influencia de una forma absoluta, la psique humana puede ser rota o moldeada”¹⁰⁹.

Por tanto, une de manera indisoluble la percepción a una captación emocional, por encima de la razón, atribuyendo a esta percepción en la forma, una forma absoluta:

“**Las formas** excitan y las formas deprimen; provocan la exaltación o la desesperación; crean el orden o la confusión; son capaces de armonizar nuestras fuerzas físicas o de alterarlas. Poseen facultades constructivas o destructivas. En suma, las fuerzas **absolutas manifiestan todas las propiedades de una fuerza real en sentido positivo o negativo**”¹¹⁰.

También hace énfasis en la conexión entre escultura y la arquitectura y la capacidad que tiene aquélla para guiarla:

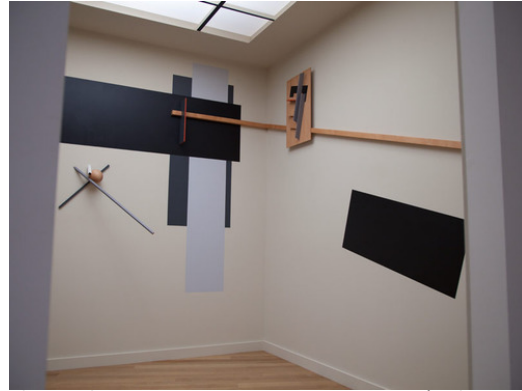
“La idea constructivista ha devuelto **a la escultura** sus viejas fuerzas y facultades, la más poderosa de las cuales es **su capacidad para actuar arquitectónicamente.** Capacidad que se le ha concedido a la escultura para marchar al mismo ritmo que la arquitectura y para guiarla. En la nueva arquitectura de hoy podemos ver muestras de tal evidencia. Ello demuestra que la escultura constructivista ha iniciado un florecimiento sólido, pues la arquitectura es la reina de las artes, el eje y la materialización de la cultura humana. Por arquitectura quiero decir no sólo la construcción de casas, sino el edificio todo de nuestra existencia diaria”¹¹¹.

Siguiendo por el recorrido de las vanguardias y en concreto por el constructivismo, Javier Maderuelo en el análisis que hace del *Espacio* en las vanguardias, apunta cómo El Lissitzky (1890-1941), arquitecto y artista, utilizó un término para nombrar sus obras que fue *Proun*, para nombrar aquello que no era ni pintura, ni escultura ni arquitectura y que lo era todo a la vez. El *Proun*, es un *collage* en tres dimensiones con la intervención de la cuarta, el tiempo. Su obra *Prouneraum* (Proun Room), realizada en Berlín en 1923, parte de una habitación vacía y la obra es el conjunto de acontecimientos plásticos y de percepción que contempla todos los elementos del interior como las paredes, suelos y techo. Podríamos hablar de esta obra como el avance de la idea de la instalación, donde lo creado para un espacio y lo introducido forman en su conjunto

109 Gabo, Naum, “Escultura: Tallar y construir en el espacio” (1937) en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, p. 362.

110 *Ibidem*, p. 362.

111 *Ibidem*, p. 362.



El Lissitzky, *Prounenraum*, Gran Exposición de Arte, Berlín, 1923.

la obra de arte, junto con la idea de percepción espacio-temporal.

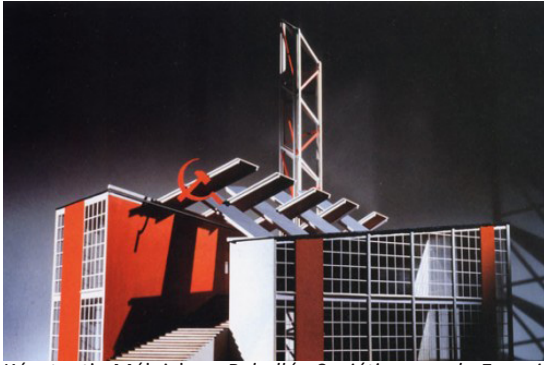
Otros proyectos donde se demuestran relaciones entre arte y arquitectura es el *Pabellón Soviético para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas en París*, (1925), del arquitecto ruso Kónstantín Mélnichov (1890-1974) o el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920), un proyecto arquitectónico ideado por el pintor y escultor ruso Vladimir Tatlin (1885–1953), siendo ambos exponentes de los ideales de la arquitectura constructivista. En este último, la **idea de movimiento** con su forma helicoidal, de lo **cinético, de la primacía del espacio, frente a la materia sensible**, son visibles en este proyecto, que nunca llegó a poder construirse y que también era un manifiesto de las posibilidades de los nuevos materiales en la arquitectura como el vidrio y el acero, que permitirían la ligereza de las estructuras y el alcance de dimensiones extraordinarias en altura.

Se vincula con conceptos del futurismo y la idea de la máquina en relación a conceptos de la tecnología y lo cinético. Es una arquitectura-escultura, donde la espiral se percibe como construcción física del movimiento infinito, que pone en énfasis la idea de la primacía de lo cinético, de la introducción de la variable del *Tiempo* también en la arquitectura. En relación a las ideas sobre la visión del espacio que se tuvo en el constructivismo, Maderuelo apunta: “[...] las investigaciones y conquistas sobre el espacio quedarían semiolvidadas y buena parte de los experimentos vanguardistas del constructivismo, que habían sido brillantemente enunciados, no lograrán desarrollarse plenamente”¹¹². Vemos, sin embargo, cómo en la idea de espacio en la obra de Zaha Hadid, de manera quizá singular, subyace las formulaciones del constructivismo.

¿Es por tanto un rescate de una idea de espacio ya intuido, enunciado y experimentado, en diferentes ámbitos del arte y la arquitectura que enunciaba el constructivismo trasladado íntegramente en el ámbito de la experiencia en la arquitectura contemporánea?

No sólo a través de los dibujos de Zaha Hadid, sino también a partir de su obra construida encontramos paralelismos y similitudes con la escultura constructivista. Por ejemplo, El *Pabellón*

112 *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, p. 51.



Kónstantin Mélnichov, *Pabellón Soviético para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas en París, 1925.*

Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional, 1920.*



Burnham (Chicago, 2009) fue encargado para celebrar el centenario del Plan Urbanístico que Burnham y Benetts realizaron para rediseñar la ciudad en 1909, que proponía nuevas mejoras en la ciudad, con la idea de cambiar Chicago a través de prever en el tejido urbano museos, nuevas vías férreas o viviendas. En el *Pabellón Burnham*, Hadid señala haber incorporado en el proyecto trazos ocultos en los planos originales realizados para la ciudad¹¹³. Sin embargo, además, advertimos en su carácter escultórico una evocación a través del espacio y la forma a la escultura *Spiral Theme* (1941) de Naúm Gabo, dotada de una componente dinámica y de movimiento. El paralelismo es evidente. A su vez, si nos remitimos a la referencia al espacio-tiempo concebido en las esculturas de Gabo, a través del movimiento y de la relación entre la masa y el espacio, de ideas de mutabilidad en la percepción, los vínculos al constructivismo a los que la autora remite constantemente se hacen evidentes.

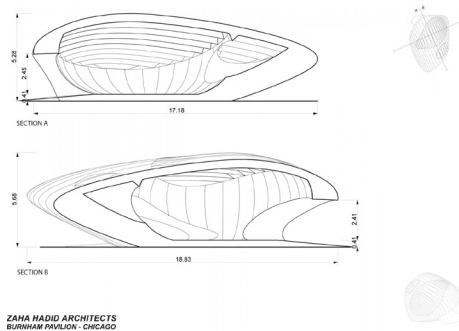
El espacio en la arquitectura de Zaha Hadid sugiere la cualidad de lo "líquido", donde el recorrido y las formas físicas que lo sostienen sugieren la idea de algo fluido, cambiante, donde discutiblemente o no se crea, no sólo un objeto, sino sobre todo una manera de recorrer y percibir el espacio, ondulante, en movimiento, flexible, fragmentado pero conectado a la vez, en el que no hay un punto de vista fijo sino un recorrido, un espacio que se percibe en relación al tiempo en su recorrido. Un ejemplo es el *Pabellón Puente* de la Exposición Universal de Zaragoza (2008) que albergaba no solamente la conexión con la ciudad, sino también zonas de actividad expositiva. Desde la comprensión espacial de las plantas y su manera de aproximación al proyecto hasta el recorrido por el interior de sus edificios, se puede percibir una idea de espacio que fluye, que escapa, en movimiento, que no tiene límites interior-exterior, que nunca queda contenido por la materia física que lo conforma, sino que al revés, es el espacio la verdadera materia tangible de sus proyectos y parece que éste en su cualidad fluida, diera forma finalmente a lo orgánico, a lo ondulante de las formas.

En sus edificios, no se sabe, no se distinguen elementos nítidos, ni comienzos, ni finales, ni entradas, ni salidas, sino que desde el espacio público que genera hay una conexión invisible en el

113 Zaha Hadid Architects [en línea], <<http://www.zaha-hadid.com/>>.



Naum Gabo, *Spiral Theme*, 1941, Acetato de celulosa y Perspex, dim: 140 x 244 x 244 mm.



ZAHA HADID ARCHITECTS
BURNHAM PAVILION - CHICAGO

Zaha Hadid, *Burnham Pavillion*, Chicago, 2009.

Zaha Hadid, *Pabellón Puente*, Exposición de Zaragoza, 2008.



recorrido casi sin percibirlo, sin notar en ningún momento la idea de límite. Y esto lo consigue no sólo en lo horizontal sino también en los desplazamientos verticales, suaves pendientes y rampas, en algunos edificios, van construyendo ese espacio “táctil” inseparable al recorrido. Todo es espacio en recorrido, espacio del movimiento. No hay casi invitación a detener el tiempo en sus espacios creados.

Ese espacio fluido, nos remite al espacio-tiempo líquido al que se refiere Zygmunt Bauman en el prólogo “Acerca de lo leve y lo líquido” en su libro *Modernidad Líquida*¹¹⁴ para hacernos ver esa idea de indeterminación e incertidumbre, donde en la Modernidad, las estructuras que enmarcan la vida en la sociedad y de las estructuras de organización, de poder y económicas, pasa de las estructuras rígidas de lo sólido a la indeterminación de lo líquido, a la disolución del sólido, recayendo la responsabilidad de las previas estructuras casi en el individuo, poniendo en valor ideas de lo cambiante y de lo móvil donde el tiempo es el valor fundamental asociando estas cualidades y a conceptos de levedad. Podríamos hacer un paralelismo de esos conceptos, entre los espacios de la arquitectura de Zaha Hadid y el espacio-tiempo de la Modernidad Líquida, donde la velocidad y el tiempo y la idea de espacio líquido se hacen materia. En palabras de Bauman, “en lenguaje simple, todas estas características de los fluidos implican que los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma. Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo”¹¹⁵. La idea de la relación del líquido con la “no-forma” activa la idea imaginativa de conectar la imposibilidad de definir la forma como algo nítido y contenido en los espacios arquitectónicos de Zaha Hadid. Las formas, como el espacio, se expanden, fluyen, resultan móviles perceptivamente, es materia en movimiento.

Zygmunt Bauman señala una vez más a la tecnología¹¹⁶ como elemento desde el cual se han ido traspasando los límites de del espacio en relación al tiempo. Velocidad y movimiento, espacio y tiempo, en relación con la tecnología, como anunciaban también los constructivistas rusos y los

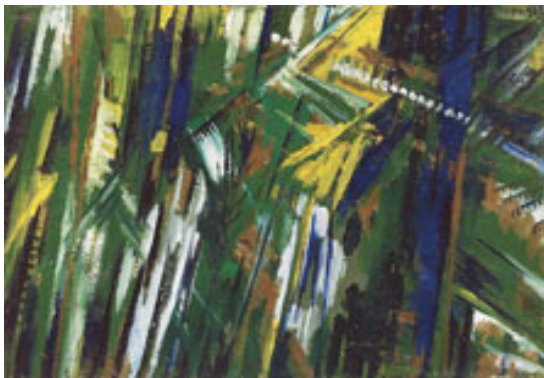
114 Bauman, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002 (primera edición Liquid Modernity, 2000).

115 *Ibidem.*, p. 8.

116 *Ibidem.*, pp. 14-15.



Zaha Hadid, *Metropolis*, Londres, Diseño, 1988.



Mijaíl Lariónov, *Calle con farolas*, 1913, Óleo sobre arpillera, dim: 35 x 50 cm.



Umberto Boccioni, *La calle entra en casa*, 1911, Óleo sobre tela, dim: 100 x 106,5 cm

futuristas. Es lo que parece querer anunciar los espacios creados por Zaha Hadid cuando se recorren, como una especie de máquina del tiempo, que conectan con los espacios del imaginario del futuro y éste asociado a la velocidad, el tránsito y lo pasajero. Sugieren la vida y los espacios de la sociedad de futuro posibles, a niveles constructivos y técnicos, por la alta tecnología. Más allá estarían las consideraciones sociológicas de algunos de estos espacios, y la relación espacio-tiempo-tecnología vinculados al concepto de no-lugar definidos por el antropólogo francés Marc Augé¹¹⁷.

Resumiendo hemos encontrado como la arquitectura contemporánea de Zaha Hadid, contiene en esencia las ideas de tecnología y de dinamismo, ideas de espacio, tiempo, ingravidez, contenidas en las vanguardias de principios del s. XX, no sólo en el constructivismo ruso o suprematismo como ella hace notar en sus textos sino también, y quizá más directamente, en el futurismo y rayonismo.

117 ^{_____} *Ibidem.*, pp. 99-138.

Pliegues y planos oblicuos en Peter Eisenman y Rem Koolhaas

En el pensamiento de la creación arquitectónica de Rem Koolhaas, en *Conversaciones con Estudiantes*, se realizan algunas reflexiones teóricas de su producción y en comparación con el pensamiento vigente en la mayor parte de la producción arquitectónica. En relación al concepto de innovación en la creación de la arquitectura el escritor canadiense y teórico y crítico de la arquitectura Sanford Kwinter¹¹⁸, en su artículo *Volar con la Bala o ¿cuándo empezó el futuro?* escribe:

“La mayoría de la arquitectura moderna no dibuja su forma a partir del mundo topológico de la materialidad fluida, sino a partir del rígido metamundo de lo ideal, del desmedido maquinismo (naif) y de la geometría muerta. Este mundo cautivo, ciego a las dimensiones temporales, produce una arquitectura igualmente ciega, una arquitectura que desde el metamundo se proyecta sobre el mundo real como un plomizo aparejo de pesca en el refrescante río del tiempo. Sencillamente, no hay anzuelos ni corrientes que puedan mantenerlo a flote [...]”¹¹⁹.

Por tanto, es una crítica, donde compara el espacio límite y envolvente elástica en el combate aéreo, hace un paralelismo de lo que podríamos llamar la “innovación” o lo “nuevo”. Con sus propias palabras: “Lo “nuevo”-aquello que por definición se desvía o se separa de lo que ya ha aparecido es, de todos modos, el vástago de las inestabilidades materiales creativas cultivadas más allá del espejo de la malla [...]”¹²⁰ y realiza una crítica audaz sobre la mayor parte de la producción de la arquitectura moderna, de cuestiones fenomenológicas alejadas del espacio y del tiempo, de la poesía, de conceptos de materialidad fluida.

El pliegue, y el plano oblicuo se corresponden. Una acción lleva al encuentro con el plano oblicuo. La idea del plano oblicuo como una circulación habitable fue uno de los conceptos más fértiles en la innovación de la arquitectura en los años noventa, por ejemplo, Rem Koolhaas (OMA) realiza la *Biblioteca Jussieu* en París (1992) o el *Centro Cultural para las Artes Kunsthall* (Rotterdam, 1993) evidenciando cómo esos planos inclinados forman espacios habitables, transitables, en todas sus dimensiones, son recorrido, son techo y son planos de asentamiento. ¿es el movimiento a través de estas estructuras oblicuas, curvas, las que posibilitarán una constante modificación de la percepción del espacio? ¿Podríamos pensar en estas formas dinámicas de la materia como formas de la estructura de la nueva arquitectura, lejos de la dominancia de las

118 Sanford Kwinter, nacido en Canadá, es escritor y teórico de la arquitectura y profesor actual de Teoría y Crítica en la Harvard University Graduate School of Design, Ha sido docente entre otras, en las escuelas de Columbia University o la Rice University School of Architecture, y editor de libros. Es un referente actual en la construcción del pensamiento en torno a la Arquitectura.

119 Kwinter, Sanford, *Rem Koolhaas, Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 69-70.

120 Parent, Claude, *Vivir en lo Oblicuo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, p. 70. (*Vivre à l'oblique, L'Aventure Urbaine*, París, 1970)

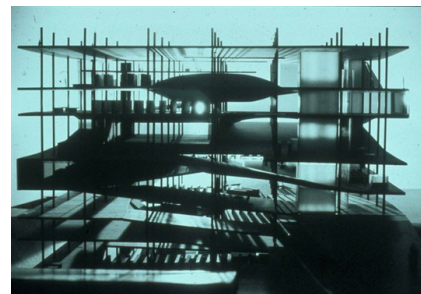
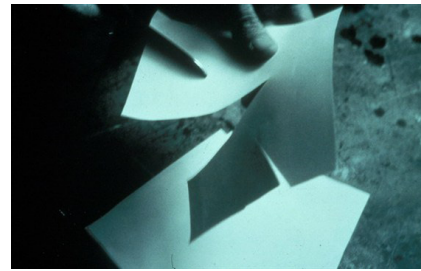
estructuras estables? Estas preguntas son analizadas ampliamente en el libro de Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, enunciando la teorías bajo la hipótesis de la “función oblicua” enunciada en 1964 por el mismo autor y Paul Virilio, que proponía para el asentamiento humano el plano inclinado como una nueva forma de ocupación del espacio:

“Por sí sola, la función oblicua se opone a esta desfiguración de la arquitectura, ya que es capaz de estabilizar sus formas. Responde al deseo del hombre de modificar constantemente la manera de aprehender el espacio. La práctica, el uso de la tercera dimensión (vertical) en los recorridos, genera modificaciones del espacio sin necesidad de alterar el volumen. El volumen permanece fijo, pero, al desplazarse, el hombre modifica su propia percepción del lugar.”¹²¹

En el proyecto de la *Ciudad de la Cultura*¹²² (2011), en Santiago de Compostela, Peter Eisenman realiza una interpretación del pliegue y de éste en el territorio. Es la idea de lo orgánico que conforma el paisaje y a su orografía. Según Eisenman, la forma con la que se despliega la forma en el territorio, recuerda a la Concha Vieira de Galicia. La idea del símbolo como medio de conexión con la cultura del lugar es una actitud muy arraigada en la alineación de proyectos de autores internacionales, como medio de conectar con el imaginario colectivo, y vincular una arquitectura internacional y contemporánea con cuestiones de arraigo cultural e identitario. Sin embargo, observando el proyecto, más allá de que sirviera como símbolo o metáfora inicial del proyecto la realidad material del mismo, conecta con algo mucho más orgánico, pues pretende surgir del propio territorio. Hay una fusión entre

121 Ibídem., p. 28.

122 Resultado de un concurso internacional convocado en 1999 por la Xunta de Galicia y situado en el Monte Gaias.



Rem Koolhaas, OMA, *Jussieu-Dos bibliotecas*, Paris, 1992, maquetas proceso.

Rem Koolhaas, OMA, *Centro Cultural para las Artes Kunsthal* (Rotterdam, 1992.





Peter Eisenman, *Ciudad de la Cultura*, Santiago de Compostela, 2011, vista general y maqueta.

el proyecto y el territorio en algo orgánico, a través del pliegue, descomponiendo la idea material de él, en algo que habla de capas, de memoria del territorio, de sustratos que conforman la idea de un accidente del paisaje natural. El arquitecto, y crítico de arquitectura José Quetglas (1946-) refiere como Eisenman¹²³ también identifica en sus últimos proyectos a la idea de superposición de diferentes niveles estratigráficos como diferentes capas de la memoria con una referencia a la ausencia, a lo que se busca. En este sentido, describe lo que pasaría a llamarse como la pérdida de objetualidad de la arquitectura¹²⁴.

En torno a esa idea de pliegue, memoria y capas, vemos, al igual que hemos encontrado en la arquitectura de Frank Gehry una conexión directa con el informalismo de los años 60 y 70 y en concreto con el artista Robert Morris. Entonces ¿Podíamos hacer un paralelismo entre los pliegues del territorio de Peter Eisenman con los pliegues de las telas caídas que investigó el artista norteamericano Robert Morris (1931-), con la idea de evidenciar el fenómeno de la gravedad en materiales ordinarios, suaves, dentro de su idea de experimentación llamada “*Process Art*” entre los años 60 y 70?

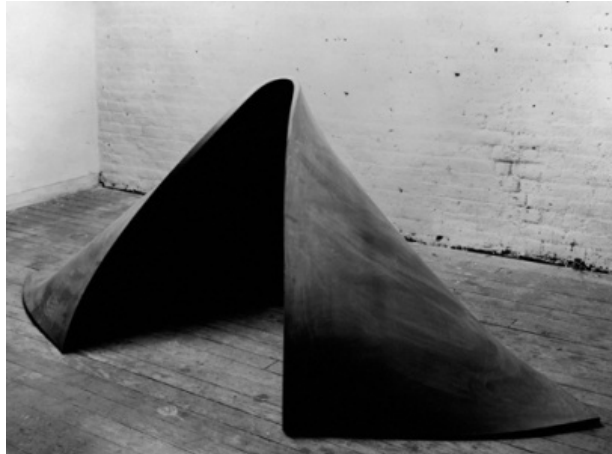
Las ideas que sostenían el informalismo de Robert Morris, contienen la acción de accidente y gravedad. Sus piezas generan una transformación del espacio a través del movimiento a partir de un medio que escapa a la voluntad, a la razón y que alejan al espacio de presupuestos de estabilidad, dureza y perdurabilidad. Dotan a la materia y al espacio de un proceso de inestabilidades encontradas. La acción del accidente y la gravedad en la materia implican transformación, movimiento, azar. La obra de Robert Morris¹²⁵ en el informalismo presenta una intersección entre horizontal y vertical del espacio a través de la fenomenología del proceso espacial de la materia y sus propiedades. Es una aproximación organicista conectado a la idea de gesto, materia y memoria, en contraposición a una posición racionalista. Un atrevimiento frente a la posición de la

123 Puede consultarse la entrevista de Rafael Moneo con Peter Eisenman, “Inesperadas Coincidencias” *El Croquis nº 41*, Peter Eisenman, 1986-1989, Madrid, Editorial El Croquis, S.L., 1989.

124 Quetglas, Pep, “Contra Eisenman, contra la “arquitectura de la ausencia””, *Pasado a limpio II*, Gerona, Editorial Pre- Textos, 2001, p. 69.

125 Puede consultarse el catálogo de la exposición que se realizó en el IVAM, AAVV, *Robert Morris, el dibujo como pensamiento*, Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2011.

Richard Serra, *To Lift*, 1967, Caucho vulcanizado, 91,4 x 200 x 152,4 cm.



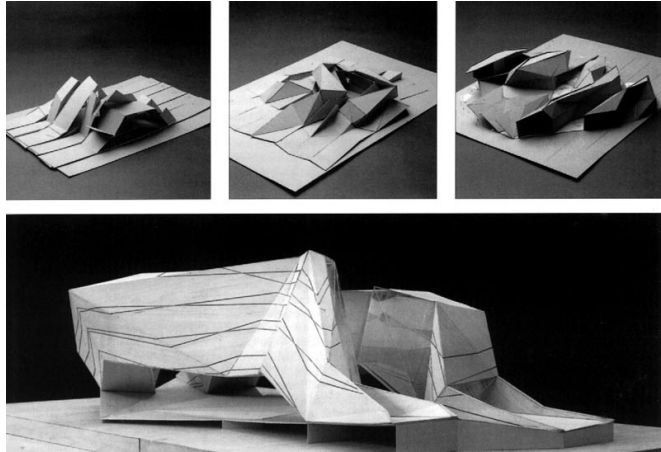
razón donde se deja filtrar el subconsciente y a la vez las cualidades propias de la materia, sus texturas, sus tensiones, a través del pliegue natural, de las ondulaciones. También artistas dentro del informalismo como Richard Serra, manifiesta en parte de su obra que realizó dentro del informalismo, el proceso de la materia donde la misma es plegada, doblada, mostrando su textura esencial, sus límites, evidenciando las tensiones o relajaciones del material, de sus ángulos, de sus texturas.

Si volvemos a esos pliegues del territorio en la *Ciudad de la Cultura* en Santiago, ¿no es esa noción de movimiento, instante, y transformación que trasciende al comprender el recorrido por el territorio, lo que agita las emociones, contrapuestas a las idea de estabilidad y perdurabilidad que caracterizan tradicionalmente a la obra de arquitectura? En el caso de la Ciudad de Santiago parece que el propio territorio que se pliega, el edificio parece surgir de él. Algo con tanta gravedad como el territorio, desafía sus propias leyes para alzarse, como si de una suave y ondulantepiel se tratase. Eisenman utiliza el contexto, el pasado, la memoria, como huella, pero para re-escribir en ella, no se reconcilia con ella, sino que es punto de partida. Otro aspecto donde concuerdan los sentidos de ambos es la importancia del proceso, porque Eisenman hace del proceso la esencia de la arquitectura, de ahí que para él la obra terminada sea insignificante frente al entendimiento del proceso.

Él ha acuñado el término *cardboardarchitecture*, para hacer referencia a esas maquetas de cartón con las que va elaborando la historia del proceso. En cuanto a procesos¹²⁶, Eisenman utiliza el *collage* y lo que él llama *scaling* que hace de la primeraestrategia una herramienta menos impositiva. A través del escalado, utiliza la técnica del *collage*, pero como si de un injerto se tratase. Multiplica y superpone imágenes a diferentes escalas, para que al sacarlas de su contexto, dejen de guardar una relación de causa y efecto y consiguen re-significarse. También utiliza el concepto del *overlapping* basado en una superposición de planos cubistas a cota del territorio, pero con la idea de desestabilizar. El propio proceso es el que produce la forma. La estrategia de sacar de

126 García Hípola, Maika, "Permanencia Excavada, Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenman", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*[en línea], nº 4, 2011, p. 20, disponible en: <<http://revistas.ojs.es/index.php/ppa/article/view/85>>

Peter Eisenman, *Visions, Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, 1992, Maqueta.



escala los objetos y presentarlos de manera no habitual fue muy utilizada en el Pop Art en los años 50, para producir efectos no previstos en la conciencia.

La idea de pliegue también está conectada al concepto de faceta. La faceta, generalmente elemento superficial que parte de un triángulo que se deforma, y/o un rectángulo oblicuo, es el elemento mínimo que permite la construcción formal de pliegues infinitos. En el caso del pliegue que nos ocupa, la faceta es piel, el pliegue es materia. A su vez, la faceta se torna piel, pero a la vez puede ser volumen. Si indagamos en el recorrido que ha tenido la idea de pliegue dentro de la filosofía y el arte encontramos referentes como el filósofo francés Giles-Deleuze (1925-1995). Deleuze escribe en relación al pliegue: “Por lo general, la manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define, no tanto por sus partes heterogéneas, y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables, en virtud de pliegues particulares”¹²⁷. En la idea de mónada-pliegue hay un concepto espiritual de elevación emocional, que está presente en la misma definición de mónada dada su definición metafísica. Deleuze expresa la relación entre mónada¹²⁸ y pliegue:

“Por eso un pliegue atraviesa lo viviente, pero para distribuir la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de vida, y la exterioridad infinita de la materia como ley física del fenómeno. Dos conjuntos infinitos ninguno de los cuales se junta con el otro.”¹²⁹

En la historia del arte, no podemos dejar de mencionar el barroco, como una de las épocas más fértiles en producción de pliegues. Encontramos ejemplos muy expresivos donde el pliegue fue desarrollado por pintores y escultores. Visualizando el pliegue de las faldas la escultura Barro-

127 Deleuze, Giles, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Barcelona-Buenos Aires, México, Paidós Básica, 1989, p. 53, disponible en: <s.scribd.com/doc/32556555/>

128 En el ámbito de la filosofía, el filósofo alemán Gottfried Leibniz (1646-1716) en su obra *Monadología* en 1714, a través de noventa fragmentos va describiendo el concepto de mónada, que en esencia, es una sustancia simple, que forma parte de las sustancias compuestas, no tiene partes, ni extensión, ni formas, ni divisibilidad, dotándole de un carácter de eternidad. Respecto a ellas, también se refiere a que no tienen ventanas para que algo pueda salir o influenciarlas, siendo que los accidentes están contenidos en ellas, y sus cambios pertenecen a un principio interno, ya que no puede ser por causa externa. Giles Deleuze, en *El pliegue* enuncia un diálogo entre el concepto mónada y pliegue.

129 *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, p. 42.



Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*, 1651, mármol y bronce dorado, h: 3,5m, abajo detalle.



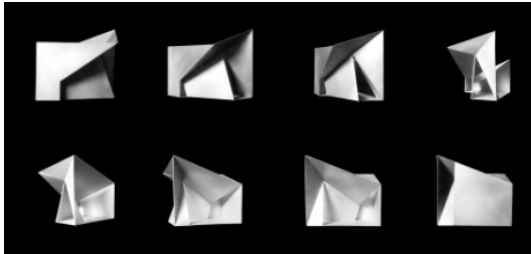
ca del escultor, pintor y arquitecto Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Éxtasis de Santa Teresa* (1651), en el Barroco, se puede intuir en su contemplación los vínculos con las emociones: la idea de tactilidad en el pliegue, lo háptico, lo voluptuoso, apelación de los sentidos, la idea de la vibración, del movimiento. Por tanto, y refiriéndonos al concepto de mónada de Giles-Deleuze, podríamos describir la parte inferior como una mónada. El pliegue como mónada en la parte inferior de la figura. Lo vinculamos a la emoción por el sentido que tiene de conexión con la idea de movimiento. Percibimos el movimiento y la vibración en el espacio y eso apela a nuestros sentidos y a nuestras emociones. Se trata de conformación del pliegue por una operación de sustracción, de lo excavado.

La idea del pliegue ha sido explorada también por arquitectos españoles como el equipo S-MAO¹³⁰ formado por Sol Madrideojos (1958-) y Juan Carlos Sancho Osinaga (1957-) en múltiples proyectos, haciendo incluso un trabajo de catalogación de pliegues curvos, pliegues rectos, y aproximándose a conceptos que generan como vacíos, cúpulas, etc, en lo que ellos llaman manifestación del trabajo de investigación. Por ejemplo, la Capilla de Valleacerón (Ciudad Real, 2000) es un trabajo donde se manifiesta este concepto. Pliegue, luz y hormigón articulan el espacio en esta capilla. El pliegue tiene unos vínculos con el símbolo, la ceremonia y la recreación. Esto lo vincula con un sentido religioso, que conecta verdaderamente con el sentido de uso de este espacio. Su trabajo, se aproxima más a una idea de pliegue en papel basado en el Origami que se aleja de una consideración orgánica y plástica del material que conforma el pliegue a través de la arista en el espacio con una superficie más o menos plana. Origami clásico es de origen japonés, (Orikata). El Origami, el plegado en papel, tenía un sentido religioso, como la intención de esta Capilla. El pliegue transmite la idea de flexibilidad de la materia y del espacio que crea. Hace referencia al verbo japonés “oru” que significa “elaborar”, entremetiendo y entretejiendo, trenzando, no solamente doblando el papel¹³¹. Para el Origami, ni el corte, ni la pintura ni el pe-

130 S-M.A.O. Sancho-Madrideojos Architecture Office [en línea], <<http://www.sancho-madrideojos.com/>>.

131 El origami textil en la tradición japonesa, tiene mucho que ver con el origami en papel. La artesanía de la seda y del papel son industrias paralelas compartiendo muchos gestos, materiales, símbolos y rituales. Los pliegues de la tela se observan en parte de la ceremonia del té, o en el arte de *furoshiki*, que

S-M.A.O. , *Capilla en Vacearón*, Ciudad Real, 2000, abajo, maqueta.



gado son posibles, la forma pura mediante el plegado debe responder a sí misma. No existe otro material que su estructura, dibujo o color.

En la arquitectura el paso que se encuentra en el material como el papel o la tela, el plegado verdadero con la materia, se hace impensable en su esencia pura en la escala de construcción. Paneles de hormigón que han sido encofrados, medidos, calculados, para el efecto del plegado, sin ser plegado. Por tanto, hay una evidencia en la arquitectura que modifica la cualidad sustancial del pliegue en el espacio, convirtiéndose aquel en una forma en el espacio, manteniendo en principio las cualidades del concepto espacial. Quizá sea esta la distancia que le permite provocar otros nuevos significados. El cambio de escala puede provocar otros nuevos significados, cuya inspiración se puede encontrar en la escultura en el arte pero que en la arquitectura se ve modificada y alterada, seguramente conservada esencialmente en su aspecto espacial, provocando una separación de este concepto que en la escultura queda unido por la propia acción directa en la materia. El resultado, sin embargo es de un dinamismo formal, una idea de espacio-pliegue de una espacialidad aligerada y fluida.

En la entrevista que mantiene el artista Eduardo Chillida (1924-2002) con Juan Carlos Sancho Osinaga y Sol Madrudejos se recogemos lo que manifiesta el artista a propósito de los pliegues:

“¿qué hay oculto en los pliegues? ¿no habrá un lenguaje a través de los pliegues? ¿no será como la música, un lenguaje que transmite algo que no todo el mundo entiende pero que está allí?.....” “El hecho de provocar un pliegue da un contenido al espacio extraordinario. Es de una riqueza espacial tremenda. La unidad está ahí siempre”¹³².

El proyecto de la Capilla es un proyecto de pliegues. Pero del pliegue y del espacio generado por ellos. El pliegue trasciende su concepto para evidenciar un espacio multidimensional que nos habla de una geometría aproximativa, fenomenológica, poética y el espacio creado es de silencio

consiste en el doblado de una tela cuadrangular para envolver y transportar objetos. La flexibilidad en el arte de doblado del papel japonés es una característica que trasciende el gesto.

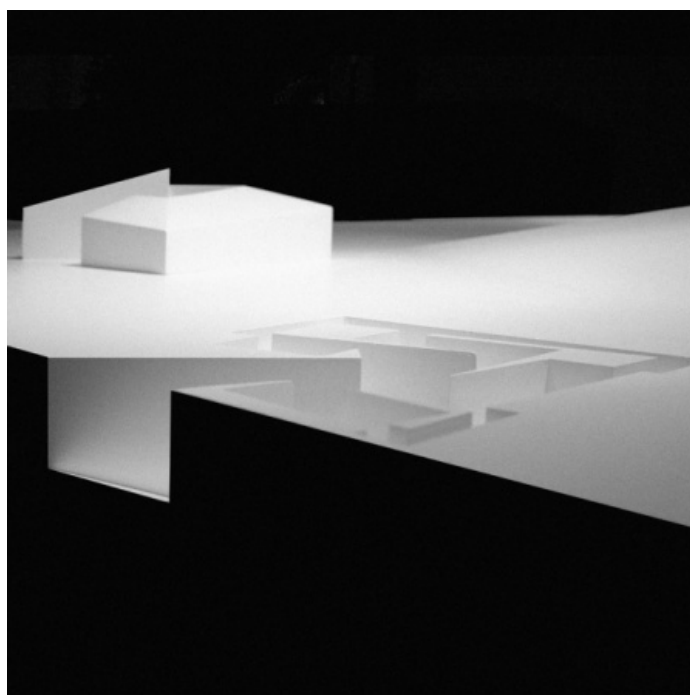
132 Chillida, Eduardo, en AAVV, “Una conversación con Eduardo Chillida” en AAVV, *El Croquis*, nº 81-82, Madrid, El Croquis Editorial, pp. 21-22.

y meditación.

Por tanto, si hemos visto la arquitectura de Zaha Hadid como deudora del constructivismo ruso, del suprematismo y sobre todo del futurismo y rayonismo, la de Frank Gehry vinculada con el collage cubista denso de Schwitters, de ideas de intervención de azar y gesto, y un proceso de idas y venidas, desde la intuición y procesos fenomenológicos a través de la maqueta, podemos ver una parte de la producción arquitectónica del arquitecto norteamericano Peter Eisenman (1932-) como la arquitectura del pliegue o del arquitecto holandés Rem Koolhaas (1944-) como la arquitectura del plano inclinado y la faceta.

[3]

Lo importante está en el interior, el vacío
como lugar



Aires Mateus Arquitectos, *Casa en Coruche*, Portugal, 2007, Instalación VOIDS, Bienal de Venezia (2010), Maqueta.

XI

“Treinta radios convergen en el centro
de una rueda,
pero es su vacío
lo que hace útil al carro.
Se moldea la arcilla para hacer la vasija,
pero de su vacío
depende el uso de la vasija.
Se abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío
lo que permite habitarla.
En el ser centramos nuestro interés,
pero del no-ser depende la utilidad.”

Lao Tse

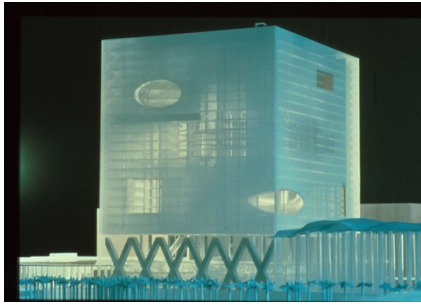
El vacío en arquitectura, materia tangible

El vacío como elemento conceptual del espacio en la arquitectura contemporánea es un tema esencial y de plena vigencia. Conceptos de extracción y sustracción impregnan los discursos de los autores, en mucho de los casos, como estrategias conceptuales y de proyecto. Pero, ¿Qué hay detrás del vacío? ¿Podemos interpretar a partir de conceptos de vacío en la obra artística sus significados en la arquitectura? ¿Subyace una emoción en el vacío? ¿Qué conceptos subyacen en la obra de algunos artistas, principalmente escultores que trabajaron alrededor del concepto de espacio y vacío?.

En el ámbito de la producción arquitectónica hay numerosos proyectos donde el vacío estructura la idea de proyecto. Es, por ejemplo, el caso del *Concurso de la Biblioteca de París* (1989) o la *Casa da Musica* en Oporto (2005) de Rem Koolhaas, arquitecto holandés fundador de la Office for Metropolitan Architecture (OMA), que desarrolla en paralelo un espacio de investigación, reflexión y conocimiento en torno a la arquitectura (AMO)¹³³. El proyecto de la *Biblioteca de París* fue realizado a propósito de un concurso internacional, que finalmente no le fue adjudicado. El proyecto responde a la idea de congestión que ya emitiera en el influyente manifiesto fundacional *Delirious New York*¹³⁴, donde se serviría de Manhattan como ciudad para relacionar la arquitectura con la cultura de la congestión, siendo ésta un laboratorio de donde la densidad y la tecnología marcan un nuevo paradigma de entender la arquitectura y el urbanismo. En este proyecto Rem Koolhaas responde a las necesidades de programa que básicamente consistía en salas de almacenaje y salas públicas donde se necesitaba combinar usos de bibliotecas de naturaleza muy diferente entre sí. A propósito de las estrategias de proyecto en relación al concepto de la *forma* dice: “En otras palabras, nos resistíamos cada vez más a las normas de una arquitectura en la que todo tiene que resolverse a través de la forma. Por primera vez, buscábamos inventar

133 Para más información sobre la visión esencial de Rem Koolhaas sobre la arquitectura, AAVV., *Rem Koolhaas, más que un arquitecto*, Arquia/Documentales, Fundación Caja de Arquitectos, 2005. (DVD, 97’).

134 Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Barcelona, Edit GG, 2004 (Título original, *Delirious New York*, 1978).



Rem Koolhaas, OMA, *Concurso Biblioteca de Paris*, París, 1989.

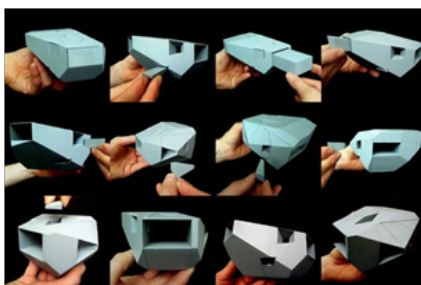
arquitectónicamente de verdad”¹³⁵. Se refería primordialmente a un problema de concepción espacial y articulación y, en segunda instancia, a la forma estructural y constructiva que respetara la esencia de la idea donde integraría importantes esfuerzos tecnológicos para una aproximación conceptual desde la posición de lo sustractivo. El arquitecto expresa las relaciones del concepto de vacío en este proyecto:

“Quizá fuera posible articular **la parte más importante del edificio como ausencia de éste**, como **una especie de rechazo a construir**. Estos espacios podían verse entonces como **excavaciones en algo que, de otro modo, aparecía como una masa sólida**. En este caso, todo el espacio de almacenaje se vería como un cubo enorme y, entonces, simplemente, todos los espacios públicos podrían excavarse”¹³⁶.

“Mirando la sección, quedaba claro que si los principales elementos del edificio **se concebían como vacíos, se disponía de un potencial mucho mayor**. El suelo podría doblarse, levantarse, convertirse en pared, más adelante en techo, volverse sobre sí mismo y convertirse en otra pared, hasta bajar de nuevo al suelo. En otras palabras, **se podía conseguir un espacio vacío que rizara el rizo como parte posible de espectros de interiores**”¹³⁷.

La idea de sustracción y de vacío y lleno preña la idea básica del proyecto. Es cierto que problemas de escala, de construcción y de funcionalidad, convierten la idea esencial en un esfuerzo técnico nada desdeñable. En el proyecto se concibe una gran viga-muro que re-

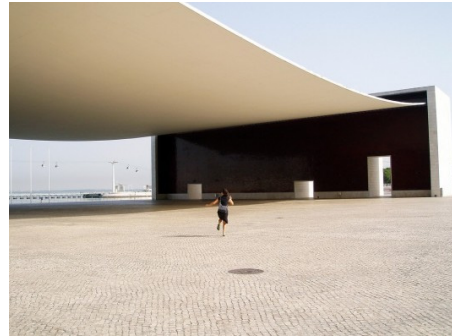
Rem Koolhaas, OMA, *Casa da Música*, Oporto, 2005.



135 Kwinter, Sanford, *Rem Koolhaas, Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 23.

136 *Ibidem.*, p. 23.

137 *Ibidem.*, p. 24.



Álvaro Siza, *Pabellón de Portugal en la Exposición Universal*, Lisboa, Portugal, 1998.

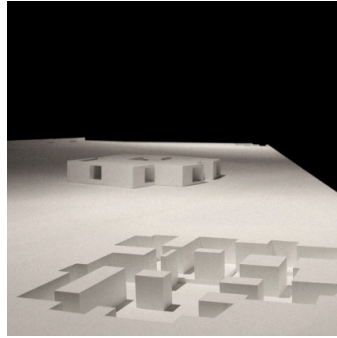
corre en vertical todo el edificio, y hará posible la construcción de la idea en torno al vacío. La tecnología hace posible en arquitectura avanzar desde el concepto a la materialización. Como se aprecia en la maqueta, estos vacíos tienen formas diversas, y queda sutilmente expresado desde el exterior dado que el volumen general que impone la forma sigue siendo aparentemente un cubo cerrado.

En el caso de la *Casa da Música* en Oporto acabada, cuyo programa esencial consistía en un gran auditorio, Rem Koolhaas vuelve a meter el vacío. El modelo de masa sustraída, había sido ensayado previamente en una vivienda unifamiliar en Nigeria, y que trasladaron escalarmente, de manera casi casual, para superar la imposición tipológica de la anodina caja de zapatos aplicada a los auditorios para resolver este proyecto-concurso. En origen y el espacio arquitectónico que daba lugar a esta arquitectura, la experimentación desde la vivienda unifamiliar, respondía a unas necesidades específicas del cliente (respondía a la aversión del cliente al caos y al desorden), y se imaginaron **los espacios habitables** de la vivienda como los espacios excavados o vaciados del volumen general, un gran contenedor-almacén contenedor de cualquier manifestación de caos, de donde **se extraerían los espacios habitables como vacíos** y según explica Rem Koolhaas, serían excavados de la zona del almacén¹³⁸.

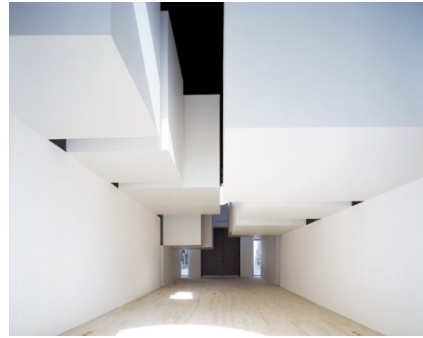
Mucha producción en la arquitectura portuguesa responde a visualizaciones en torno al vacío. ¿No es el vacío el que da monumentalidad a la plaza creada en el Pabellón de Portugal de Lisboa en el 98 realizado por Álvaro Siza? Más allá de la metáfora de esa mínima losa de hormigón en forma de catenaria que cubre un espacio público¹³⁹ y que recuerda a una vela y activa la memoria histórica de la relación de los portugueses con el mar, la monumentalidad de la arquitectura, está conseguida a través de esa plaza vacía. Esto conecta directamente con la concepción que ya tenía Le Corbusier de que la imagen de lo monumental siempre ha estado constituida por la **plaza vacía**.

138 Koolhaas, Rem, *El Croquis*, nº 134-135, Rem Koolhaas 1996-2007, Madrid, El Croquis Editorial, 2007, p. 208.

139 La dimensión del espacio cubierto es un rectángulo de 65 x 58 m.



Aires Mateus Arquitectos, *Casa en Cadoços*, Portugal, 2008, Maqueta Instalación VOIDS, Bienal de Venecia (2010).



Aires Mateus Arquitectos, *Brejos de Aceitão*, Setúbal, Portugal, 2003.

Otra producción arquitectónica que podemos vincular con el concepto de vacío en la arquitectura en una extensa producción es la arquitectura de los hermanos portugueses Aires Mateus. Ejemplos entre otros son la Casa en Brejos de Aceitão en Setúbal (2003), Casa en Melides, el Litoral del Alentejo (2002), Casa en Coruche (2007) o la Casa en Cadoços (2008), todas en Portugal.

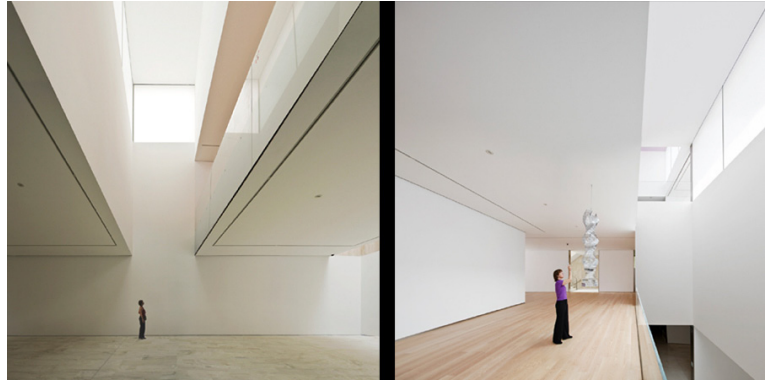
Aires Mateus Arquitectos presentaron una instalación *VOIDS*, en la Bienal de Venecia de 2010, donde materializaban el positivo y el negativo de sus proyectos a través de maquetas, donde evidenciaban lo esencial en su manera de concebir los proyectos y donde transformaban el espacio de vacío en masa, hacían físicamente el positivo del negativo, mostrando al mismo tiempo el lleno y el vacío. Con ello evidenciaban la idea de la excavación como la construcción del espacio mostrando físicamente lo sustraído. Aires Mateus trabajan en torno a la idea de escultura y arquitectura en Brejos de Aceitão en Setúbal, pretendiéndometer un programa doméstico en un almacén y se consiguió, según sus autores desde una aproximación “escultórica” consiguiéndolo haciendo prevalecer el espacio global inicial, sus autores lo expresan así:

“Y lo conseguimos haciendo flotar las habitaciones como volúmenes autónomos por encima del amplio espacio común (...). Se convirtió en una cuestión más escultórica que arquitectónica”¹⁴⁰.

La evidencia de la utilización de conceptos de vacío y lleno se hace palpable también en el grafismo de las plantas, que como dibujo, tratan de evidenciar la masa y los conceptos y donde todo el espacio circulable o habitable aparece como tal, como espacio, como blanco, mientras que los que se asemeja al lleno, siempre tratado como envolvente física y grafiado en negro. Podemos hacer un paralelismo de esta manera de representación con la obra de las Termas de Valls en Suiza (1996) de Peter Zumthor (1943-), donde el concepto del espacio también parte de lo excavado y llevándolo al campo específico del arte al trabajo que desarrollamos más tarde del escultor vasco Eduardo Chillida (1924-2002), donde también evidencia en sus dibujos, con el blanco y negro el vacío y la materia. En la producción española no podemos dejar de mencionar

140 Aires Mateus, Arquitectos, “Sobre la permanencia de las ideas”, *El Croquis*, nº 154, Aires Mateus 2002-2011, Madrid, El Croquis Editorial, 2011, p. 8.

S-MAO, *Museo de Arte Contemporáneo*, Alicante, 2010.



el trabajo sobre el vacío de una serie de proyectos realizados por S-MAO, firma fundada por los arquitectos madrileños Sol Madridejos (1958-) y Juan Carlos Osinaga (1957-) desde donde proyectan y reflexionan en torno a este concepto en numerosas ocasiones.

El arquitecto José Quetglas¹⁴¹ (1946-), en su artículo, *La Plaza y su esencia fallera*¹⁴², realiza una relectura periférica del vacío rastreando arquitecturas y cuestionando un paradigma moderno que se ha utilizado como ejemplo de la idea de vacío en la ciudad.

“Entre el zumbido cacofónico de la circulación, sólo el silencio-sin comentarios y sin énfasis- consigue hacerse audible, sólo en la ausencia de estímulo, está la posibilidad de atraer o conmover al habitante metropolitano, sacudido por continuas sollicitaciones nerviosas”¹⁴³.

Como se refiere, en la Plaza de Sants (1983) en La Plaza de los Países Catalanes en Barcelona, del equipo del arquitecto Alberto Viaplana, al que va desmontando paulatinamente por su falta de esencia en la construcción de la presencia del vacío. Continúa Quetglas destacando por ejemplo a Le Corbusier o Peter Eisenman como autores de ejemplos más esenciales en torno al vacío. En contraste con las ideas de la dinámica y la concentración de la dinámica del movimiento en el mundo contemporáneo, sólo el silencio que es vacío, puede hacerse presente.

El vacío en la escultura

Quizá sea en este ámbito de las relaciones entre escultura y arquitectura donde las relaciones sean más directas y evidentes, pues el espacio y la materia es un elemento común de ambas,

141 José Quetglas es arquitecto, crítico de arquitectura y catedrático de la UP Cataluña. Autor de varios libros de arquitectura y especialmente es investigador alrededor de la figura de Le Corbusier.

142 Quetglas, Pep, *Pasado a limpio, II*, Girona, Editorial Pre-Textos, 2001, pp. 70-74.

143 *Ibidem*, p. 71.

En el espacio de la arquitectura, es también una sustancia, es un espacio siempre de recorrido, vivido, atravesado, percibido en la dimensión temporal, como *architectural promenade*¹⁴⁴. El espacio en la arquitectura es envolvente, abraza, y en su desplazamiento horizontal, vertical o inclinado es atravesado, es vivido, es dinámico en su percepción. También tanto la escultura y la arquitectura se crea con luz. El espacio, la materia y la forma, vienen cualificados, y creados por la condición de la luz, que ella misma también construye.

El vacío y el concepto de espacio en la escultura lo encontramos en el arte, en concreto, en la escultura moderna, a partir de la escultura del primer tercio del siglo veinte. Conceptualmente podemos apuntar la idea, que desarrollamos más adelante a través de la obra de diferentes artistas, de que la escultura, en términos de materia, de masa y de vacío antecede a esos mismos conceptos en la arquitectura y los dota de significados esenciales. Haremos un recorrido, no cronológico, sino a modo de deriva, por la obra y conceptos de algunos artistas, esencialmente escultores, que se han preguntado a través de su obra por las consideraciones de vacío y masa, de espacio y materia como son Eduardo Chillida, Julio González, Jorge Oteiza o Henry Moore.

Diálogo entre materia y espacio, Eduardo Chillida

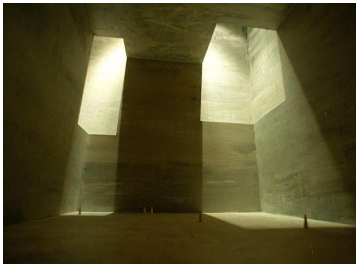
Eduardo Chillida, ha sido uno de los escultores cuyo trabajo en dibujo y escultura, nos hayan hecho percibir la idea de espacio con densidad propia. Seguramente el hecho de haber iniciado los estudios de arquitectura le hicieran reflexionar en torno a la materia y el espacio, dos constantes que caracterizan su trabajo en la escultura y el dibujo. En la escultura pública que realizó en la ciudad de Valladolid *Lo profundo es el aire: Homenaje a Jorge Guillén* (1982) inspirada en el verso homónimo del poema Cántico de Jorge Guillén hace un diálogo entre la materia de la piedra toscamente tallada en el exterior y el espacio interior creado a través de pulidos planos. Es el espacio en la materia y el diálogo de estos dos elementos. Es un espacio excavado, sustraído. En su percepción transmite la sensación de que lo que verdaderamente construye el espacio es la presencia del vacío, dotándolo de un significado en la percepción más allá de la ausencia de materia.

Luego esta obra inspiró el proyecto *Montaña del Tindaya* en Fuerteventura de las Islas Canarias (1995), un espacio del vacío universal a una escala territorial o de la naturaleza, una creación de espacio universal, escultura habitable por todos los hombres, un trabajo de *land art*, un diálogo y creación con y en el paisaje natural y territorial, universal y humano, donde ese vacío que

144 *Architectural promenade* es un concepto desarrollado por Le Corbusier y que alude al recorrido a través del espacio de arquitectura. Le sirvió para estructurar el espacio y sus recorridos mediante la incorporación de los elementos rampa. Uno de sus proyectos que incluye este concepto es la Villa Saboya en Poissy, París, en 1929.



Eduardo Chillida, *Lo profundo es el aire, XIV*, Museo Chillida Leku, 1991.



Eduardo Chillida, *Proyecto Montaña Tindaya*, Fuerteventura, Canarias, 1993.



Eduardo Chillida, *Lo profundo es el aire, Homenaje a Jorge Guillén*, Valladolid, 1982.

conectaba lo vertical con lo horizontal, pretendía ser un espacio de comunión entre todos los seres humanos. Chillida trabaja con aire, con espacio, con materia, piedra, yeso, hierro, madera, acero, y con la luz. Relaciona espacio y materia a través de densidad y la velocidad, a través de un concepto de límite¹⁴⁵ y de este modo dice:

“el diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que en una parte importante se debe a que **el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento**. ¿no será el límite una frontera, no sólo entre densidades sino también entre velocidades?”¹⁴⁶.

Cuando percibimos sus esculturas, por ejemplo, *Lo profundo es el aire XIV*, vemos en el vacío, excavado, extraído de la gran masa de piedra orgánica, de límites difusos, la idea de cuerpo. En sus esculturas se aprecia el vacío como materia, y la masa, de la que es extraída, tiende a desaparecer en esa percepción. Pero estos vacíos también se construyen con luz, y con materia. Contienen una densidad diferente o una cualidad diferente, ya sea que sus esculturas se traten de piedra caliza, o de alabastro, donde la luz es traslúcida. Por eso ha trabajado también con alabastro, apropiándose de su condición luminosa y a la vez de su transmisión de idea de veladura: “Cada material expresa una densidad y unas cualidades propias, que son completamente

145 Para más información alrededor del concepto de límite en la obra de Eduardo Chillida, puede consultarse el trabajo de investigación, Lomelí Ponce, Javier, *El límite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011, disponible en: <<http://repositori.upf.edu/>>

146 Chillida, Eduardo en AAVV., “Breve conversación con Eduardo Chillida”, *El Croquis*, nº 81-82, Madrid, El Croquis Editorial, 1996, p. 16.

distintas. La luz, por ejemplo, en el alabastro. El alabastro tiene una gran virtud al recibir la luz. De todas las piedras que conozco, es en el alabastro donde las aristas se hacen luz, se desmaterializan. **Es emocionante,**[...]”¹⁴⁷.

Las esculturas y dibujos de Chillida, pueden verse como un positivo-negativo, materia-espacio, como un ejercicio continuo e infinito de posibilidades de diálogo entre ambos elementos. Explica:

“He llegado a la conclusión de que todos los problemas que tengo con mi obra se centran en el peso, y en el hecho de querer trabajar queriendo mantener la verdad de lo que es la materia, lo que yo llamo “positivo”. El “negativo” sería el espacio, algo que no tiene medida, -pero que cojo, me meto dentro de él y utilizo en parte para dialogar a través de él con la materia-”¹⁴⁸.

Hasta en sus dibujos, hay un trabajo en este sentido donde con esa percepción de blanco/negro, vacío/lleño, a veces, contrapuestos, proporciona una mirada en el sentido de invertir esas relaciones y hacer visible lo invisible. A su vez hay un análisis en su obra de cómo se producen esos vacíos, a través de planos, que casi nunca forman un ángulo recto, pues según sus palabras:

“Ante ese poder jerárquico del ángulo recto, ortodoxo, a mí me parece que hay ángulos a su alrededor-desde los 87º hasta los 93º-que siendo casi tan poderosos, son al mismo tiempo más tolerantes; permiten un diálogo...Y es que el ángulo recto, realmente, se rebela contra todo ángulo que no sea él mismo...Grecia nos enseña que en lo cualitativo la percepción difiere de la exactitud geométrica”¹⁴⁹.

Hay pues una reflexión sutil y de medida en torno a la forma y el espacio, y la relación entre la forma que crea el espacio, y viceversa, porque como él expresa:“**la forma y el espacio son insolubles, están muy unidos, son imposibles de separar**. No existe el uno sin el otro. Todo esto es algo muy sutil”¹⁵⁰.

El vacío positivo, Julio González

Otros autores como el escultor aragonés Pablo Serrano (1908-1985), trabajó con conceptos de vacío en la escultura como materia excavada. Incluso también dibujando en el espacio. Julio González (1876-1942), experimentó en un sentido diferente en relación al espacio, primero des-

147 Ibídem, p. 15.

148 Ibídem, p.15.

149 Ibídem., p. 17.

150 Ibídem., p. 14.

materializando la materia a través del vacío y también dibujando en él. El espacio es vacío, soporte de su obra, que a su vez la sostiene. Él dibuja en el espacio. El lienzo, o el papel en blanco se han convertido en espacio, y las líneas de dibujo se han convertido en líneas que gravitan, flotan o se sostienen en el espacio, a través de la materia. También convierte en la escultura el lleno a través del vacío, a través de la envolvente o el pequeño gesto hecho materia. En sus cuerpos, la idea es sugerida a través de una pequeña masa superficial que sugiere el cuerpo envuelto, antes masa ahora vacío. Las relaciones se establecen de inmediato en la percepción. Esta vez, y con una visión diferente del vacío, que es construido a través de la superficie, de un fragmento en el espacio, como si de un collage espacial se tratara, un pequeño punto de vista que en el contexto de la percepción conectan con la idea transmitida.

En el Ciclo de Conferencias Magistrales¹⁵¹ celebradas en torno a la obra de Julio González en el IVAM, la historiadora María Dolores Jiménez, refiere las influencias coetáneas de este autor, desde Calder, Gargallo o Brancusi, como el estímulo constante e intensa investigación artística que llevó junto a la colaboración creativa junto a Picasso, de los años 1928-32, y que se convirtió en aceleradora en esos términos. Picasso quería crear volumen a través de la línea, a través del plano, y adoptó en realidad a Julio González como maestro, apoyándose en el dominio de la técnica del hierro que éste tenía. Como apunta la historiadora, la escultura de González manifiesta la presencia activa del vacío e incluye la cuarta dimensión, el tiempo, por ser activadora del movimiento activo del espectador al contemplarlas y observar diferentes puntos de vista¹⁵².

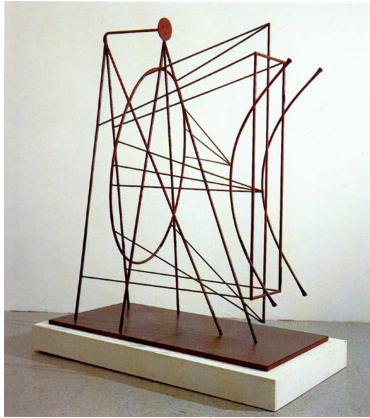
El historiador y crítico Javier Maderuelo data en 1929 el inicio de la escultura moderna. Aunque apunta el avance de la escultura moderna en artistas como Boccioni, Brancusi, Giacometti, Gabo o Pevsner, sitúa la escultura de moderna en manos de Julio González, ya que la obras de los artistas, por ejemplo Brancusi, no podían prescindir del volumen ni de la masa, ni Giacometti, tampoco, aun siendo que las estilizaba y las dotaba de una componente dinámica. Según Maderuelo, González es el único que no trasgrede la esencia de la escultura, y trabaja ceñido a la disciplina, y “la hace avanzar desde dentro”, según palabras del historiador.

En las obras de Julio González, el espacio es tratado como **materia**, hay un **trabajo alrededor del vacío**, y las **figuras son insinuadas por el contorno**. El **vacío**, por tanto, es un elemento positivo, **dotado de gran fluidez**. Como explica Maderuelo, la obra de González es de un gran sincretismo y refleja aspectos del cubismo, del constructivismo, del expresionismo y del dadaísmo¹⁵³.

151 Durante los días 25 y 26 de Marzo de 2013 se celebran en el IVAM un ciclo de conferencias en torno a la importancia de Julio González en la escultura moderna. Información básica disponible en: <<http://www.ivam.es/>>

152 Apuntes de conferencia, Jiménez Blanco, María Dolores, “Julio González. La nueva escultura en hierro” en *Ciclo de Conferencias Magistrales sobre Julio González*, Valencia, IVAM, 25 de Marzo 2013.

153 Apuntes de la conferencia, Maderuelo, Javier, “Julio González, fundador de la escultura moderna”, en *Ciclo de Conferencias Magistrales sobre Julio González*, Valencia, IVAM, 25 de Marzo 2013.



Pablo Picasso con Julio González, *Monumento a Apollinaire*, 1928.



Julio González, *Máscara acerada*, 1930, bronce, fundición a la cera perdida, 25 x 17,5 x 6 cm.



Pablo Picasso y Julio González, *Mujer en el Jardín*, 1932, bronce soldado, soldadura autógena y patinado., 209,6 x 116,8 x 81,3 cm.

Las obras de González son la experiencia del dibujo y sugieren la idea de ensamblaje, de gesto en la escultura. Hay una insinuación, se dibuja en el espacio y se prescinde de la masa. Sus obras, a la vez, están dotadas de una fuerte componente emocional, a través de la componente expresiva del material, el hierro. Son objetos alterados, presentan una huella. A su vez, la presencia vista de las soldaduras potencian este efecto emocional de la expresión del material.

Según el historiador y comisario Tomás Llorens, influencias de González son Degas, Rodin y Gauguin. En sus dibujos trabaja **la idea de definir planos a partir de las sombras** que luego traducirá en sus esculturas. En su colaboración ya mencionada con Picasso, vemos obras que son expresiones de la idea de dibujar en el espacio, o como en *Cabeza de Mujer* (1906), donde se aprecia la idea de construir a modo de *assamblage*, sin proyecto previo, a modo de collage, y que Llorens lo conecta también con la poesía surrealista de Rafael Alberti o Federico García Lorca. Los encuentros entre ambos artistas producen una estimulación constante donde el trabajo se realiza desde lo inesperado, desde la improvisación. Culmina esta colaboración con *Mujer en el Jardín* (1932), conectando por un lado con el cubismo sintético (Juan Gris) donde hay una excavación dentro de la fantasía, no hay plan ni proyecto y se va confiando en el instinto, y un cubismo analítico

donde se pretende una reducción a la esencia. También como en el *collage* se trataba ya con una imagen conocida por el espectador, por cuanto esta conexión sugerida es casi, sugerida de inmediato, transmitida entonces casi de manera gestual, activando en el espectador de la obra de arte, un nuevo camino desconocido en su percepción de la realidad¹⁵⁴

El vacío como silencio espiritual, Jorge Oteiza

Siguiendo este itinerario en el tratamiento del vacío en la escultura trataremos de explorar las intenciones y los conceptos en el tratamiento que el escultor vasco Jorge Oteiza (1908-2003) hizo del vacío, por ser un tema que ha tratado esencialmente en su producción escultórica. Aunque Oteiza mantuvo una intensa relación con el mundo de la arquitectura, siendo que colaboró en proyectos de edificios la mayor parte de los cuales no se construyeron¹⁵⁵, junto a Fullaondo, Saenz de Oíza y otros arquitectos y tuvo la oportunidad de transferir su experiencia del concepto de su escultura en la arquitectura, nos vamos a centrar en la indagación y experimentación que realiza desde la escultura, por considerar encontrar una lectura esencial en la exploración y conceptualización del vacío. Oteiza hace una distinción entre el “espacio vaciado” y el “espacio vacío” siendo que la primera es una acción de quitar materia, de sustracción, lo que deja marcas tras de sí, haciendo evidente que ese espacio había sido ocupado, mientras que en la segunda se trata del tratamiento del vacío desde un punto de vista formal, activando la presencia de la ausencia a través de la forma. Por tanto, hay una “construcción del vacío”, rompiendo la neutralidad del espacio real. Realiza dos series dentro de sus últimas esculturas abstractas agrupadas en las series *Cajas Vacías* y *Cajas Metafísicas*. Las primeras son abiertas mientras que las segundas son virtualmente cerradas. Estas últimas presentan un aura de misterio, al entreverse el interior entre las ranuras, siendo el espacio oscuro. Oteiza se refiere a ellas como un receptivo silencio espiritual¹⁵⁶.

154 Apuntes de conferencia, Llorens, Tomás, “Julio González 1918- 1930; la formación de un escultor moderno”, en *Ciclo de Conferencias Magistrales sobre Julio González*, Valencia, IVAM, 26 de Marzo 2013.

155 *El Homenaje a Batllé en Montevideo, Proyecto para Teatro de la Ópera* (1963) y *la Plaza de Colón* (1970) en Madrid son algunos proyectos de arquitectura que Oteiza realizó en colaboración con diferentes arquitectos. Véase, San Martín, Javier, “Pasión y Paradoja, Oteiza, el escultor de la arquitectura”, *Arquitectura Viva*, nº 89-90, Madrid, Arquitectura Viva, 2003, pp. 130-133.

156 Echeverría Plazaola, Jon, “Espacio receptivo y emoción estética. El espectador ante la obra de Oteiza”, en *Actas de 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, Art, Emotion and Value*, [en línea], Cartagena, Universidad de Murcia, 2011, p. 323. Disponible en: <<http://www.um.es/vmca/proceedings/>>

Puede consultarse la investigación Echeverría Plazaola, Jon, *La finalidad del arte, La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008, disponible en

“Este vacío no es el hueco de un escenario, de un sitio en el que colocamos las cosas para mostrarlas y por ocupación del espacio organizamos acumulativamente una comunicación. Es el espacio de cualquier realidad en el que por desocupación formal hacemos un sitio incomunicado de todo, un silencio visual absoluto-suelto de todo-habitable espiritualmente y de invencible protección”¹⁵⁷.

Las *Cajas Vacías* y las *Cajas Metafísicas*, serían sus últimas series de esculturas concluyendo su Propósito Experimental en 1959 y dejando la escultura tras años de experimentación. Relaciona los conceptos de disminución de la expresión en la escultura para en la desocupación de la materia y presencia del vacío, el espectador sea receptivo y activo ante este vacío.

Desde nuestro punto de vista esta consideración sobre el espacio y el vacío conecta con la esencia del espacio en arquitectura, donde el recorrido inevitable de quien participa en una experiencia arquitectónica en esencia por el vacío, hacen que el espacio arquitectónico sea capaz de activar una respuesta receptiva y activa sensorial, corpórea y significativa. Oteiza lo expresa así:

“En mi escultura final no se ve más que un vacío: el espacio ha quedado desocupado y separado del tiempo, **desmontada la expresión: un espacio espiritualmente habitable**”¹⁵⁸.

Retomando la reflexión de Oteiza, en torno a sus *Pro-*

<<http://repositori.upf.edu/>>

157 Oteiza, Jorge, “Mecanografiado y manuscrito”, Archivo de la fundación Museo Jorge Oteiza, citado en Bados, Ángel, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2008, p. 310.

158 Ibídem, p. 368.



Jorge Oteiza, *Caja Metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo*, 1958, Acero, 28,5 x 25 x 26,5 cm.

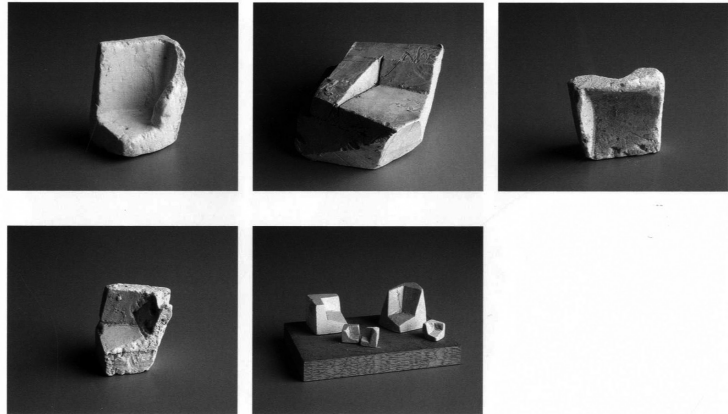


Jorge Oteiza, *Caja Vacía con gran apertura*, 1958, acero cobreado, 46 x 45 x 39 cm.



Jorge Oteiza, *Construcción vacía con cinco unidades Malevich*, 1957, acero forjado, 34 x 40 x 30 cm.

Jorge Oteiza, *Cuboides Malévich negativos*, 1957-1958,
Yeso, Barro y Madera
m. max, 8,3 x 16,8 x 14 cm, m
min, 3,7 x 3,8 x 2,5 cm



pósitos Experimentales, vemos que profundizó en la idea de activaciones del vacío a través de masas muy pequeñas y la relación entre ellas. Si queremos entender el espacio de Oteiza como un espacio de la emoción interpretamos que, percibiendo el espacio a través del vacío dentro de la caja rota, el cubo roto, generan un quiebro, en cuanto a la percepción del espacio vivido, en cuanto a las posibilidades del espacio en sí en su percepción. El espacio ya no es algo definido por planos exactos, aunque estos sean inclinados, que se encuentran en diedros, cerrados, sino que el espacio se escapa, está dentro, pero a su vez, está fuera, es un espacio se comunica transversalmente a través de exterior-interior. La perspectiva puede ser múltiple, y cambia constantemente aún con pequeñas variaciones del punto de vista (cuestión en la percepción que no ocurre cuando el espacio está definido). Podemos interpretar que el espacio de Oteiza se puede derramar, se diluye, se expande a través de esos planos matéricos que construyen sus esculturas, o construyen el vacío a través de poner límites al espacio real. Sin embargo, dentro de su concepción original el vacío es el espacio que crea, de silencio, y habitable espiritualmente, y percibido de manera misteriosa, desde esos planos que la delimitan pero de manera abierta.

También el vacío y el espacio creado por Oteiza nos vincula con el espacio del movimiento e induce al movimiento de quien las percibe. Es esa posibilidad de espacio en movimiento desde la percepción lo que activa un espacio emocional. Hay una deconstrucción del espacio, los límites, la envolvente que crea el espacio se fragmenta y una ampliación de los puntos de vista a través de la activación del movimiento, al igual que ocurriría con las propuestas del constructivismo ruso. Son referentes del propio artista en relación a la experimentación, autores como Kandinsky, Mondrian y sobre todo Malévich.

También en este sentido, conviene hacer referencia de la trayectoria del propio Oteiza, en términos de la abstracción de su propia obra, haciendo referencia a sus propios referentes como son Brancusi, Henry Moore¹⁵⁹. En aquel sentido y en palabras de la historiadora del arte Anna María Guasch: “Y es en su defensa de la abstracción como arte abstracto, Oteiza pone el ejemplo

¹⁵⁹ Una artista coetánea que trabajó con el espacio y vaciado en la escultura fue la británica Bárbara Hepworth (1903-1975).

de Brancusi, el primero que había seguido el magisterio de Cézanne al reducir al hombre a un cilindro euclídeo y pesado [...]”¹⁶⁰. En el escrito titulado *Escultura Dinámica* que Oteiza realiza para la conferencia que daba en el I Congreso Internacional de Arte Abstracto, (Santander, 1953) intenta descomponer diferentes variables entorno a la cuestión de la escultura, de la cuestión vital del arte. En relación al concepto de espacio, los relaciona a través de dos variables el tiempo y la dimensión:

“**Lo abstracto es pues un continuo espacio-temporal**, una constante binaria. Desde la vida todas las artes pueden considerarse, por el tiempo que necesitamos en enterarnos, como temporales. Pero estéticamente, desde lo abstracto son absurdas esas clasificaciones de las artes en espaciales y temporales, **pues todas son espaciales**”¹⁶¹.

Vacío y Silencio, espacios de tránsito

Estudiosos de la obra de Oteiza, han interpretado **el espacio vacío como refugio**, frente a la naturaleza, por el temor que él mismo manifestaba. La abstracción le separaba de la realidad, de la vida, y el vacío se presentaba como “cuna” ante la vulnerabilidad que le producía la naturaleza. **El vacío de Oteiza, era una conquista ante la muerte**, donde ésta no es accesible, ya que no era materia como tal. Volvía a ser de nuevo un refugio. Son referentes de Oteiza la idea de Mallarmé y el vacío en sus conceptos de disolución y silencio del sujeto poético¹⁶².

El vacío es silencio. Ya en el ámbito de la poesía Stéphane Mallarmé, en *Un coup de Des* (1897), articula la idea de espacio vacío-espacio blanco. También la música ha explorado la idea de silencio y vacío, incluso antes que lo hiciera la escultura. La idea de silencio ya fue explorada intensamente por el artista, compositor y filósofo americano, John Cage (1912-1992). Su pieza, 4’33’’ consistía en tres movimientos, con la apertura y cerrado de la caja de piano, sin interpretar nota alguna.

Hay un entrelazamiento conceptual entre el vacío, el silencio y la muerte, que dotan al espacio, o a ese intervalo suspendido del silencio de una concentración de energías. Por un lado, la idea del vacío asociado a lo sustractivo, al hecho de excavar viene asociado desde la antigüedad, como se refiere en el libro, *Arquitecturas excavadas, el proyecto frente a la construcción del espacio*¹⁶³.

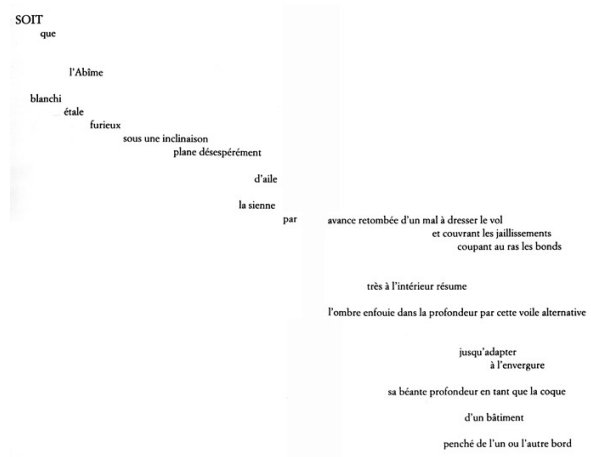
160 Oteiza, Jorge, “Conferencia del I Congreso Internacional de Arte Abstracto” en Guasch, Anna María, *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008, p. 23.

161 Oteiza, Jorge, “Escultura Dinámica”, p. 3-4, *Ibidem*, pp. 9-10.

162 AAVV., *Oteiza 1908-2008, y siglo*, [en línea], Imprescindibles, RTVE, 51:09 min. , disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-oteiza-1908-2008-sigo/1333374/>>

163 Algarín Comino, Mario, *Arquitecturas excavadas, el proyecto frente a la construcción del espacio*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p. 37.

Stéphan Mallarmé, *Un Coup de Dés*,
Poema, 1897.



Por un lado el vacío de los sustractivo vinculada a los espacios de las tumbas y santuarios, y de esta manera, viene asociado al concepto de muerte y, por otro, a los espacios madriguera o cueva realizados por los animales y, en ese sentido, vinculados a aspectos de lo irracional, lo salvaje, lo instintivo, a los vínculos con la Naturaleza, alejado de consideraciones racionales.

Estos dos aspectos, que desde un punto de vista intelectual, pueden provocar un alejamiento, desde puntos de vista de lo antropológico y de ésta unida a una reflexión artística, pueden provocar unas miradas vinculadas a conceptos de lo místico, de la conjunción vida/muerte, o del vínculo del ser humano, a través de estos espacios-refugio-excavados, con un encuentro con ideas esenciales del hábitat humano, alejados de percepciones de alienación que muchas veces provoca el espacio urbano contemporáneo, y que nos retornen a una reconciliación con aspectos psicológicos o antropológicos en relación a una conciencia primitiva, primigenia y esencial. El vínculo con el elemento tierra, como envoltura y la conexión con la naturaleza, o ideas de provisionalidad y nomadismo, son puntos de reflexión de estos espacios de lo excavado, del vacío en la masa.

También el silencio, en su conexión con el vacío encontramos un significado de la muerte. El escultor valenciano Ramón de Soto y Arándiga (1942-) que a través de sus instalaciones y esculturas reflexiona profundamente sobre estos conceptos de silencio-muerte, apunta: "El arte egipcio está repleto de simbolismos. El silencio tiene que ver con el tránsito hacia la muerte"¹⁶⁴. Sus esculturas e instalaciones nos hablan de tránsitos, de puertas hacia algo que produce, en nuestra cultura occidental, una emoción vinculada al miedo. De misterio, y de silencio. Son espacios de instalación que provocan un estímulo para la meditación.

También reflexiona en torno al concepto de vacío dándole valores, tratándolo como una sustan-

164 De Soto, Ramón, en AAVV, *Ramón de Soto, La Elipse del Tiempo, Espacios de Meditación*, [en línea] Alicante, Fundación Cultural Frax de la Comunitat Valenciana, 2009, p. 130, disponible en: <<http://www.fundacionfrax.org/wp-content/uploads/Ramon-de-Soto.pdf>>.

Ramón de Soto, *Paisaje de Silencio*, Museo de Arte Contemporáneo de Toyama, Japón, 1991, fragmento.



cia o cuerpo en sí mismo: “ Descubrí que el vacío, no es vacío, está lleno de distancia”¹⁶⁵. Este entendimiento o conocimiento del espacio a través de estas variables dimensionales, a veces, aparentemente invisibles, lo conectan con posiciones de la filosofía Zen, a las que se refiere frecuentemente y reflexiones en torno al Tao Te King, de Lao Tse¹⁶⁶.

En la cultura oriental, también el vacío está asociado a ideas de meditación. Por ejemplo, el artista Isamu Noguchi, trabajó en los límites que unen la cultura occidental y la oriental, nos presenta reflexiones en torno al vacío como contemplación, como meditación, y como el lugar de lo excavado. Su preocupación por el espacio era constante y entendía el vacío desde los elementos articulados, así expone:

“El espacio vacío, no tiene dimensión visual ni importancia. **La escala y el significado** aparecen, por el contrario, **sólo cuando se introduce un objeto o una línea** [...] El tamaño y la forma de cada elemento es enteramente relativo con respecto a todos los demás elementos y al espacio dado”¹⁶⁷.

El espacio creado por Isamu Noguchi en la plaza del Chase Manhattan, tuvo su origen en la propuesta que I.N. dio que fue la propuesta de un jardín hundido circular, a parte de una escultura en la parte superior, cuyo encargo no recibió finalmente. Atraído por las piedras que Noguchi había imaginado en el jardín, viajó al Japón a la búsqueda de ellas. La intención era crear una tensión a través de la “levitación” antigravitatoria de las piedras, siete, sobre la lámina de agua.

Ideas de flotación, y al mismo de tensión se perciben en este proyecto. Se ponía de manifiesto el trabajo sobre el significado de las piedras en los jardines japoneses. La idea del círculo como una figura geométrica atemporal, podemos pensar que reforzaba la intensidad concéntrica y

165 Ibidem., p. 102.

166 Lao Tse (570-490 a.c.) fue el filósofo chino que escribió el gran tratado filosófico chino Tao Te-King (Libro de la Vía y de la Virtud) de gran influencia en la cultura y pensamiento orientales..

167 Noguchi, I.: *A Sculptor's World*, Harper&Row, Nueva York 1968, p. 161., Citado por: Torres, Ana María, *IsamuNoguchi*, Valencia, IVAM, InstitutValenciàd'Art Modern, 2001, pp. 19-20.



Isamu Noguchi, *Jardín Hundido*, Plaza del Chase Manhattan Bank, New York, 1965.

nodal de este proyecto en el espacio urbano donde se desarrollaba. La idea de punto, de una circunferencia, en una superficie, la plaza, que venía a ocupar un amplio espacio del solar, junto a un edificio en altura, nos puede dar la idea de un punto de intensidad, de concentración de energías, en este espacio rehundido, que por lo tanto, jugaba con una doble visual, la horizontal como percepción exterior de esa circunferencia (intensificada visualmente por la gente que rodeaba el espacio) a medida que te ibas aproximando, y una visión vertical, en altura, que dotaba a este conjunto de un punto de vista inusual, una tercera dimensión en la percepción visual que potenciaría **la meditación, esa contemplación y la recepción** de las sensaciones despertadas de los pares peso/ligereza, apoyo/levitación, natural/artificial, tensión/contemplación, tierra/agua.

El punto de vista en altura, la luz cambiante y la posibilidad del reflejo del agua, dotaban a la contemplación de una dimensión instantánea. La idea es que algo emerge, algo surge. El conjunto es una sucesión de metáforas o correspondencias, los adoquines de granito dispuestos concéntricamente van elevándose sinuosamente con algunas de las piedras, mientras que otras surgen como montículos en la superficie de agua. Se va del jardín de grava a los estanques japoneses, conjugando elementos de ambos espacios aquí. Se ha creado **un lugar en el espacio** de la plaza¹⁶⁸.

Esta idea del jardín excavado, en un entorno altamente urbano y cosmopolita, da al conjunto una idea de excavación, de refugio, de una especie de jardín secreto, que sólo se descubre cuando se va acercando a él. Es una invitación al recorrido, al movimiento. También la idea de un cierto **azar** en la colocación de las piedras, en su posición final, juegan a favor con la percepción orgánica del conjunto, con un entrar en otra dimensión, muy alejada del contexto funcional y urbano donde se ubicaba. ¿no es esta obra una metáfora más del contraste y contrapunto entre oriente y occidente en toda la obra de Noguchi? ¿no es un espacio oriental acogido por un espacio occidental o viceversa, un espacio oriental rescatado del espacio occidental, una oportunidad para una diferente percepción cultural y espacial en un mismo lugar?

¹⁶⁸ Torres, Ana María, *Isamu Noguchi*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2001, pp. 19-20.

Espacio y forma orgánica, Henry Moore

Si buscamos en los referentes de Oteiza y en general, lo que nos da la historia, y nos paramos en la obra del escultor inglés Henry Moore (1898-1986) a través del espacio y de la materia, del vacío y del lleno, vemos que en general convergen aspectos orgánicos y abstractos al mismo tiempo. No podemos acercarnos al concepto de vacío y espacio que analiza y ofrece al autor a través de su obra sin antes no evidenciar la pulsión orgánica que la habita constantemente, incluso dentro de su obra más abstracta. Aún en camino hacia la abstracción la figura humana construye la vitalidad en sus esculturas¹⁶⁹. El diálogo entre lo abstracto y lo orgánico, tienen que ver, según el artista, con la arquitectura y la escultura:

“La escultura, para mí, debe tener vitalidad. Debe saber apreciar la forma orgánica, cierto patetismo y cierta calidez. **La escultura puramente abstracta para mí es una actividad que se puede realizar mejor en otras artes, como por ejemplo, en arquitectura.** Por esto, nunca me ha seducido quedarme en escultor puramente abstracto. Demasiado a menudo las esculturas abstractas no son más que maquetas de monumentos que nunca se llevan a cabo, y las obras de muchos escultores abstractos o “constructivistas” adolecen de esta frustración, en el sentido de que el artista nunca llega a encontrar la verdadera solución material a sus problemas. **Pero la escultura es distinta de la arquitectura. Crea organismos que deben ser completos en sí mismos (...)**”¹⁷⁰.

Manteniendo la vitalidad de lo orgánico, Henry Moore mete el espacio en la escultura, haciendo huecos en la masa, traspasándolos y conectándolos. Relaciona, al igual que lo hiciera Chillida posteriormente, el espacio y la forma, no pudiendo concebir el uno sin el otro:

“Con el tiempo descubrí que **forma y espacio son exactamente la misma cosa.** No se puede comprender el espacio sin comprender la forma. Por ejemplo, para comprender la forma en su completa realidad tridimensional **hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla**”¹⁷¹.

169 En relación a la relación entre figuración y abstracción queremos dejar huella del concepto que el artista Jorge Oteiza-cuyos conceptos en torno al vacío hemos referido en este capítulo-realiza vinculando finalmente la abstracción con la figuración, hablando de desocultamientos de la realidad, dice así: “El arte todo nos lo debe imaginar. Cuando el artista nos acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo.” Véase, Oteiza, Jorge, Mecanografiado y manuscrito. Archivo de la fundación Museo Jorge Oteiza, citado en Oteiza, Jorge, en Bados, Ángel, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2008, p. 368, que conecta con la idea de lo que es la obra de arte en relación a la Cosa y lo que la obra de arte muestra como desocultamiento del ente, dejando a la vista lo que las cosas son, la verdad, la esencia, según el filósofo Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1933-1936).

170 Moore, Henry en AAVV, *Henry Moore, escultura*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1981, p. 59.

171 *Ibidem*, p. 112.



Henry Moore, *Large Reclining Figure*, 1937, L: 96,5cm, Harvard University Fogg Art Museum, Cambridge.



Henry Moore, *Three Piece Reclining Figure No.1*, 1962, bronze, 287 cm, Rochester Institute of Technology, Nueva York.



Henry Moore, *Large Reclining Figure: Hand*, Wichita State University, EEUU, 1937, , bronze, L: 221 cm

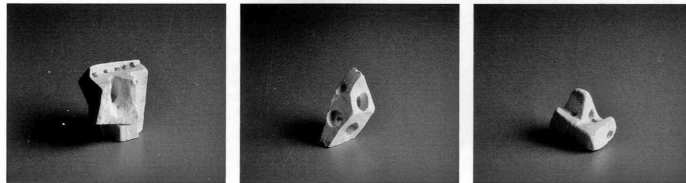
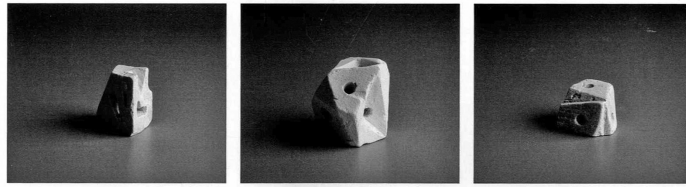
En sus esculturas hay una evolución en el tratamiento del espacio. Desde la generación del vacío dentro de la masa de la escultura hasta la separación-uni6n de la masa, a trav6s del espacio llegando entonces el espacio a unir esencialmente piezas que previamente han aparecido como separadas, dos o tres piezas tras su separaci6n: “Entonces me di cuenta que **dividiendo la figura en dos partes tena muchas m6s variaciones tridimensionales que si s6lo hubiese una pieza monol6tica.(...)...pero ahora estaba utilizando el espacio m6s escult6ricamente que al principio**”¹⁷². En el concepto de captura del espacio que se establece en *Hacia una psicologfa del arte, Arte y Entropfa*, se relaciona los agujeros en la escultura de Moore, esa captura del espacio donde el aire parece “m6s denso”, con una cuesti6n b6sica de que las superficies que delimitan esas aperturas suelen ser c6ncavas. Se convierte en un fen6meno de figura y fondo seg6n la psicologfa, en cuanto que la superficie interior a un l6mite tiende a convertirse en figura y la exterior en fondo¹⁷³.

Este principio, de vaciado en la escultura que finalmente acaba separando 6sta en varios elementos relacionados por ellos como tal, es una idea esencial y b6sica en la creaci6n del espacio en la arquitectura, a trav6s de la relaci6n o descomposici6n de la masa global, l6ase cuerpo de arquitectura, articul6ndola en el espacio, en diferentes elementos y relacionados a trav6s de los espacios que habitan entre s6.

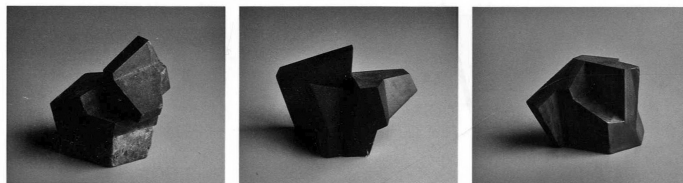
172 *Ib6dem.*, p. 153.

173 Arnheim, Rudolph, *Hacia una psicologfa del arte, Arte y Entropfa*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 229.

La Desocupación de sólidos de Oteiza en la Casa da Música de Koolhaas



2



3

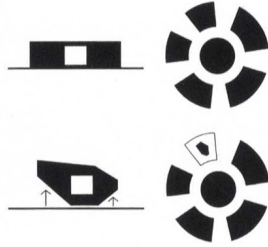


4

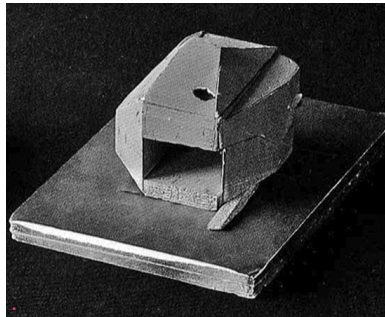
- 2 Jorge Oteiza, *Desocupación de sólidos*, 1955-1956, Yeso, m. max, 5 x 4,5 x 4,4 cm, m min, 2,1 x 2,7 x 2,1 cm
3 Jorge Oteiza, *Maclas con la Matriz Malévich*, 1972-1974, Yeso, m. max, 5 x 4,5 x 4,4 cm, m min, 2,1 x 2,7 x 2,1 cm
4 Jorge Oteiza, *Para la desocupación de la estatua, Desocupación de sólidos, poliedros cúbicos abiertos*, 1950-1954, Yeso y barro, m. max, 7,2 x 16,8 x 8,9 cm, m min, 2 x 2,6 x 1,5 cm



5



11



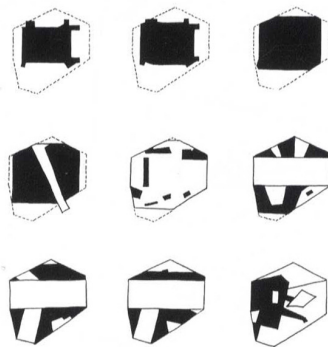
8



6



9



10

- 5 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, imagen implantación en la ciudad.
 6 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, vista I.
 7 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, vista II.
 8 OMA, Rem Koolhaas, maqueta de estudio de una vivienda en Nigeria, matriz origen conceptual según OMA del proyecto Casa Da Música, a través de una traslación o cambio escalar.
 9 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, vista III, imagen superior.
 10 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, plantas, lleno (negro)/vacío(blanco).
 11 OMA, Rem Koolhaas, *Casa da Música en Oporto*, 1999-2005, esquema implantación urbana.

Retomando los proyectos que hemos recorrido, ¿no se muestra una evidencia de comparación esencial en el vacío excavado en la Casa da Música en Oporto (2005) con las esculturas realizadas por Oteiza, *Propósito Experimental*, y en concreto la serie de *Desocupación de sólidos* (1955-1956)? Atendiendo también en ese paralelismo a la forma del poliedro general que es este “objeto arquitectónico” vemos la proximidad en las relaciones formales y de extracción, entre la desocupación y la materia que resulta realizada por Oteiza en la serie *Para la Desocupación de la estatua, Desocupación de Sólidos, Poliedros cúbicos abiertos* (1950-1954).

Extrayendo la reflexión con la que apoya Oteiza, la mayor parte de su obra vemos en desocupación el concepto de la capacidad del vacío, carente de toda expresividad, para ser habitable espiritualmente, de manera, que hay una relación receptiva y activa del espectador, ¿es en esa traslación desde la teorización en el arte donde podemos completar todos los significados que surgen de lo excavado, del vacío? ¿no será que nos emociona el vacío excavado en la gran auditorio de la Casa Da Música, por su capacidad para ser habitado, no sólo físicamente sino también espiritualmente?

Para concluir este capítulo la evidencia que nos atrevemos a subrayar como idea fundamental, recorrida, transitada, es que, tras recorrer y explorar los significados del tratamiento del espacio en la escultura y la arquitectura en torno al concepto de vacío, el tratamiento del espacio en escultura es la *vanguardia* de muchos conceptos en torno al espacio en la arquitectura, recogiendo e interpretando las esencias que previamente han sido aportadas por esta disciplina. Retomando las palabras del arquitecto holandés Rem Koolhaas, “inventando arquitectónicamente de verdad” ya referidas al inicio de este capítulo, vemos como el inventar e innovar en este ámbito se convierte en los aspectos espaciales en una transferencia de fronteras de conceptos explorados, indagados y significados, sobre todo, por la escultura a partir del primer tercio del s. XX.

Atmósferas de los sentidos



Peter Zumthor ,
Pabellón de Suiza en la Exposición Universal en Hannover, Alemania , 2000.

“Los sentidos son la base fisiológica común a todos los seres humanos y que la cultura otorga estructura y significado”.

Edward T. Hall

Percepción y fenomenología

Los sentidos y la percepción del espacio a través de ellos corresponden a un ámbito fisiológico interpretado culturalmente, afirma el antropólogo Edward T. Hall. En este sentido, en muchos proyectos de arquitectos contemporáneos se evidencia una intensificación de aspectos fenomenológicos, donde aspectos de sensibilidad, intencionalidad, presencia y comunicación a través de la materia y de los sentidos se convierten en esenciales. Es el caso de la arquitectura de Herzog y de Meuron, Steven Hall, Peter Zumthor, Soto de Moura, Juan Navarro Baldeweg o el equipo RCR (Rafael Aranda, Carmen Pigem, Ramón Vilalta), aunque también estas aproximaciones las encontramos en proyectos concretos como la de los japoneses Sigeru-Ban o SANAA. Pero antecedentes de estas percepciones ya los encontramos en la arquitectura de Frank Lloyd Wright o Alvar Aalto.

El valor de los aspectos antropológicos del espacio, han sido estudiados por el antropólogo Edward T. Hall¹⁷⁴ en la *Dimensión Oculta* donde hace un recorrido por esta cuestión en la percepción del espacio, vinculado con las cuestiones de la arquitectura, el arte y el urbanismo. Según Edward T. Hall los sentidos son la base fisiológica común a todos los seres humanos y que la cultura otorga estructura y significado¹⁷⁵. Edward T. Hall hace una crítica sobre cómo los arquitectos tradicionalmente (y destaca muchos ejemplos de las ciudades y arquitecturas proyectadas en la época del Movimiento Moderno), han ignorado a la hora de proyectar los edificios, las interiorizaciones que del espacio ya posee el ser humano en sí, vinculadas éstas a la cultura. En el espacio que él describe de características fijas, es el molde en el que, culturalmente, se funde el

174 Edward T. Hall (1914-2009) fue un antropólogo e investigador intercultural que profundizó en investigaciones en torno a la percepción cultural del espacio.

175 Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local Madrid 1973, p. 161. (Título original, *The Hidden Dimension*).

comportamiento humano:

“Los arquitectos tradicionalmente, se han ocupado de los modelos visuales de las estructuras constructivas, de lo que se ve. Ignoran casi en absoluto el hecho de que **las gentes llevan consigo, dentro de sí, unas interiorizaciones del espacio de características fijas aprendidas en las primeras épocas de la vida**”¹⁷⁶.

Hall hace un recorrido de los receptores sensoriales del espacio, a través por un lado de los sentidos de la vista, el oído y el olfato, para luego centrarse en el sentido del tacto, las percepciones que tienen que ver con éste como lo cinestésico, que relaciona el movimiento corporal con el cuerpo, el equilibrio, el espacio, el tiempo y aquél con la temperatura.

El arquitecto Iñáqui Ábalos, en el capítulo “Picasso de Vacaciones, la casa fenomenológica”, de *La Buena Vida*¹⁷⁷, hace un recorrido por los aspectos fenomenológicos del espacio en la arquitectura. Como señala, múltiples ideas dibujan el mapa de lo fenomenológico, donde hay una intensificación gestáltica de la percepción. A nivel espacial, señala, cómo se consigue por el hecho mismo de la construcción, a través de materiales táctiles como son la textura, la sonoridad, la temperatura. También evidenciando el arraigo sensorial a los materiales de la propia naturaleza como son el agua, el sol, la lluvia, sombras arboladas... En el espacio fenomenológico apunta cómo los objetos de afecto, el detalle, son los elementos que activan la memoria, que se pueden encontrar de manera desjerarquizada y desordenada en el espacio.

Sigue subrayando cómo la percepción fenomenológica sólo se entiende desde el sujeto fenomenológico y la experiencia vital donde la subjetividad forma parte de la elaboración de la propia experiencia. Ideas de vagabundeo de



Ryue Nishizawa con Rein Naito , *Museo de Arte Contemporáneo en Teshima*, Japón, 2012.



Sigeru Ban, *Wall-Less House*, Nágano, Japón, 1997.

176 Ibídem., p. 168.

177 Ábalos, Iñáqui, *La buena vida-Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 2000, p. 99.

la mente y los sentidos están presentes en la experiencia fenomenológica. En ella, se cruzan de manera dispersa una heterogénea multiplicidad de espacios y experiencias sensoriales, a través de una deriva emocional que contiene a la mente y a los sentidos. Esta red de intencionalidades conecta con la idea de *collage* como un camino de aproximación fenomenológica. Ábalos ha vinculado los espacios fenomenológicos a través de la idea de **experiencia sorpresa vinculada al espacio laberinto y la sensibilidad de la piel que los limita**.

Antes que en la arquitectura en sí, encontramos en proyectos de paisajismo una conexión directa con los elementos activadores de la percepción fenomenológica como son los sentidos del tacto, del oído, activadores directos de sensaciones de temperatura, de movimiento, de memoria, cinestésicas. Sin embargo, nos detendremos en la experiencia arquitectónica del espacio y en su envolvente para tratar de explicarnos las relaciones.

En el aspecto fenomenológico de intensificación y captación del fenómeno natural podemos evidenciar esta aproximación a través del proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Teshima en Japón (2012), de Ryue Nishizawa, co-fundador de SANAA (junto con Kazuyo Sejima) en colaboración con la artista japonesa Rei Naito (1961-), que basa su metodología en la captación de fenómenos como el agua y la luz. Aquí la referencia es el instante de caída de una gota de agua, que además consigue la idea de integración con el paisaje y la naturaleza. Una fina cáscara de hormigón que se apoya en el perímetro construye la idea de proyecto. Se busca una integración esencial completa entre arte, arquitectura y paisaje. El espacio diáfano creado y dos grandes aperturas ovaladas, permiten que el viento, los sonidos, la lluvia, la luz se introduzcan de manera natural en el interior, y se capte el fenómeno del tiempo a través de la relación directa con la naturaleza.

Otro ejemplo de espacio que conecta con aspectos intensificadores de la percepción fenomenológica es la casa Wall-Less House (1997), del arquitecto Japonés Shigeru Ban¹⁷⁸, que comporta aspectos fenomenológicos en cuanto al concepto de la piel y su relación con el paisaje. En esta casa, ubicada en el bosque en Nagano, Japón, excavada parcialmente en la ladera, habiendo una continuidad de la losa del suelo que se dobla para encontrarse con la cubierta de una manera continua y fluida, no existe el cerramiento exterior y carece de particiones interiores fijas, sino que éstas se establecen a partir de elementos móviles en el espacio. Éste es el propio fenómeno de la naturaleza, desapareciendo incluso la piel material, haciendo que todos los fenómenos propios de la naturaleza se fusionen con el propio hábitat.

La fenomenología también se asocia con la memoria y los objetos de afecto, como elementos que activan el espacio fenomenológico. Deseos, afectos, sentidos, instante, subjetividad, estímulos, reacciones, son los sustantivos que habitan los espacios fenomenológicos, y que dotan

178 Shigeru Ban (1957) es un arquitecto japonés. Destaca en su obra la utilización de materiales no convencionales como son el papel o el plástico y la realización de arquitecturas efímeras para arquitecturas de emergencia.

de cualidad sensorial y sensitiva a los espacios. En el concepto de percepción fenomenológica hay una mayor intensidad en la relación personal del sujeto con el espacio desde los fenómenos derivados de una experiencia emocional e intelectual. El filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) lo expresa así:

“Buscar la esencia del mundo no es buscar lo que éste es en idea, una vez reducido a tema de discurso, sino lo que es de hecho, antes de toda tematización, para nosotros”¹⁷⁹

El origen griego de la palabra “fenómeno”, *phainomenon*, es el participio pasivo del verbo *phainéin* que significa mostrar, aparecer, hacer ver. Por tanto, el fenómeno se concibe como algo que se muestra. Su significado proviene del verbo del que procede que es “mostrarse” y por tanto es, aquello que se muestra.

En el ámbito de la filosofía el fundador del pensamiento fenomenológico fue el filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938). Posteriormente su pensamiento tuvo influencia en Martin Heidegger, Jean Paul Sartre y Merleau-Ponty, entre otros. Esencialmente consiste en el conocimiento a través de acercarse a las cosas mismas. El filósofo francés Merleau-Ponty en el libro *Fenomenología de la Percepción* hace un equivalente de la reducción fenomenológica, a la filosofía existencial. **“La realidad está por describir, no por construir o constituir”¹⁸⁰**. Merleau-Ponty describe cómo el mundo es lo que percibimos, contrariamente al cuestionamiento de si percibimos verdaderamente un mundo¹⁸¹. La fenomenología es la comprensión de la esencia. **La investigación fenomenológica parte de la realidad para conocerla a través de la descripción.** **“El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable”¹⁸²**. **La fenomenología sitúa las esencias dentro de la existencia y comprende al hombre y al mundo dentro de la “facticidad”**. Según Merleau-Ponty hay un opuesto u oposición a la fenomenología que ayuda a comprenderla mejor y es el análisis reflexivo que ignora el problema del otro, situándolo en una subjetividad ingenua que hace incompleto el análisis perdiendo consciencia desde el comienzo.

En relación a la fenomenología del movimiento Merleau-Ponty describe como éste se compone de percepciones dinámicas, nunca estáticas, y como escribe “el movimiento no es nada sin un móvil que lo describa y que constituya su unidad”¹⁸³. También describe la idea de **movimiento** como fenómeno y la unión que hay entre la percepción del movimiento y con los momentos que

179 Ponty, Merleau, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 10 (Edición original, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945).

180 *Ibidem.*, p. 10.

181 *Ibidem.*, p. 16.

182 *Ibidem.*, p. 16.

183 *Ibidem.*, p. 287.

lo constituyen:

“La percepción del movimiento no puede ser percepción del movimiento y reconocerlo como tal más que **si aquella lo aprehende con su significación de movimiento y con todos los momentos que son constitutivos del mismo**, en particular, **con la identidad del móvil**”¹⁸⁴.

La relación del conocimiento fenomenológico del movimiento, lo vincula directamente con la experiencia de recorrido en la arquitectura, pues el elemento que realmente activa el espacio en ella es el recorrido en sí, el movimiento de las personas a través del espacio, que verdaderamente son la que lo activan. Con él, vinculamos esta acción directamente con el sentido del tacto y posteriormente todas las percepciones sensoriales que se activan o potencian mediante el mismo.

En la conexión entre emoción y experiencia entendida ésta como percepción y acción, de lo que la sustancia, el filósofo Jean Paul Sartre (1905-1980), en su escrito *Bosquejo de una teoría de las emociones*, sitúa la **conciencia emocional** como sobre todo una **conciencia del mundo**¹⁸⁵. Hay una relación entre la percepción, el objeto y la emoción. Sartre señala: “Todos los psicólogos han observado, sin duda, que **lo que condena la emoción es una percepción**, una representación-señal[...]. **La emoción vuelve a cada instante al objeto y se nutre de él**”¹⁸⁶. Entendemos cómo esta relación que señala, es la que posibilita el camino de entender todos los fenómenos de la percepción del espacio en la arquitectura y en el arte, vinculados una y otra vez con la emoción, en cuanto objetos de la percepción o representación.

Como escribe más adelante: “En una palabra, **el sujeto emocionado y el objeto emocionante se hallan unidos en una síntesis indisoluble. La emoción es una determinada manera de aprehender el mundo**”¹⁸⁷. La aproximación que hace a la manera de aprehender el mundo, a través de la relación entre fenomenología y acción. La sitúa fuera de una conciencia reflexiva o en cualquier caso con idas y venidas y conecta con la idea también apuntada por Merleau-Ponty sobre las contradicciones establecidas en lo percibido en la conciencia reflexiva en oposición al conocimiento fenomenológico.

En la concepción que hace Sartre¹⁸⁸ de la emoción como transformadora del mundo, la sitúa con una cualidad existencial: “Existe, en efecto, **un mundo de la emoción**. Hay que hablar de un mundo de la emoción como se habla de un mundo del sueño o de los mundos de locura”¹⁸⁹. Y en relación **a la acción** como medio de conocimiento o exploración Sartre, explica:

184 Ibídem, p. 287.

185 Sartre, Jean Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1939), Webliblioteca del pensamiento, p. 18, disponible en <<http://www.webliblioteca.com.ar/occidental/emociones.pdf>>

186 Ibídem, p. 18.

187 Ibídem, p. 19.

188 Ibídem., p. 19.

189 Ibídem., p. 27.

“Lo único que aquí importa es mostrar que, como **conciencia espontánea irreflexiva, la acción** constituye una determinada **capa existencial en el mundo**, y que no es preciso ser-consciente de uno mismo como actuando para actuar”¹⁹⁰.

Esta consideración nos acerca a las posiciones que desde la acción estructuran la creación artística que desarrollaremos más adelante en este capítulo. En el arte, movimientos como el *Informalismo* o el *Arte Povera* conectan la acción y evidencia del proceso con aspectos fenomenológicos en la creación artística. En el informalismo, por ejemplo, y al que volveremos después, la acción y el proceso, incluso la presencia del artista forman parte esencial y constituyen la experiencia artística en sí misma, alejada de cualquier intención objetual.

Los arquitectos Steven Hall y Juanhi Pallasmaa han teorizado sobre el tema de la fenomenología en la arquitectura. El finlandés Juanhi Pallasmaa (Hämeenlinna, 1936) ha escrito sobre la fenomenología en la arquitectura desde aspectos pedagógicos y de percepción, vinculando ésta a través de los sentidos, poniendo en valor especialmente el del tacto, sobreponiéndolo al de la vista, tan predominante en enseñanza y entendimiento clásico de la arquitectura¹⁹¹. En relación a la enseñanza de la arquitectura, en su libro *Los ojos de la piel* afirma:

“Hasta hace bien poco, la teoría y crítica arquitectónicas se habían ocupado casi exclusivamente de los mecanismos de la vista y de la expresión visual. La percepción y experiencia de la forma arquitectónica casi siempre han sido analizadas a través de las leyes de la Gestalt de la percepción visual. Asimismo, la filosofía pedagógica ha entendido la arquitectura fundamentalmente en términos visuales, poniendo el énfasis en la construcción de imágenes visuales tridimensionales en el espacio”¹⁹².

Pallasmaa pone de manifiesto la cultura y el aprendizaje de predominancia tan visual y proyectual que inunda las escuelas de arquitectura. Y en relación a los aspectos emocionales de la arquitectura señala: “Para que una obra se abra a la participación emocional del observador es necesaria una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos inconscientes”¹⁹³. También ha teorizado en *La mano que piensa* sobre las cuestiones de percepción emocional en la arquitectura y en el arte:

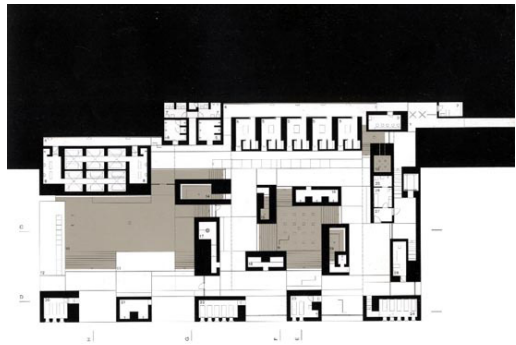
“En la experiencia del arte y de la arquitectura tiene lugar un peculiar intercambio; yo proyecto mis emociones y asociaciones en la obra, o en el espacio, y ésta me presta su aura, que emancipa mis percepciones y pensamientos [...]. **Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas** aisladas, se toca y se vive en su mate-

190 Ibídem., p. 19.

191 La referencia primera de este autor, viene de una conversación mantenida con David Pérez, Filósofo, y Catedrático de Bellas Artes de la Facultad de San Carlos de la UPV, donde se produjo un intercambio en torno a las relaciones entre arte, arquitectura y pensamiento.

192 Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 29.

193 Ibídem., p. 28.



Peter Zumthor, *Termas de Valls*, Suiza, 1992.

rial completo e integrado, en su esencia corporal y espiritual. Ofrece formas placenteras y **superficies moldeadas para el tacto del ojo**, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales, al tiempo que **otorga una coherencia y una significación fortalecidas a nuestra experiencia existencial del ser**¹⁹⁴.

En su libro *La mano que piensa*, pone en relación como experiencia la hapticidad y los valores del conocimiento inconsciente corpóreo existente en relación a la mano como transmisora. A través de la mano que dibuja o de la experiencia táctil de la mano del escultor en la escultura, hay una apertura de caminos inconscientes y emocionales de la experiencia existencial. Éstos sobrepasan las capacidades conceptuales o habilidades que dotan al proceso de una componente de sabiduría humana, existencial y sensible, más allá de cualquier comprensión intelectual. Pallasmaa relaciona la idea de experiencia y memoria, así dice: “El espacio existencial es una experiencia única interpretada **a través de la memoria** y de **la experiencia** del individuo”¹⁹⁵. Por tanto, vuelve a señalar en la arquitectura los aspectos de la fenomenología que hemos descrito que la conectan con la propia experiencia, y la memoria, entendida ésta, bajo aspectos culturales y antropológicos.

La percepción del espacio a través del movimiento y del tacto, ya la encontramos en escritos filosóficos anteriores, como la del filósofo anglo-irlandés Berkeley (1685-1753), que apuntan a señalar estos dos elementos como los sentidos a través de los que se conoce el espacio. El historiador Gombrich señala cómo el filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753) fue quien en su *New Theory of Vision* (1709) exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que **el conocimiento del espacio y de los cuerpos** ha debido de ser adquirido **a través de los sentidos del tacto y del movimiento**¹⁹⁶.

Para aumentar el campo de percepción a través del espacio en arquitectura donde la experiencia espacial de ésta es intensificada a través de los sentidos, hacemos un recorrido por algunas obras del arquitecto suizo Peter Zumthor (1943), que ha vinculado propiamente aspectos emocionales con la experiencia de la percepción a través de lo que él describe como “atmósferas”.

Si ponemos en paralelo el croquis y los bocetos preliminares de Zumthor, para las Termas de Valls en Suiza (1992) construida en el Valle de los Alpes, junto con las plantas del proyecto intentando imaginar el espacio que brotaría del dibujo, de las masas y de los vacíos podemos ver que existe una correspondencia entre el negro como masa, y el blanco como vacío, en este caso, excavado. Las imágenes del espacio en sí nos remiten a atmósferas misteriosas, que enlazan silencio y espacio. También hay una activación sensorial de la experiencia de las texturas, como son el propio hormigón, el agua o la luz natural que lo conforman. Un recorrido a modo de deri-

194 Pallasmaa, Juanhi, *La mano que piensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012, p. 154.

195 Ibídem., p. 144.

196 Gombrich, E. H. *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate, 1997, p. 13.

Peter Zumthor,
Termas de Valls, Suiza, 1992.



va, nos transporta a un espacio de la emoción, a una atmósfera capaz de conmovir. La condición del vacío en la arquitectura es determinada por aquello que lo crea, la arquitectura se convierte así en un cuerpo percibido con los sentidos. Luz cenital, la idea del vacío, lo másico conferido por el hormigón y la luz construyen y descomponen esos espacios.

Por tanto, si recorremos mentalmente las Termas de Valls, ¿Qué hay en su silencio que confiere una atmósfera de misterio que emociona? ¿Qué es lo que construye el vacío y lo dota de emoción? ¿La luz, el paisaje, lo tectónico de la piel que lo construye, la presencia del agua? ¿Es la idea de caverna también, de lo excavado, lo que aumenta la atmósfera de misterio? ¿Cómo y por qué vincula el autor la síntesis del proyecto desde el dibujo en acuarela?. Zumthor lo explica así:

“...os pondré un ejemplo que tiene que ver con las Termas de Valls. Para nosotros era increíblemente importante inducir a la gente a **moverse libremente**, a su aire, en una **atmósfera de seducción** y no de conducción (...), en ocasiones, **lograrlo tiene que ver un poco con la escenografía**. En las Termas de Valls intentamos llevar las unidades espaciales hasta el punto de que se sostuvieran por sí mismas.” (...) Ahí están los espacios, y allí me encuentro yo, y ellos me mantienen en su ámbito espacial; no estoy de paso. Puede ser que esté bien firme ahí, pero entonces algo me induce a ir hasta la esquina, donde la luz cae aquí y allá, y me pongo a pasear por ahí; tengo que decir que ése es uno de mis **mayores placeres: no ser conducido, sino poder pasear con toda libertad, a la deriva**, ¿sabéis? Me muevo como en **un viaje de descubrimientos**. (...) Vuelvo a introducir señales para orientarse, excepciones, ya sabéis a qué me refiero. Conducir, inducir, dejar suelto, dar libertad. (...) Se debe acompañar hasta el final, preparar las cosas, estimular, la sorpresa agradable o la distensión, pero siempre, debo añadir, sin ser en absoluto académico; **todo debe producir una sensación de naturalidad**”¹⁹⁷.

197 Zumthor, Peter, *Peter Zumthor Atmósferas, Entornos arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor*, Editorial GG, Barcelona, 2006, pp. 42-45 (Atmosphären, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2006).

La idea del concepto de lo excavado, del vacío, de la extracción, de la caverna que hemos tratado en el capítulo anterior, *Lo importante está en el interior, el vacío como lugar*, encontramos el preámbulo, una posición conceptual que abre las posibilidades de la percepción fenomenológica, una posibilidad de escucha a través de los sentidos y también del movimiento. En las Termas de Valls nos referimos concretamente a esa presencia del vacío como materia, que junto con la luz y los materiales acaban de conformar esa idea de lugar. Zumthor habla también acerca de la deriva y la libertad de movimiento. La estructura espacial de las Termas, no dejan de ser un espacio de laberinto, en que factores de sorpresa y descubrimiento son esenciales, aproximándose esta concepción al espacio propuesto por Ábalos, que ya hemos mencionado, como espacio fenomenológico.

También esta deriva la conectamos con ideas de azar en el arte, con el situacionismo, y esa idea de viaje, de exploración en libertad, que queda expuesta en los capítulos 1 y 4 de este trabajo, a través de una deriva emocional y psicogeográfica donde hay una intensificación de los valores psíquicos y emocionales en la percepción, una intensificación de la libertad en el deambular espacial y en los efectos psíquicos que éste intensifica.

Atmósferas multisensoriales de Peter Zumthor

La producción de arquitectura de Peter Zumthor presenta conexiones importantes con aspectos de la fenomenología, a través del tratamiento sobre todo de los materiales, con una fuerte componente háptica y sensorial, a través de los cuales conecta los espacios con las emociones. Al recorrer los espacios, el viento, la naturaleza activan todo nuestro cuerpo a través de los sentidos, la calidez o frialdad de los materiales, el contacto entre ellos.

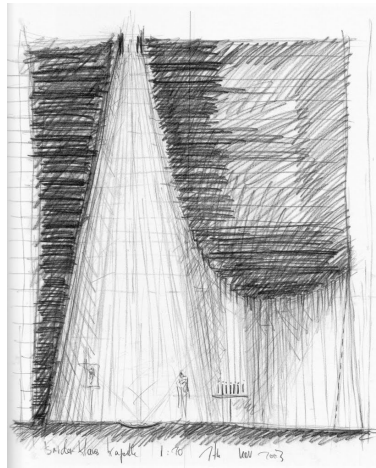
Como hemos visto anteriormente, la fenomenología se basa en una percepción que no atiende al pensamiento, ni a las ideas mismas, sino al hecho mismo de la percepción, y qué es lo activado en ella. Es asunto de la fenomenología tratar el concepto de la percepción en sí misma, a modo de suspensión.

Pensamos que vincular la obra del arquitecto, en el mismo claro e indisoluble vínculo que estrechamos entre la obra de arte y el artista, nos conduce a desvelar en la biografía de Peter Zumthor las posibles influencias que pudo tener su padre, ebanista, carpintero y de su propia formación no sólo como arquitecto sino como ebanista y diseñador. También por su experiencia propia con el hecho de que la creación artesanal pasa por las manos, por el sentido de lo háptico y la relación de éste en la construcción de sus obras. Este hecho se hace, por ejemplo, manifiesto, en su proyecto para la Capilla Brudel Klaus¹⁹⁸ (Mechernich, Alemania, 2007) donde el encofrado del

198 La capilla se encarga por parte de una pareja de granjeros Hermann-Josef Scheidtweiler y Trudel



Peter Zumthor, *Capilla Bruder Klaus*, Mechernich, Alemania, 2007, Imágenes proceso encofrado.

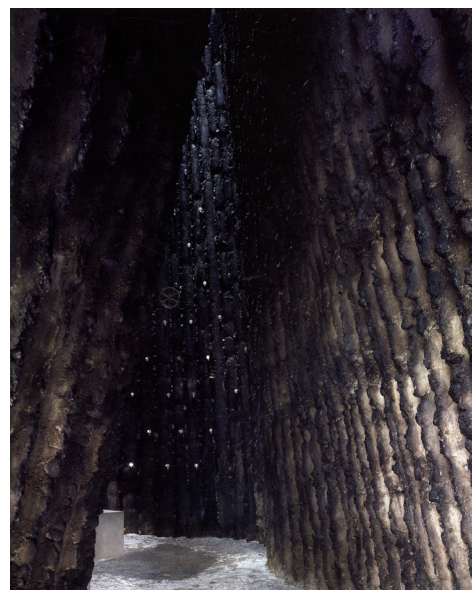


Peter Zumthor, *Capilla Bruder Klaus*, Mechernich, Alemania, 2007, Croquis.

Peter Zumthor, *Capilla Bruder Klaus*, Mechernich, Alemania, 2007,. Imágenes interior y del óculo cenital



Peter Zumthor, *Capilla Bruder Klaus*, Mechernich, Alemania, 2007.



hormigón son unos troncos procedentes del Bosque cercano de BadMünstereifel, dispuestos a modo de tienda de campaña que luego quema para dejar **la huella** de los troncos de madera en el muro de hormigón, evidenciando el proceso de construcción y creación. El hormigón a su vez, tuvo un vínculo con los materiales del lugar, realizado con gravas de río, cemento blanco, agua y arena amarilla-rojiza. El resultado exterior es un edificio aparentemente monolítico de hormigón. En el interior se ha creado una textura que activando una experiencia háptica nos aproxima una experiencia sensorial, el ojo recoge la memoria de lo acontecido.

También aquí hay una conexión con la idea de proceso, de memoria y ésta con una cualidad de lo antropológico. La huella que dejan los troncos, que remite a la huella del árbol y del bosque, confiere a la textura percibida el significado de huella de lo natural en la materia (en este caso hormigón), de un proceso de construcción, de la naturaleza impresa, que se intuye como próximo a algo artesanal, de factura humana, lejos de una cualidad industrial o técnica, más allá de lo necesario. El método de construcción implicó a los habitantes del pueblo, incluida la dirección de un maestro carpintero¹⁹⁹ lo que implica que es una construcción dotada de un arraigo cultural y sentido social.

Consigue la textura de la piel primero apilando los troncos del lugar en una geometría próxima al cono, de una manera un tanto primitiva, como si de una tienda se tratase, aproximándonos a la idea de cabaña, de refugio, activando así una vez más las componentes de memoria y de espacio elemental de sentido antropológico. Luego quemando los troncos que habían servido de base de encofrado del hormigón. Así como el propio proceso que deviene casi en artesanal y escultórico, lejos de cualquier tecnicismo o proceso industrial.²⁰⁰

El silencio de este pequeño espacio sagrado, está activado por un gran óculo cenital. Por él se filtra el agua de la lluvia, la nieve, formando un charco de agua donde tradicionalmente debería estar el altar. Pequeñas perforaciones salpican el hormigón para que pueda filtrarse la luz y escucharse el viento. El espacio es la metáfora sentida de los cuatro elementos agua, tierra, aire y fuego.

Podemos pensar en el valor fenomenológico del sonido de los materiales en este espacio, el viento, la luz, el agua de lluvia, que se cuelan por el hueco cenital, en las conexiones con la naturaleza, a través del agua acumulada a modo de charco. Todos los materiales emiten una vibración y un significado del proceso y memoria recogidos por el cuerpo humano y la percepción emocio-

como tributo al santo Bruder Klaus (1417-1487) que era un ermitaño, volviéndose coherentes la humildad en la concepción de los elementos rituales del espacio sagrado y sus elementos por parte de Peter Zumthor. Véase, AAVV, "Materia Original, Capilla Bruder Klauss, Wachendorf (Alemania)", *Arquitectura Viva*, nº 120, , Madrid, Arquitectura Viva, 2008, pp. 66-69.

199 El maestro carpintero era Markus Ressimann, que junto a sus colaboradores erigieron la disposición de los troncos.

200 El proceso consistió en verter tongadas de hormigón de cincuenta centímetros de alto, realizándose en veinticuatro días (con veinticuatro horas de diferencia cada tongada). La hoguera para quemar los troncos se realizó durante tres semanas.



Alvar Aalto, *Villa Mairea*,
Noormakku , Finlandia, 1937.



Frank Lloyd Wright, *Taliesin West*, Scottsdale, Arizona
, EEUU, 1937-1959.

nal. El suelo del espacio, realizado con el resultado de la fundición in situ de toneladas de latas recicladas, que se vertió manualmente en el lugar con un cucharón. Esta idea como veremos más adelante, la podremos vincular a aspectos del arte povera, donde materiales totalmente cotidianos y de desecho entran a formar parte del proceso y de la obra en sí.

Zumthor igualmente recoge esa experiencia háptica y de la temperatura y la vibración de los materiales del *Pabellón de Suiza* en la exposición Universal de Hannover (2000). La construcción realizada enteramente de tabloncillos de madera ensamblados donde lo atemperado de la cualidad de la madera, le lleva a hablar no sólo de una temperatura física sino también psíquica. El pabellón activa sensaciones térmicas, donde la madera y todas sus propiedades cualifican el espacio, en cuanto sensaciones térmicas, de olor, de color, de conexión con la memoria:

“Me sigo ocupando de nombrar las cosas que son importantes para mí en la **creación de atmósferas**, como la **temperatura**. Creo que todo edificio tiene una determinada temperatura. (...). Utilizamos mucha madera, muchas vigas de madera para construir el Pabellón de Suiza en Hannover. Cuando afuera hacía mucho calor, dentro, en el pabellón, se disfrutaba de un frescor de bosque, y, cuando afuera hacía frío, hacía más calor dentro del pabellón que fuera, a pesar de que no estaba cerrado. Uno sabe muy bien que los materiales extraen más o menos calor de nuestro cuerpo. Por ejemplo, el acero es frío y reduce el calor, y cosas así. Me viene a la cabeza el término “temperar”. Quizá sea un poco como “temperar” pianos – es decir, **busca la afinación adecuada**-, tanto en un sentido propio como figurado. Esto es, **esa temperatura es tanto una física como también probablemente psíquica. Es lo que veo, siento, toco, incluso en los pies**”²⁰¹.

Zumthor sigue una línea trazada en el tratamiento de todas las condiciones reales de percepción como ya lo hicieron Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto. Las obras del arquitecto finlandés Alvar Aalto (1898-1976) también nos remiten a una hapticidad, a una activación sensorial a través de los materiales, la relación de éstos con la naturaleza y la cultura donde se inserta, donde la relación con ella adquiere tanto significado, como en general, en los países nórdicos. El detalle y

²⁰¹ Peter Zumthor *Atmósferas, Entornos arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor*, pp. 33-35.

las texturas superficiales que provienen de los materiales del lugar que conectan con la cultura y la naturaleza, favorecen una atmósfera de recepción e invitan a una exploración sensorial y espacial. Un ejemplo en este sentido es la *Villa Mairea*²⁰², donde vincula modernidad, cultura y naturaleza en una vivienda, que le propusieron como un espacio de experimentación.

Una vez que hemos recorrido la base de la percepción a través de los sentidos mediante una aproximación a la fenomenología desde posiciones filosóficas y haciendo una aproximación a arquitecturas que evidencian intensamente estos aspectos. ¿Cómo podemos conectar la fenomenología en la arquitectura y en el arte? ¿Qué papel ocupa la materia, los sentidos, el proceso, la acción, el papel de la memoria o lo antropológico en la creación artística? Arte y arquitectura pueden compartir la idea de espacio de la emoción tanto físico y fenomenológico como propiamente emocional y psicológico.



Joseph Beuys, Instalación, *Plight*, 1985, fieltro, piano.

La idea de vacío y silencio y la conexión de ésta con los sentidos, de la escucha y del tacto es el tema esencial propuesto por la instalación *Plight* en 1985 realizada por Joseph Beuys (1921-1986). El artista alemán que ha puesto en valor las relaciones entre la naturaleza, lo antropológico, lo cultural, propone un espacio vacío y de silencio de la galería donde colocaba un piano, forraba toda la habitación de fieltro, insonorizándola y tapizándola, y haciendo énfasis en las cualidades sensoriales del espacio generando a través de una escucha del visitante en oposición al mundo del ruido exterior²⁰³

Subjetividad y huella en el Informalismo

La acción y la materia en sí misma han estado muy presentes en las ideas que se desarrollaron en el informalismo en los años 60-70. Como hemos visto, la acción forma parte o es mecanismo de la aproximación fenomenológica y ésta es consustancial a la corriente del informalismo. Conectamos el informalismo o post-minimalismo con la fenomenología en algunos aspectos. Desde la

202 Casa en Noormakku al suroeste de Finlandia construida por Alvar Aalto entre 1937-1940.

203 Santos Novais, Nanci, *Poéticas Urbanas en la Escultura Contemporánea*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2010, pp. 347-348.

Jackson Pollock en East Hampton Studio, Long Island, New York, 1950.



Jackson Pollock, *White Light*, 1954, Aceite, esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo, 122.4 x 96.9 cm.



Richard Serra, *Splash*, 1969, plomo fundido, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York .



Richard Serra, *Splash*, 1969, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York .

idea de proceso, y acción, hasta la evidencia de las cualidades intrínsecas del material, partiendo del hecho de la utilización de nuevos materiales y la experimentación con ellos. Los artistas del informalismo como Robert Morris, Eva Hesse, Alan Saret, Richard Serra o Bruce Nauman, quisieron traer a otro plano las características táctiles, sensoriales, rugosas o rudas y del propio color, a través de acciones como la gravedad, el apilamiento, amontonamiento. Se constituían muchas veces en objetos híbridos que partían de materiales como la goma, el látex, la fibra de vidrio, la cuerda, la tela... y que tomaban referencias de el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo abstracto y el pop art. El **azar** también formaba parte esencial del proceso y de la experiencia a través de la materia. Hay que señalar en conexión con los aspectos de la percepción fenomenológica la exploración y conexión a través de la intensificación de los aspectos sensitivos²⁰⁴.

La **subjetividad** de la que se constituye, sobre todo destilada a través del surrealismo y la ges-

²⁰⁴ AAVV, *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 27.

tualidad del expresionismo abstracto (Jackson Pollock) es común a la fenomenología y donde sobre todo a partir de la aquél último, hay una **intensificación de la consciencia** a través de **las propiedades físicas** y de **las huellas como rastro perceptible del proceso**, y de la presencia del propio artista en su acción de “hacer” como, por ejemplo, en *Splash* (1969) de Richard Serra ²⁰⁵, donde vertía de manera instantánea plomo sobre la intersección de la pared y el plano del suelo, y como explica Scott Burton en el artículo *El Tiempo en sus Manos*, evidenciando por su carácter efímero y anti-situacional, su indiferencia hacia la arquitectura.²⁰⁶

En todo el proceso del post-minimalismo hay una aceptación común del inconsciente y los materiales del mundo cotidiano. También hay un alejamiento a la concepción de ese proceso con un resultado como algo escultórico. Lucy R. Lippard²⁰⁷, lo expresa así:

“Superficies inesperadas separan la obra más de cualquier contexto escultórico, y aún, cuando no se supongan que deben ser tocadas, **sí se supone que han de evocar una respuesta sensitiva**. Si las superficies son familiares al sentido del tacto, **si se puede decir con sólo miraras cuál es su tacto, resultan tanto más eficaces**”²⁰⁸.

Si volvemos un momento de nuevo a la Capilla Brudel Krauss de Peter Zumthor ¿no es también un espacio de vacío, de luz y de silencio, donde la escucha a la materia y el proceso que construye la piel, la masa y la propia estructura que forma el cuerpo lo dota de una activación de escucha sensorial, a su vez que de una cierta carga antropológica a través de la huella que conecta con la memoria, con el proceso, con la cultura y la naturaleza? También podemos conectar este proceso con la acción en el informalismo y la idea de la huella, donde la presencia de la huella de los troncos ya quemados, hacen evidencia una presencia de la acción, que han hecho posible esa construcción.

Experiencia, tacto y naturaleza en el Arte Povera

Si queremos seguir rastreando huellas del tacto, de la conexión de los sentidos en la experiencia a través de la naturaleza y los fenómenos naturales y la idea de experiencia y acción, tenemos que hablar del arte povera, que originariamente fue formado por italianos y que conectó con

205 La exposición se realizó en el Museo Whitney de Arte Americano en Nueva York en 1969, dentro de la exposición, “Anti-ilusión: procedimientos y materiales”. También se ha realizado la instalación por Richard Serra en 1995 en San Francisco Museum of Modern Art, disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=SMD15mOXp6Y>>.

206 Burton, Scott, “El tiempo en sus Manos”, *Art News*, Vol. 68, nº4, 1969, pp. 40-43, en *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, p. 80.

207 Lucy R. Lippard (1937-) es un crítico americano, escritor internacional, activista y comisario.

208 Lucy R. Lippard en AAVV., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, p. 27.



Jannis Kounellis, *Untitled*, 1968, madera y lana, 2,50 x 2,80 x 0,45 m



Michaelangelo Pistoletto, *La venus de los trapos*, 1967, 1974, marmol y textiles, 2,12 x 3,40 x 1,10 m



Mario Merz, *Igloo con albero*, 1968-1969, hierro tubular, estuco, vidrio, rama, 1,10 x 2,30 m. h. rama: 2,47 m.

las corrientes del informalismo²⁰⁹. Surgió como tal en 1967, en origen en Italia. En el arte povera hay una transformación del material, ajeno a consideraciones culturales, en manos del artista. El significado de arte povera como “arte pobre” alude a la conexión que se hace con el origen del material, a veces de desecho, de basura, de la cotidianidad y de la supervivencia, de la naturaleza. El artista povera proponía un estilo de vida inventiva y antidogmática. El origen de los acontecimientos partiendo de los materiales y los principios de la naturaleza. El arte povera se planteaba como extensión del cuerpo. En el arte povera hay una exaltación de las emociones surgida de construcciones calladas que hablan a través del silencio.

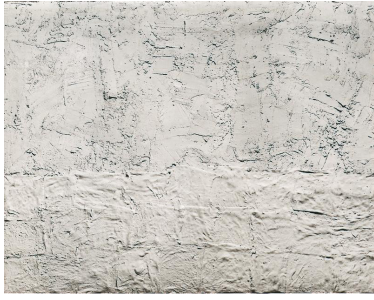
Como se explica en el libro, *Arte Povera*²¹⁰, algunos artistas representantes del arte povera son Alberto Burri²¹¹, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Giuseppe Penone y Mario Merz²¹². El arte povera se centra en acciones y situaciones y no en el objeto como tal, ya sean cuadros o esculturas. Los

209 El arte povera surge en Italia de mano del crítico German Celant, de una manera canónica, a la luz de una exposición que organiza en septiembre de 1967, *Arte Povera e IM spazio*, en Génova, que reúne a una serie de artistas que tienen en común desmaterializar la obra y realizar un acto creativo partiendo de aspectos insignificantes de la experiencia para darles contenido poético y gestual que compartir con el espectador. Para más información véase capítulo “Categorizar para entendernos” en Fernández Polaco, Aurora, *Arte Povera*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1999, pp. 10-15.

210 Fernández Polaco, Aurora, *Arte Povera*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, S.A., 1999.

211 Se puede consultar parte de la obra de Burri, años 72 a 88, bajo un perspectiva de laberinto de la percepción en el catálogo, AAVV, *Valencia09, Con-fines, Pasajes de las Artes Contemporáneas*, Valencia, IVAM, 2009, p. 93-97.

212 Véase el Catálogo sobre la exposición que se realizó en el IVAM, (7.10.2010 -23.01.2011), AAVV., *Colección Christian Stein, Una historia del arte italiano*, Milano, Electa, 2010, que recoge muestras de las obras de L. Fontana, P. Manzoni, Marisa Merz, Mario Merz, G. Penone, G. Zorio, J. Kounellis.



Piero Manzoni, , *Achrome*, 1958. Caolín y paño cuadrado, 76 × 97 cm.



Alberto Burri, *Composition (Composizione)*, 1953. Óleo, pan de oro, cola en arpillería sobre lienzo, 86 × 100.4 cm.



Antoni Tàpies, *Great Painting (Gran pintura)*, 1958. Óleo con arena sobre lienzo, 199.3 × 261.6 cm.

trabajos se orientan en torno a principios de la materia viva, donde aparece un desbordamiento del espacio formal, volviendo a una manipulación directa del mundo, donde el espacio real es ocupado por la materia y el instinto. Los procesos se producen por un *assemblage* directo donde los materiales dialogan entre ellos. Por ejemplo, Piero Manzoni, habla de la materia como energía pura y los libera de sus dos dependencias, la forma y el color.

Como continúa explicando, la esencia del *Arte Povera* tiene una intención de buscar un nexo entre naturaleza y cultura, como el que la antropología estructural atribuye al pensamiento salvaje. Por un lado, hay una atención a las materias primas que nos invitan a volver al origen, introducirnos en el mundo de los cuatro elementos, agua, aire, tierra y fuego, y poner al artista como alquimista. Esta vuelta a la naturaleza entraña una búsqueda de los lazos perdidos, casi como si de antropólogos se tratase. Se resalta la dimensión táctil y también a otros sentidos, como el olfato, en la obra de Jannis Kounellis. Michelangelo Pistoletto huye de la importancia del objeto y de la imagen para entrar en contacto con la fisicidad hablando de “cuerpo”. Luciano Fabro, atiende especialmente al hecho de sentir, tocar y reconstruir.

Los artistas povera tratan de introducirse en la vida de una manera armónica, y evidenciar la precariedad de lo inmediato. La materia, los cuatro elementos, se expresan, y el artista, escucha. En esto hay una combinación de *homo ludens* más *homo sapiens*. Hay por tanto, procesos de *assemblage*, que hemos mencionado antes. Los materiales, que se presentan como un campo de resonancias y que constituyen este proceso de diálogo son los cuatro elementos de la naturaleza, los necesarios o aportados por la vida moderna, y los materiales llamados de la supervivencia, pero en estado bruto. En ese *assemblage*, hay una deriva en la articulación de los materiales, así como una especial atención al propio proceso. Las dinámicas opuestas se encuentran y resuelven sus tensiones, entre equilibrio y desequilibrio, pesado y ligero...

Vemos por tanto, un recorrido en relación a la experiencia física y de los propios sentidos, ligada a un conocimiento experiencial y fenomenológico, donde la acción, el proceso, la percepción sensorial, la memoria, la naturaleza, la cultura y lo antropológico están ligados al hecho mismo constituyente de la materia en sí. Vemos que en el arte povera hay una intención de vincular lo antropológico a la materia. A su vez ésta influirá en las cuestiones espaciales.

También el valor de lo antropológico y aquel a través de la materia ha sido evidenciado por artistas como Joseph Beuys, a quien hemos citado antes y a Antoni Tàpies o Miquel Barceló. En muchas de sus obras la materia tiene un valor cultural, antropológico, además de la manera en cómo los artistas se relaciona con el proceso creativo, a través del gesto y de la acción.

Pulsiones y pasiones del movimiento y del recorrido



Benedetta Tagliabu, Miralles Tagliabu EMBT, Maqueta para la *Casa de la Música en Gandía*, 2008.

“Le pregunté (a Marcel Duchamp) qué clase de nombre podía darle a esas cosas, y él respondió de inmediato **“móvil”**. **Ade- más de referirse a algo que se mueve**, en francés significa también **motivo.**”

Alexandre Calder

Calder, juego, movimiento y línea en la obra de Miralles

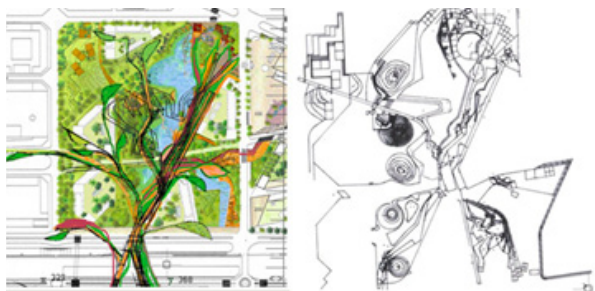
La dimensión sensorial y el recorrido son aspectos de la naturaleza y el territorio que hacen dialogar el arte, la arquitectura y el paisaje. El espacio es materia. En el movimiento esta materia es fluida, la sentimos en el movimiento cuando la atravesamos, la rodeamos o cuando simplemente nos envuelve. El espacio también es cuerpo. A su vez, el movimiento y el recorrido en esa percepción sensorial y corpórea de percepción del arte, de la arquitectura y del paisaje liberan sensaciones emocionales.

La escala sería un elemento diferenciador en ocasiones y, en otras, conector del ámbito del arte, la arquitectura y el paisaje. El cambio de escala o su alteración misma producen en la percepción un cambio en la percepción emocional. Entender y evidenciar los elementos que liberan la emoción de lo íntimo en la escultura, por ejemplo, hasta lo más público y colectivo en el paisaje nos permitirá trazar una línea de posibilidades y traslaciones en la creación. En el trabajo a escala territorial, en proyectos de paisaje y territorio podemos entrever, analizando diversos proyectos, cómo conceptos del trabajo artístico realizado, por ejemplo, en la escultura con barro como surcos, grietas, pellizcos, pliegues, excavaciones, vaciados...o con acero como cortar, doblar, etc. o en el *land art*, a través de las marcas, la huella y las acciones, trasladados al territorio en un proyecto de paisaje o arquitectura del paisaje, provocan el entendimiento y la apertura de relaciones emocionales con la tierra, con su significado y simbología. Por tanto, aumentamos los significados de la obra con el ser humano y las relaciones con el entorno y la naturaleza. Proyectos de paisajismo se pueden ver desde el ámbito de creación artística evidenciando relaciones con algunos artistas. Por ejemplo, es el caso del proyecto de arquitectura y paisaje *Parque Diagonal al Mar* (2002) en Barcelona de EMBT (Enric Miralles y Benedetta Tagliabu).

Aproximarse, en primer lugar, al proceso en la arquitectura de Enric Miralles es darse cuenta de la aproximación a lo que podría ser un camino de creación artística. Podemos percibir un



EMBT, *Parque Diagonal al Mar*, 2002, Barcelona



EMBT, *Parque Diagonal al Mar*, Barcelona, planta

proceso que se aleja de ideas de “proyecto” a priori, de construcción de ideas o espacios, de geometrías o aproximaciones racionales, para dar lugar a un proceso de ritmos, de textura, de búsquedas de huellas, de capas y de tiempo, de aproximación a través de la “distracción” que han conectado también con la concepción del arquitecto paisajista. Como él dice: “Yo creo que del lado de los paisajistas hay una mayor libertad de operación, la confrontación con una realidad más compleja”²¹³.

En el *Parque Diagonal al Mar*²¹⁴ nos encontramos con un espacio lúdico abierto a la ciudad, lleno de acontecimientos, huellas, trazos de elementos dinámicos y sutiles como las estructuras-fuente. El dibujo en el espacio de una línea orgánica activa la percepción dinámica. Hay una utilización de la línea fluida como generadora de la forma. Miralles²¹⁵ afirma descubrir las líneas del lugar y hacerlas visibles, buscando en el trazo un recorrido que se aleja de algo narrativo a través de paradas del movimiento, de bifurcaciones, de búsqueda de lugares de escape. El proyecto se genera a través del movimiento de las personas, de la búsqueda de huellas y líneas a través de acciones de excavar y extraer para luego extenderlas, desplegarlas a través del **juego con un carácter que contiene lo azaroso**. Las entrelaza, las cruza con una acción subjetiva que al final pone en contacto con los elementos de la realidad. El uso que hace de la línea se conecta con el trabajo de Paul Klee a través de desplazamientos, repeticiones, traslaciones, puntos, líneas, planos.

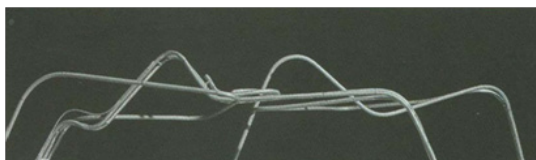
Percibimos la idea de juego y protagonismo de la línea continua en la obra y dibujo del artista norteamericano Alexander Calder (1898-1977) en el trabajo con esa línea flexible en los proyectos de Miralles. Línea, juego y azar están presentes en la obra de los dos artistas.

La idea del juego en las esculturas de Calder y la de transformación con fines estéticos forman parte de la esencia de esas aproximaciones que EMBT, realiza a través de la línea y del alambre, para luego convertirla en estructuras tubulares de acero. La idea de lo lúdico en la escultura abs-

213 Miralles, Enric, “Una conversación con Enric Miralles”, *El Croquis*, nº 72 [II] Enric Miralles 1990-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 2002, p. 263.

214 AAVV., “Parque Diagonal al Mar”, *El Croquis*, nº 100-101 Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, pp. 186-191.

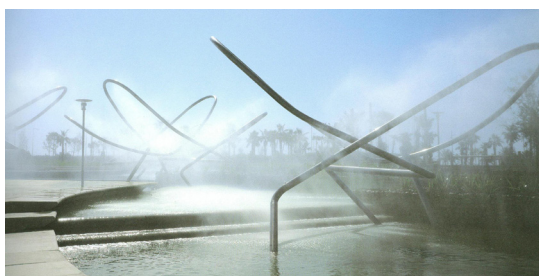
215 Miralles, Enric en *El Croquis* nº 72, p. 263.



EMBT, *Parque Diagonal al Mar*, 2002, Barcelona, maqueta alambre



Benedetta Tagliabu, Miralles Tagliabu, EMBT, *Casa de la Música en Gandía*, 2008. Maqueta en alambre.



EMBT, *Parque Diagonal al Mar*, 2002, Barcelona, tubo de acero

tracta fue una contribución significativa en el arte. El humor en el arte también fue introducido por la obra de Kandinsky, Klee y Miró²¹⁶.

La idea de movimiento en las esculturas de Calder provoca una activación de la emoción de sorpresa. Es la creación a través del juego con la línea, el color, la forma y el movimiento. El juego de líneas, de tubos de acero dibujados en el espacio en el parque *Diagonal al Mar* de Miralles es, en otra escala, el dibujo y el juego de alambre de Calder. Surgen de un lugar común de experimentar con la línea y el movimiento a través de un proceso de juego donde las combinaciones son infinitas y surgen de una energía que proviene de la inventiva, de la sensibilidad, del humor y del azar. Tienen de común la misma acción desde la memoria y la imaginación, donde cambia la escala y el proceso de construcción. Activan las mismas emociones.

El carácter americano de Calder le propició una actitud de experimentación. Las ideas de placer

216 AAVV., *El Universo de Calder*, Valencia, IVAM, Centro Julio González, 1992, p. 267.



Alexander Calder, *Soda Fountain*, 1928, alambre, h: 26, 8 cm. Museum Of Modern Art, New York.



Alexander Calder, *Medusa*, C. , 1930, Alambre,.



Alexander Calder, *Untitled (For Roberto)*, 1947, Standing Mobile, Chapa, alambre y pintura.

y disfrute en la creación están presentes. Calder²¹⁷ utilizaba la línea con precisión y claridad y hay una relación estrecha entre sus dibujos de línea única y continua con las esculturas de alambre que realizaba. El alambre como expresión artística a través de la línea y el dibujo en el espacio. El alambre fue uno de los materiales más utilizados desde su infancia, en sus creaciones de artistas de circo y sus esculturas caricaturescas, así como en sus primeras esculturas abstractas. Llegó a decir que pensaba mejor en alambre²¹⁸. También la idea de movimiento impregna toda la obra y dibujaba muchos animales en acción, donde la esencia de la forma era el movimiento. También los dibujos a tinta con plumilla siguieron a sus esculturas con alambre, las líneas eran para él pedazos de delgado alambre y se convertía en una “escultura” aplastada sobre el papel²¹⁹.

La línea es el trazo y el gesto del movimiento. En el Concurso del *Palacio de Deportes de Chemintz* (Alemania, 1995) de EMBT²²⁰ el trazo de una línea en el dibujo es el origen del proyecto y es explícita la relación del cuerpo-ciudad inspiradora y generadora. La forma surge de un dibujo,

217 Ibídem., p. 83.

218 Ibídem., pp. 233-252.

219 Ibídem., p. 82.

220 AAVV, “Palacio de Deportes de Chemintz”, *El Croquis*, nº 100-101 Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, pp. 108-109.

de múltiples líneas inesperadas que dibuja configurando un rostro con un peinado. A su vez, la voluntad de mezclar el programa del estadio de deportes con el acontecimiento del espacio urbano integrándolo con las calles y con la ciudad estructuran orgánicamente este proyecto. La idea de hacer un paralelismo entre el dibujo del espacio de la cara con el espacio del estadio, el movimiento ondulante y libre del cabello con la cubierta dinámica y deslizante que lo enlazaría con las calles de la ciudad discurre en torno a la línea y al espacio que se puede crear con ella, cerrado o abierto y deslizante. Pero sobre todo, a la imagen de ver en el cuerpo la ciudad, poniendo en común el valor de lo orgánico y su pulso vital. Esto nos remite a posiciones vinculadas con la importancia que daba al cuerpo Le Corbusier, siendo que incluso asemejaba y hacía paralelismos entre las funciones del cuerpo y las de la ciudad, viendo éstas a través de los sistemas del cuerpo humano. La emoción de este espacio viene de la mano de la organicidad, del movimiento y de la voluntad de conectarse con la ciudad. A nivel de creación en la arquitectura, la emoción descansa en el poder entrever este proceso que va desde su aparente abstracción final hasta advertir la escondida pulsión vital y orgánica del cuerpo que le da origen.

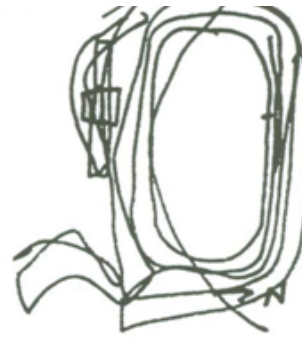
La arquitectura de Miralles no se concibe en movimiento directamente, pero, sin embargo, el movimiento está presente, una fuerte componente dinámica. Los alambres y los dibujos de Calder evolucionaron hasta sus conocidos *móviles*, y en las esculturas de gran formato, *los stables*:

“Le pregunté [a Marcel Duchamp] qué clase de nombre podía darle a esas cosas, y él respondió de inmediato “**móvil**”. **Además de referirse a algo que se mueve**, en francés significa también **motivo**”²²¹.

En general el trabajo de Enric Miralles y Benedetta Tagliabu dispone de los elementos **identificando la geometría con la estructura que, a su vez, crea el espacio y** adecuando la escala con la dimensión del edificio donde no hay alteración de ésta para crear otros significados o percepciones.

Resumiendo las estrategias de creación de Miralles descritas en el artículo, *La Complejidad de lo Real*, las superponemos por capas: aproximación constructiva; proceso del proyecto a través del diálogo y de la conversación; mirada distraída en el proceso; unas idas y venidas a través de saltos y de un proceso errático; trabajo a partir de las plantas y de la superposición de éstas a modo de documentos informativo; repetición exhaustiva de los dibujos para hallar su coherencia interna; desplazamientos, traslaciones y continuidad de unos proyectos en otros; búsqueda del espacio laberinto; interacción con el lugar; descubrimiento de las marcas del lugar; aproximación a través del trazo como acción capaz de desarrollar su presencia y mirada del lugar como huella; ruina y memoria; la presencia de la destrucción como factor de desarrollo en el tiempo y en la síntesis entre arquitectura y sociedad a través del espacio público; registro igualitario a nivel de jerarquía de todo lo encontrado en torno al lugar y el proyecto. También se pueden ver ecos en el

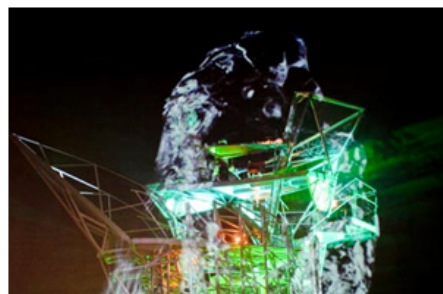
221 AAVV., *El Universo de Calder*, Valencia, IVAM, Centro Julio González, 1992, p. 268.



EMBT, Enric Miralles y Benedetta Tagliabu
Palacio de Deportes de Chemintz, Alemania, 1995.



Alexander Calder, *Acoustic Ceiling*, 1954, Aula Magna de la Universidad de Venezuela (Caracas)



Benedetta Tagliabu, Miralles Tagliabu EMBT *Escenografía para el Ballet Mercé Cunningham*, 2009, New York.

Land Art, a través de la redefinición del lugar de emplazamiento y la acción de construir paisajes a través de la topografía. Advertimos una condensación a través de la complejidad y al mismo tiempo una intensa organicidad de su proceso.

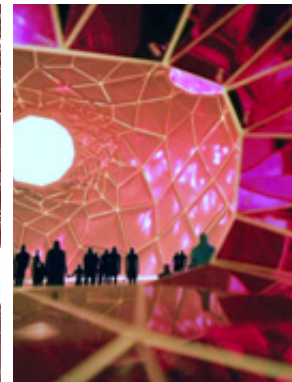
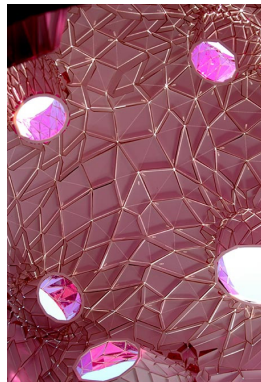
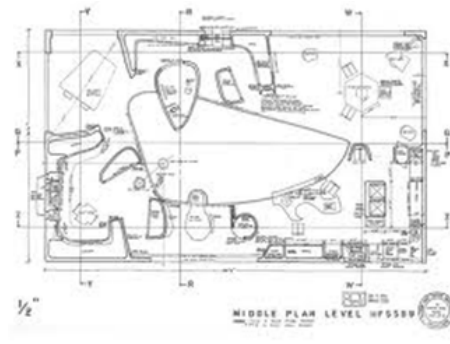
En relación al movimiento, vemos cómo no sólo la fenomenología del movimiento está presente en el análisis y observación de sus esculturas sino también la percepción de otras dimensiones sensoriales como el sonido. Las sinergias hacen aproximarse a unos y a otros a explorar en campos donde el trabajo interactúa con el espacio arquitectónico, o el espacio arquitectónico es concebido como un espacio escenográfico y teatral, recogiendo en ambos sentidos, ideas de lo lúdico, la línea y lo dinámico. Como el trabajo de las *Nubes de Calder* (1954) Aula Magna de la Universidad de Venezuela (Caracas) que generaron una ideal atenuación acústica a la vez que dinamizaban y activaban el espacio o la escenografía de Benedetta Tagliabu, EMBT, para Merce Cunningham (2009) Dance Company de EMBT en New York.

La idea del movimiento se establece a través de la geometría de la estructura, a través de la inclinación de los soportes en la *Reforma del Mercado de Santa Caterina* (2005) de EMBT. Vemos cómo se conecta con lo orgánico y los pilares inclinados del Parque Güell (1914) del arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926)²²² representante del modernismo catalán. Esta manifestación de la estructura orgánica y su expresión también está vinculada con la producción arquitectónica del Gótico (s. XII-XIV). Gaudí se siente artista y ha puesto en valor los vínculos con la Naturaleza como génesis de renovación artística y determinación del lugar donde se proyecta espiritualmente. Vemos también en la geometría de la estructura de la obra de Miralles esta organicidad vinculada a estructuras naturales. Mencionar también coetáneos de Gaudí como Josep María Jujol también exponente del modernismo catalán y que incorpora la idea de mosaico o *trencadís* como técnica de reutilización de materiales de desecho. Esta idea la vemos también en la cubierta del mercado, que en esencia la construye. Podemos hablar de una arquitectura del movimiento, orgánica vinculada a la naturaleza, que implica también a la estructura.

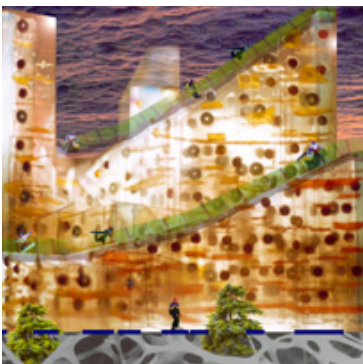
222 AAVV., *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1999, pp. 162-198.



Alison+Peter Smithson, *Casa del Futuro*,
Daily Mail Ideal Home Show, Londres, 1956.



Cristina Díaz, Efrén García,
Jerte Cherry Tree Pavillion,
Cáceres, 2008



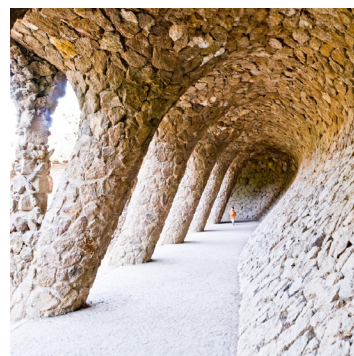
Isazkun Chinchilla, *Winter Housing Com-
plex*, Aomori, Japón, 2006.



Andrés Jaque,
*Casa Never Never
Land*, Ibiza, 2009.



Miralles Tagliabu EMBT
Reforma del Mercado de Santa Caterina, 2005, Barcelona.



Antoni Gaudí,
Parque Güell, 1914, Barcelona.

El crítico y teórico Josep Quetglas²²³ vincula el modo de hacer arquitectura de Enric Miralles con la de los ingleses Alison+PeterSmithson²²⁴, a su vez que resume la idea de **jugar** en la arquitectura de Enric Miralles. No es fácil encontrar teorizaciones en torno al juego y la arquitectura, que ponen a ésta como esencia de la creación. Ya hemos visto el ejemplo de la arquitectura de Frank Ghery que juega y se vincula con aspectos del movimiento, del juego y de la imaginación. Múltiples ejemplos, pero ver sus maquetas de sus proyectos recientes como *Puente de Vida Museo*²²⁵ (Panama City, Panama, 2000) o *Camerimage Lodz Centre*²²⁶ (Lodz, Polonia, 2009) es seguir advirtiendo su espíritu de juego, de mezclas, de colores, de yuxtaposiciones, de inestabilidades, de intervención del azar y de la experimentación.

Otro ejemplo es el arquitecto Eduardo Arroyo (No.mad)²²⁷, que habla de esa dimensión de juego, azar e incertidumbre en su producción. Pero también la arquitectura que producen las nuevas generaciones, están llenas de la acción de juego y han roto el paradigma de cualquier tradicionalismo en su producción para demostrar la aventura de la imaginación, innovación y creatividad muchas veces propiciada por miradas multidisciplinares. Es el caso de la arquitecta Isazkun Chinchilla, Cristina Díaz y Efrén García, o Andrés Jaque, entre otros.

223 Ibídem., p. 28.

224 Alison Smithson (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) formaron parte de la nueva vanguardia en la arquitectura de los años 50.

225 AAVV., *Frank Ghery, Recent Project*, Tokio, A.D.A. EDITA Tokyo, 2011., pp. 38-46.

226 Ibídem., pp. 122-129.

227 Nomad [en línea], <<http://www.nomad.as/>>.

Marcas en el territorio, arquitectura, paisaje y land art

En el ámbito de la producción en arquitectura del Paisaje la arquitectura de Carme Pinós, presenta una componente topográfica, dinámica, de movimiento y especialmente sensible a la propia naturaleza del lugar, vinculada a esencias del Land Art. En el proyecto de la *Pasarela de Petrer*²²⁸ (Alicante, 1999) afirma que quería seguir el propio ritmo del paisaje y no imponer nada, implantando los muros de hormigón con el mismo color de la tierra que sostienen la pasarela de forma orgánica. A su vez, la idea de crear una plaza-pasarela o tratar el pavimento como si de una mancha de aceite desparramada se tratase, nos sugiere sus intenciones paisajistas y de relación con el entorno. La arquitectura de Pinós surge emocionalmente, a través de impulsos y movimientos, creando huellas como registros y marcas que ayudan a construir el lugar.

Heidegger expresa así la relación entre las cosas y los lugares, a través de la reflexión en torno al puente:

“El lugar no se encuentra antes del puente. Pero hay, antes de que se coloque el puente, a lo largo del río, muchos parajes que pueden ser ocupados por algo. Uno de ellos aparece como un lugar precisamente por el puente. Pues el puente no viene a colocarse en un lugar, sino que ante el puente mismo, aparece un lugar”²²⁹.

El puente esa marca en el paisaje ha creado el territorio, el lugar. En el libro *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari expresan así la relación de del territorio, la marca, el ritmo:

“El territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio. En un territorio, las funciones no son anteriores, suponen en primer lugar, una expresividad que crea territorio. [...] La territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo, o de las componentes de medios devenidas cualitativas. **El mercado del territorio es dimensional, pero no es una medida, es un ritmo**”²³⁰.

Otros arquitectos más jóvenes y próximos que trabajan en torno a la idea de paisaje son el equipo multidisciplinar alicantino Grupo Aranea²³¹. Francisco Leiva reflexiona en torno a la arquitectura y el paisaje, donde el territorio se nos presenta a través de parámetros físicos como la orografía con la que hay que dialogar y en ocasiones, reinventar:

228 AAVV., Pinós, Carmen, *Pasarela Petrer*, en VI Bienal Española de Arquitectura, [en línea], 2010, 5:42 min, disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=JhaEEv9UUgk&list=PL54DB880F5452D828&index=13>>

229 Heidegger, Martin, “Construir, Habitar, Pensar” (1951) en Barañano, Kosme de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 143-145.

230 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Edit. Pre-Textos, 2000, p. 322.

231 Formado por Francisco Leiva, Arquitecto y Marta García Chico, ingeniera agrónoma paisajista.



Carme Pinós,
Pasarela en Petrer, Alicante, 1999.

“La arquitectura debería alejarse de los rígidos parámetros de la edificación para acercarse a la orografía. Ante la inminente falta de referencias naturales, debe proponer nuevas orografías artificiales que nos permitan fabricar verdaderos paisajes emocionales”²³².

Otros equipos que trabajan desde diferentes miradas en torno a la relación entre paisaje, arquitectura, arte y urbanismo, reflejados sobre todo en sus planes urbanísticos y jardines, son el equipo holandés West 8 o Martha Schwartz Partners.

Si entendemos la intervención artística en la naturaleza y el paisaje en términos de relaciones encontramos referentes de artistas que han intervenido en el paisaje, en la naturaleza y en el territorio como, por ejemplo, Isamu Noguchi²³³ (1904-1988). En su obra artística que contempla esculturas, intervenciones en el espacio público, parques y juegos infantiles de niños, ha manifestado la importancia y la interrelación entre todas las artes poniendo en diálogo escultura, arquitectura y paisaje. Su obra está caracterizada por un diálogo entre la cultura occidental y oriental. Fue un paradigma de artista de carácter multidisciplinar, quien gracias a su espíritu experimentador integraba en los espacios arquitectónicos los elementos escultóricos, así como en espacios teatrales, escenográficos y paisajísticos. De los aspectos más interesantes se desprende la combinación en sus proyectos de elementos de la cultura oriental japonesa con elementos de la vanguardia occidental. Desarrolló un intenso trabajo de parques infantiles, pues creía en las posibilidades de éstos de ser evocadores y educativos. Constituían una oportunidad para el niño para la exploración, la investigación, la estimulación de la imaginación, del sentido del color, del espacio y de la forma. También realizó parques infantiles esculpiendo el terreno, creando entornos sutiles, acogedores, estableciendo un vínculo a través de la topografía y el paisaje.

La mayor parte de obra de paisaje del equipo de arquitectos RCR que trabajan desde Olot está marcada por el ritmo como huella en el territorio. RCR, tienen una manera de abordar la ar-

232 Leiva Ivorra, Francisco, “Orografías transitables”, *Vía Arquitectura* nº 14.V. Ecotipos, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2004, p. 122.

233 Nació en los Ángeles, de padre japonés y madre americana. Para ampliar sobre su obra, se puede consultar, Torres, Ana María, *Isamu Noguchi*, Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2001.

Isamu Noguchi en colaboración con el arquitecto Louis I. Kahn, Parque de Juegos de Riverside Drive Park (1961-66).



quitectura y los proyectos del paisaje desde lo matérico, desde las sensaciones hápticas y de percepción y desde la alineación con los valores que transmiten la naturaleza y el paisaje antes de ser intervenidos. En este proyecto del parque de *Pedra Tosca* (2001) en el Parque Natural de la Zona Volcánica de la Garrotxa (Gerona), encontramos ecos que de alguna manera lo son sólo en forma y no en esencia, de lo que fueron algunos trabajos artísticos en el *land art* en los años sesenta-setenta, como por ejemplo, el trabajo del artista californiano Michael Heizer²³⁴ (1940-), *Nine Nevada Depressions nº1* (1968), donde trataba de poner en valor la naturaleza y su transformación a través del deterioro natural de sus excavaciones poniendo en relación el espacio y el tiempo, de manera que lo excavado va desapareciendo actuando la erosión y siendo reabsorbido por la propia naturaleza. La escala humana es muy pequeña, y el autor se sirve de diferentes perspectivas para crear formas diferentes de la misma intervención.

RCR hace referencia al lugar y al paisaje natural en el *Parque de Pedra Tosca*:

“[...] un lugar muy especial, un mar de rocas, producto de la colada basáltica del volcán Croscat y una ardua labor del hombre en su lucha por conseguir una mísera porción de tierra para cultivar, nivelando y despedregando parcelas y acumulando todas las rocas, piedras y escorias en anchos muros, túmulos y barracas. Su rugosidad morfológica y táctil retiene la percepción”²³⁵.

También vemos referencias más inmediatas de Richard Serra, en cuanto a las esculturas de acero corten y del recorrido por el espacio entre ellas. También son referentes Eduardo Chillida y Jorge Oteiza a los que ellos se refieren especialmente.

Evidentemente su obra, conecta y trabaja con aspectos fenomenológicos en el espacio en la arquitectura, al igual que lo hiciera Peter Zumthor o Herzog y de Meuron, y sobre todo con la idea de la fenomenología del movimiento.

234 Walls, Brian, *Land Art y Arte Medioambiental*, Barcelona, Editorial Phaidon, 2005, pp. 52-53.

235 Curtis, William J. R., *RCR, Aranda, Pigem, Villalta, Arquitectes, Entre la abstracción y la naturaleza*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004., p. 96.



RCR, *Parque Pedra Tosca*, Parque Natural de la Zona Volcánica de la Garrotxa (Gerona), 2001.



Michael Heizer, *Nine Nevada Depressions nº1*, 1968, 158 x 4,5 x 3



Richard Serra, *Serpiente*, 1994-97, Acero patinable, Cada sección: 4 x 15,85 m; en total: 4 x 31,7 x 7,84 m; e: 5 cm.

El ritmo caracteriza también ésta y otras muchas obras del equipo como hemos visto en el capítulo I. El ritmo, también inscrito en el recorrido y en el paisaje creado en mucho de sus proyectos forman parte de la vivencia del lugar. Una línea quebrada que va acompañando y creando a la vez el recorrido, y con la intención de los autores de potenciar el **elemento sorpresa** en el recorrido, ellos lo expresan: “Una estrecha línea a trazos, en acero, **permite recorrer el espacio** y, en determinados episodios, el acero sujetan los túmulos que se atraviesan”²³⁶. Hay un trabajo en el territorio de hendidura, de excavación continua, que conecta con el medio, no tanto con los fines, del movimiento *land art*.

Pero, una vez asumida esa apropiación de elementos del movimiento del *land art*, esencialmente desde un punto de vista más estético y funcional que conceptual, ¿qué elementos conformaron este movimiento artístico? ¿cuáles fueron sus principios? ¿se relacionan de una manera formal o la obra de arquitectura-paisaje queda impregnada de otros atributos conceptuales?

El arte y el paisaje se funden, afirma el arquitecto Luca Galofaro en el libro *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, sosteniendo que estos dos elementos se unen, “para generar un contacto con un lugar, un contacto físico o mental pero, en cualquier caso, un modo de entrar a formar parte de un ecosistema en constante transformación”²³⁷. Nos remitimos en pri-

236 *Ibidem.*, p. 96.

237 Galofaro, Luca, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Editorial Gusta-

mer lugar al *Land Art*. Siendo una corriente dentro del arte contemporáneo que se escapó del mercantilismo y apropiación del museo de la obra de arte, interviene en la Naturaleza y con los elementos de ella. El *land art* (movimiento emergente en los años sesenta) es un arte que pone en interacción arte y naturaleza, arte y paisaje. El trabajo artístico y el paisaje están íntimamente unidos. Paradójicamente, tuvo una vuelta hacia el museo a través del registro fotográfico o vídeos, medios con los cuales se exponía y llegaba de nuevo al mismo espacio museístico que habían rechazado.

En el *land art* se marca, se altera, se modifica, se ordena, se acumula o se dibuja entre diversas acciones en el territorio pudiéndose como tal extenderse hacia la arquitectura y el paisaje. El espacio, el tiempo y el recorrido a través del movimiento ponen en común estas disciplinas, donde una escultura en el paisaje puede entenderse como una arquitectura y ésta a su vez es paisaje. O una arquitectura en el paisaje o siendo paisaje se puede leer como una escultura, y la materia de trabajo del escultor es el propio territorio.

Se perciben entonces esas arquitecturas excavadas, de recorridos y de sorpresa que utilizan el propio terreno como contención y formación de esas esculturas, capaces de ser recorridas como las arquitecturas del paisaje. Se utiliza la propia tierra, la piedra, el agua, y también a veces, materiales ajenos al lugar que, con la propia intervención, reestructuran el espacio. El carácter efímero de este tipo de intervenciones o su modificación o alteración por la acción del tiempo y en ocasiones ocultación en la propia naturaleza, confiere a estas obras un carácter de vitalidad²³⁸.

El concepto de paisaje como apunta Javier Maderuelo en *el Paisaje, Génesis de un concepto*²³⁹, es un término que está en constante re-definición a lo largo de la historia del arte y aproximarse a él no es sino abrazarlo en sus múltiples perspectivas desde diferentes disciplinas, urbanismo, historia, pintura, arte o diferentes culturas como la occidental y oriental. En la aproximación que nosotros hacemos, contiene elementos a su aproximación a través de conceptos como lugar, atmósfera, tiempo, naturaleza, espacio, contemplación, escala, múltiples perspectivas, reflexión y mirada.

En el *land art* hay una intervención en el paisaje y la naturaleza. Artistas referentes son Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Michael Heizer. Si observamos la obra del artista norteamericano Michael Heizer, (California, 1944-) a través de la documentación fotográfica, vemos cómo en las obras caracterizadas como *land art*, en *Rift* o *Double Negative*, las operaciones en torno a la materialidad y a la tierra, son realizaciones a través de la excavación y vaciado en el propio territorio. Es una escultura donde se pone en valor la relación física del cuerpo humano con el paisaje. La escultura es un vacío y se camina por él como

vo Gili, 2007, p. 101.

238 Careri, hace una aproximación a relaciones entre arquitectura y paisaje, a través del *land art*, en el capítulo III, Arquitectura y Paisaje, Véase, Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

239 Maderuelo, Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005..



Richard Long, *A line in Japan, Mount Fuji*, 1979.



Richard Long, *A line made by walking*, Inglaterra, 1967.



Michael Heizer, *Double Negative*, Nevada, (1969-1970).



en la arquitectura²⁴⁰. En *Double Negative*²⁴¹, dos cortes en la tierra forman la huella de esta intervención artística. Este trabajo, debido a sus dimensiones, está sujeto a un predecible proceso de erosión y transformación. La lluvia y el terreno cubrirán el corte con el tiempo, pero la marca de la acción en el territorio quedará impresa por la diferencia de color en el terreno, con lo que nunca desaparecerá. Heizer subraya esto como un valor haciendo referencia **a la memoria de la tierra**. La escala de, por ejemplo, este trabajo artístico, no sólo lo aleja de cualquier exhibición museística, sino que lo conecta directamente con las posibilidades del trabajo en el paisaje y en la arquitectura del paisaje, como hemos evidenciado en el proyecto que RCR, aborda en otro contexto espacial treinta años después.

En el ámbito del Land Art también Richard Long (1942-) su acción de caminar le lleva a parajes remotos aún no marcados por la humanidad. En ocasiones, dejaba marcas y registros con materiales que encontraba en el camino, como piedras o pequeños troncos de madera dejando constancia y dando visibilidad a sus acciones. A su vez, la idea de recorrido en intervenciones en el paisaje está presente en la obra del escultor escultor Richard Serra (1939-). Las obras de Richard Serra son gravedad y movimiento. Sus esculturas se recorren. La obra de Serra indaga en la relación con la topografía. Busca la experiencia del lugar a través del posicionamiento,

²⁴⁰ Land Art y Arte Medioambiental, pp. 54-55.

²⁴¹ Estas incisiones son de una longitud aproximada de 450 m, de profundidad de 12 metros y ancho 15m y fueron realizados con dinamita y excavadoras.



Richard Serra, *Spin Out*, Otterlo, 1973.

desde diferentes puntos de vista, mientras camina a través de ella y que le hace tener diferentes percepciones. Es el caso de *Spin Out*²⁴² (*Para Robert Smithson*) (Otterlo, 1973) formada por tres planchas colocadas en el paisaje formando sus extremos un triángulo. Por su gran escala y por sus formas ondulantes o laberínticas invitan al recorrido, al movimiento acompañado a través de esos planos de acero corten, rojizo, oxidado, pesado, que desafía nuestro entendimiento de la condición gravitatoria, al aparecer inclinados. A la vez sus esculturas parecen querer nacer desde siempre de la tierra, o anclarse muy bien a ella, para luego poder permitirse volar, inclinarse, girar, dar vueltas, movimientos imposibles sin un buen anclaje a la tierra. Esculturas centrípetas y centrífugas, que atraen hacia un centro y expanden hacia el exterior activando la percepción de ese recorrido espacial. Nos acompañan en el movimiento, quizá dirigen, pero a la vez son dibujos espaciales y corpóreos de esos recorridos. Hay una activación del sentido del tacto vinculado con la idea de tensión y la propia materialidad de las planchas. Al mismo tiempo evocan lo natural a través del color y de los procesos que pasan en ella, envejecimientos, desconchados y manchas. El paso del tiempo está presente en este material y le confiere un carácter vivo a la escultura. En ellas, como en la arquitectura, hacemos consciente la dimensión espacial a través del recorrido. Elementos como la sorpresa es activada emocionalmente, la vista no es el sentido dominante del recorrido, sino que el tacto, el cuerpo y el sentido de la gravedad nos conducen.

Recorrido, azar y pulsiones en las derivas situacionistas

En torno a la **exploración del movimiento a través del espacio**, del territorio y la naturaleza, encontramos unas relaciones interesantes en las posiciones de los **situacionistas**, para los que andar y el deambular se convertía en un surrealismo pictórico por la ciudad. El espacio, el tiempo y sobre todo **el recorrido**, el movimiento “a través de”, son variables que pertenecen también a la experiencia arquitectónica.

242 *Land Art y Arte Medioambiental*, p. 112.

VARIABLES como el azar, el juego o la relación afectiva del recorrido del espacio, son elementos activadores de todas las dimensiones de la comprensión total del espacio creado de la ciudad y del territorio que siempre son vividos y experimentados y están alejados de cualquier esfuerzo tradicional cartográfico-urbanista por describir estos espacios urbanos. En la deriva situacionista estas variables creativas están especialmente puestas en valor.

En el texto de la *Internationale situationniste* nº 2 de 1959, titulado *El Urbanismo Unitario a finales de los años 50*, leemos:

“En las ciudades actuales, **los juegos y las emociones reales, son inseparables** de los proyectos del U.U del mismo modo que, en el futuro, las realizaciones del U.U. serán indisolubles de los juegos y las emociones resultantes de las mismas. [...] La deriva, en efecto, además de sus enseñanzas fundamentales, sólo permite un conocimiento muy limitado en el tiempo. [...] Pero **la primera lección de las derivas es su propia existencia como juego.**[...] Todas las historias que vivimos, la deriva de nuestra vida, están marcadas por la búsqueda o la ausencia, de una construcción superior. La transformación del entorno hace aparecer nuevos sentimientos, experimentados en un primer momento de modo pasivo, antes de reaccionar de modo constructivo, debido a una creciente toma de conciencia²⁴³”.

Como se define en el libro *Walkscapes, el andar como práctica estética*, del arquitecto italiano Francesco Careri [1966]²⁴⁴, el *surrealismo* definido a su vez en el Primer Manifiesto Surrealista que deriva de la introducción escrita por el escritor y poeta francés André Breton [1896-1966] a la vuelta de un viaje de deambulación junto al grupo Dadá por los alrededores de París²⁴⁵ se define como: “automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento”²⁴⁶. Es decir, se convierten un dibujo o relato automático en el espacio presente y recorrido de la ciudad.

El espacio que se atraviesa es recorrido a través de la deambulación, y las componentes de **azar y juego** intervienen. La esencia de esta deambulación contenía una desorientación, un abandono al devenir del inconsciente. **Esa experiencia del espacio** de esa deriva era llevada a cabo con la intención de generar nuevos instrumentos de conocimiento a través de cartografías situacionistas, mediante las cuales se pudiera “comprender las pulsiones que la ciudad provoca

243 AAVV., “El Urbanismo unitario a finales de los años 50, Internationale Situationniste nº2, 1959” en AAVV., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Editorial Actar, 1996, p. 84.

244 Francesco Careri, [1966, Roma] inició sus estudios de doctorado desde 1996 con el título de Tesis “Recorridos”. Realiza investigaciones por la ciudad a través de experiencias de transurbanías, como miembro del laboratorio urbano [www.stalkerlab.org], con una estructura abierta y multidisciplinar.

245 En 1924, el grupo dadaísta decide hacer un recorrido errático por el espacio real, organizando una deambulación por campo abierto, desde Blois, saliendo desde París y habiendo elegido esta población al azar en el mapa y llevándola a cabo varios días seguidos. Véase Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 79-84.

246 Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 80.



Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

en los afectos de los transeúntes²⁴⁷. La idea de estas cartografías o mapas estaba asociada a la representación de una *ciudad líquida*, disuelta en una especie de solución fluida, que habla de transformación y crecimiento constantes a través de las relaciones que se establecen entre las partes por los paseos, los encuentros inesperados y los descubrimientos. Estas cartografías, estos planos, contendrían lo inexpresable y aquello imposible de trazar en las representaciones tradicionales de lo urbano y del territorio. De este modo el azar determinaba esa escritura automática por el espacio de la ciudad²⁴⁸.

El filósofo y escritor francés Guy Debord (1931-1994) crea el primer plano psicogeográfico de París, donde las relaciones de los espacios se establecen a través de relaciones entre **fragmentos** de la ciudad. Así Guy Debord, elabora el *Mapa Psicogeográfico* de París que invita a perderse, contiene una ciudad a modo de pedazos o fragmentos separados entre sí, a modo de collage, fragmentos que representan unidades ambientales del mismo carácter, y que están relacionados entre sí mediante flechas. El mapa representa una experiencia subjetiva, y el turista se enfrentará a diferentes sensaciones y afectos en función de los lugares que transite. En el mismo año publica *The Naked City*. La delimitación de cada una de las partes, su distancia, el espesor de las líneas que los relaciona depende del estado de ánimo de la experiencia. Es pues, un plano de **experiencias emocionales**, y el recuerdo de la ciudad depende de la unión de esos fragmentos vividos desde la experiencia, **el paisaje psíquico de los recorridos**, de las presencias y las ausencias. Hablar del espacio líquido de la posición de estos satélites fragmentarios en los que se ha convertido la ciudad.

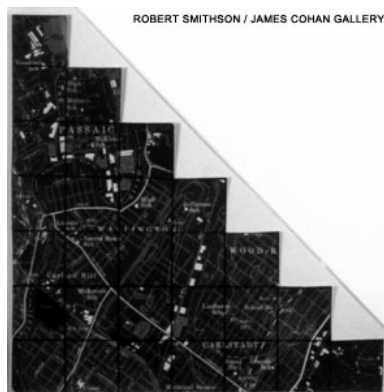
También el artista norteamericano Robert Smithson (1938-1973) realizó una deriva psicogeográfica por el paisaje entrópico de su ciudad natal Passaic en Nueva Jersey en 1967 para recoger esos espacios-monumento y lugares del territorio, que dispersos y existentes, generaron una recorrido por los monumentos de Passaic, esos espacios como solares abandonados, periferias

247 Ibidem., p. 87.

248 Esta idea junto a las ciudades soñadas o imaginadas son los relatos de las ciudades definidas por deseos, impulsos, sensaciones, sueños que habitan las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino. Véase, Calvino, Italo, *Las Ciudades invisibles*, Madrid, Edit. Siruela, 2003, p. 65. [ed. original *Le città invisibili*, 1972].

urbanas y zonas industriales en desuso que en su dispersión generaban un aumento de la entropía²⁴⁹. Así, hizo un recorrido por esos nuevos monumentos que cataloga a través de unas series de fotografías y planos, con una idea de monumento que reflejaría, como explica el propio Smithson, no como los tradicionales del pasado, sino como el futuro que en realidad queremos olvidar. Se entra en una nueva relación entre espacio, localización y tiempo. El espacio era registrado como deriva y relato. Así Robert Smithson va escribiendo a lo largo de su recorrido, *de su earthwork*: “El aire vidrioso de Nueva Jersey definía las partes estructurales del monumento mientras yo tomaba instantánea tras instantánea.”²⁵⁰, o más adelante:

“[...]A lo largo de las riberas del río Passaic había muchos monumentos menores, tales como los machones de hormigón que sostenían los arcenes de una nueva autopista en proceso de construcción. [...] Conforme caminaba hacia el norte a lo largo de lo que quedaba de River Drive, vi un monumento en medio del río: era una plataforma de bombeo con una larga tubería acoplada a ella. [...] Podían oírse los desechos golpeando en el agua que pasaba por la gran tubería”²⁵¹.

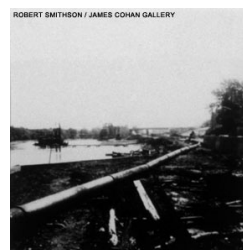
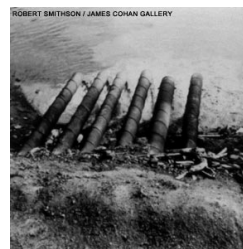
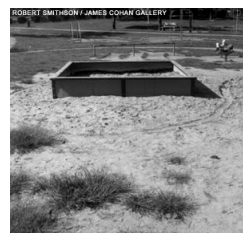


Robert Smithson, *El Mapa en Negativo mostrando la Región de los Monumentos a lo largo del Río Passaic*, Nueva Jersey, 1967.

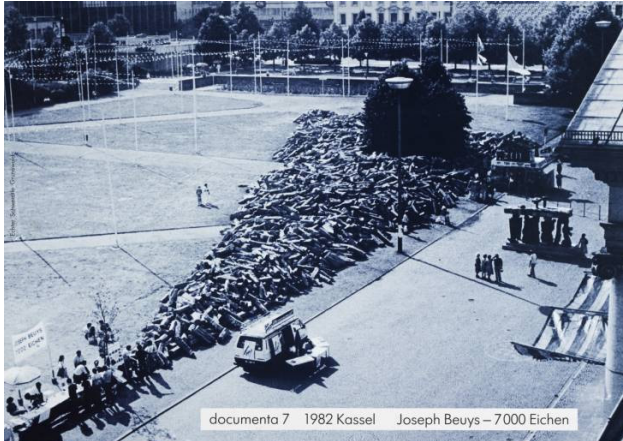
249 La entropía representa toda la energía que en ese proceso de transformación no se convierte en trabajo, se disipa en forma de energía entrópica. Ésta se ha venido relacionando con una energía asociada al caos. Viene de la segunda ley de la termodinámica y fue un concepto que estuvo muy presente en el trabajo de algunos artistas.

250 AAVV., *Robert Smithson, Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967*, Barcelona, Editorial GG Mínima, 2006, p. 13 (Título original, Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, Editorial Artforum, 1967).

251 *Ibidem.*, pp. 14-15.



Robert Smithson, *Monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, 1967



Joseph Beuys, *documenta 7*, 7000 robles, Kassel, Alemania, 1982.



Joseph Beuys, *documenta 7 expects every man to do his duty*, Kassel, Alemania, 1982.

La idea era ser un transeúnte de los suburbios, de unos espacios en transformación más absorbidos por una naturaleza formando paisajes híbridos alejados de cualquier catalogación o estructura urbana. También daba un giro al concepto de las ruinas, no como edificios que caen en ruina en su devenir temporal y en su abandono sino como ruinas que son previas a lo que va a ser construido, conectándolo con esa idea de monumento de futuro.

El antropólogo contemporáneo francés Marc Augé (1935-) habla de algunos de estos espacios como *no-lugares*, esos espacios de la ciudad del anonimato, que en ocasiones coinciden con los espacios del extrarradio abandonados, con grandes superficies vacías, con puentes deshabitados o con ruinas industriales. Encontramos registros más contemporáneos de proyectos artísticos o urbanísticos de replanteamientos de visiones o dibujos de “esa otra ciudad” alejada de planteamientos del urbanismo clásico. Los trabajos de transurbancias registrados por la ciudad de Roma, a través de derivas y recogidas por el grupo de investigación Stalker dirigidas por Careri, o las instalaciones de la artista madrileña Esther Pizarro, como *Derivas de ciudad, cartografías imposibles* como un planteamiento del contraste entre la ciudad histórica y los flujos de los movimientos de los ciudadanos a través de ellas, con registros de recorridos cotidianos, a través de una instalación suspendida, geometrizada y que recoge todos los movimientos. O incluso su serie de esculturas propiamente titulada “psicogeografías”, fragmentos hecho de ciudad, hecho esculturas, con relaciones, con partes conectadas, o su obra “redes psicogeográficas” (Segovia, 2009).

Volviendo al concepto de entropía vemos cómo fue utilizado por artistas de la época como por el mismo Smithson en su Espiral Jetty en el lago Utah o por el artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) en su instalación *7000 robles* en 1982, la Friederich Platz de Kassel (Alemania) para la *documenta 7*. En esta instalación aumentaba la cantidad de entropía a través de la colocación de 7000 piezas de basalto extraídas de cantera, para ser substituidas una a una por 7000 robles, el primero colocado y por él y el último que sería colocado cinco años más tarde por su hijo justo a

su lado. Durante esos cinco años iría implantándose por toda la ciudad de Kassel los restantes robles cada uno de ellos junto a la pieza de basalto erigida justo al lado de él. El resto se diseminaba así por toda la ciudad. Sin embargo, este aumento de energía entrópica de las piezas de basalto iría a ser transformada por la plantación de los robles. Éste proyecto, no sólo tuvo la duración temporal desde 1982-1987, sino que tuvo la suficiente fuerza conceptual para ir extendiéndose por Manhattan en 1996 con dieciocho árboles más o en Minnessota con su inicio en 1997.

Arte y arquitectura, un recorrido personal

“[...] el proyecto es, sobretudo, un campo de investigación.”

“El proyecto es una forma de conocimiento, de aprehensión de una realidad dada. Bien sea para alterarla, o quizá porque viene alterada, **un proyecto obliga siempre a prestar mucha atención a todos los aspectos de esa realidad**”.

Aires Mateus, Arquitectos.

Hablar de la propia práctica artística concentrada en el máster y de la arquitectura profesional y académica en algún caso en estos años, es una acción difícil de plantear, cuando no se quiere hacer un recorrido lineal por el tiempo, ni separados por disciplinas. Esto nos hace proponernos pensar en recorrer los proyectos tanto arquitectónicos como artísticos de una manera integrada, viendo lo que hay de común en ellos, como si en círculos los rodeáramos para señalar que algo tienen en común, alguna esencia que comparten y de esta manera poner en valor que en cualquier caso son los interrogantes, las búsquedas que a través de cada proyecto hacemos lo que en el fondo se pretende, contextualizado a través de ellos. Estas esencias o puntos en común pretendemos que sean el hilo conector de un proyecto a otro del recorrido que mostramos. Cada proyecto tiene una ficha con desarrollo descriptivo y explicativo en el anexo de este trabajo.

Vivienda para Carmen

Habitar

Naturaleza en tí

Proceso, acción, azar, juego

Reforma de un Jardín en Geldo

Paisaje y recorrido

Pérgola en Benissa

Paisaje

Centro Cívico en Benicàssim

Paisaje y Territorio

I Taller Internacional de Paisaje y Turismo

Espacio público de la ciudad

Lugares de Paso, Una aproximación a los Espacios del Miedo en la Ciudad de Valencia

Espacios de los no-lugar

En silencio, danza en la ruina

Silencio

Ensilencio

Silencio y vacío

Gimnasio en Benissa

Ritmo y música

Lamas Porche Gimnasio en Benissa

Traslaciones musicales

Sin título

Proceso, gesto y azar.

Variaciones imprevistas



Casa en Cheste (2008-2011) | proyecto obra | hormigón, acero, ladrillo, aluminio, vidrio, acabados enfoscado blanco y de color, madera. | dim. vivienda: 225 m2



Le Corbusier, *Maison du Docteur Curutchet*, 1948-54, La Plata, Argentina, Photo : Olivier Martin-Gambier 2006 © Fondation Le Corbusier/ADAGP

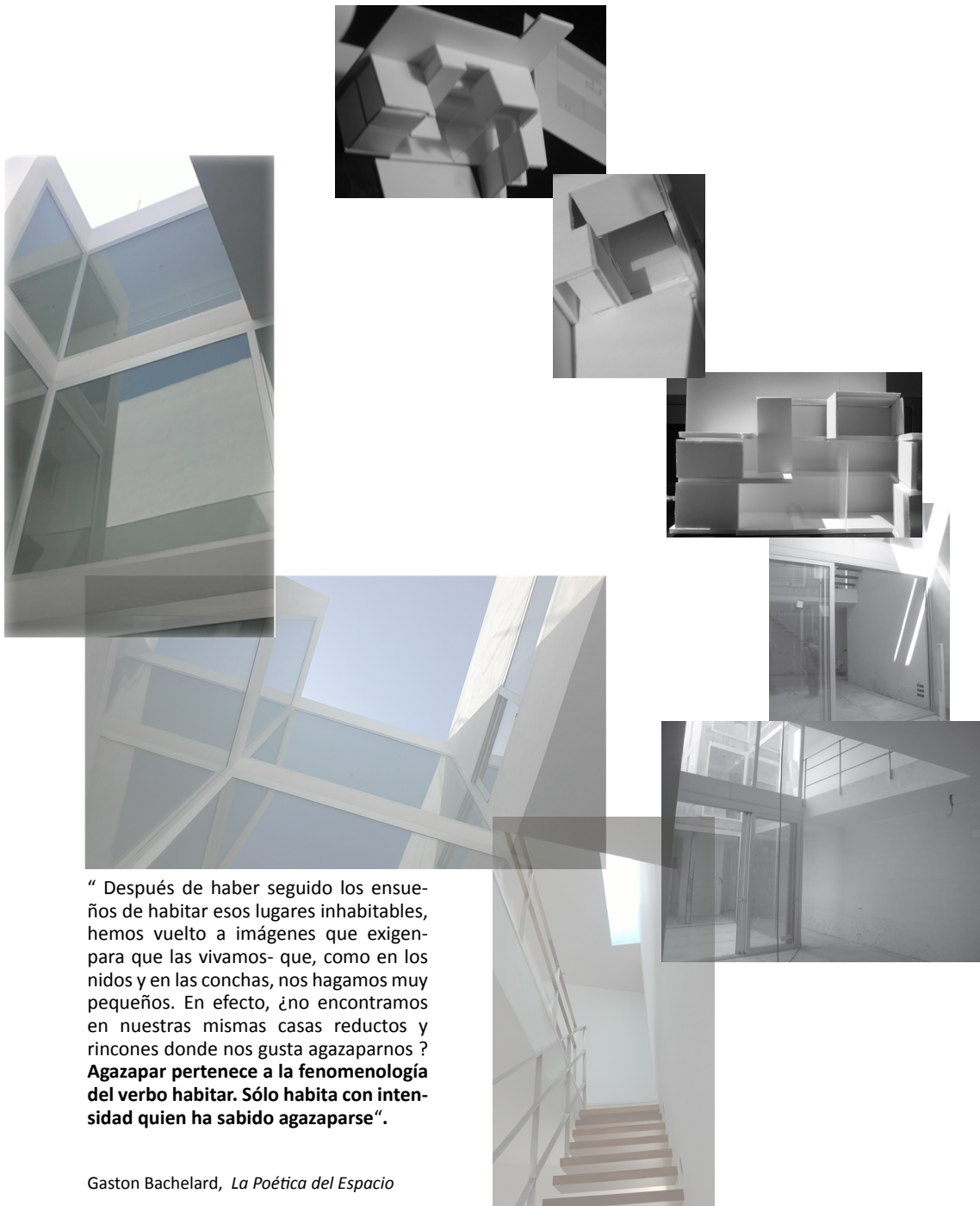


Alberto Campo Baeza, *Janus House*, Reggio Emilia, Italia (1992), (www.campo-baeza.com)

“Una vez más, buscando mayor precisión si cabe, un espacio diagonal atravesado por la luz diagonal.”

Alberto Campo Baeza

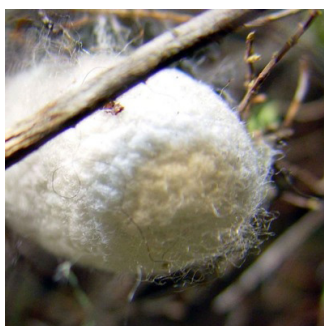
Busco crear un espacio para habitar, para estar en silencio, para sentirlo desde muchos puntos de vista. Trato de ver el espacio como vacío, luz, aire y recorrido, visual y de movimiento. Ese núcleo es, en el fondo, el centro. Está condensado en un patio que se abre en diagonal. Tenía el propósito de que la única habitante percibiera en su totalidad el espacio, no de manera fragmentada, sino que en vertical, horizontal y diagonal lo sintiera como único, también incluso desde espacios esenciales de recogimiento. Dobles alturas, espacios abiertos, terrazas escalondas, pasarelas, el patio con una sensible piel de vidrio, contribuyeron a esa percepción. Me emociona saber que Carmen es feliz y se siente muy bien en este espacio. El diálogo y el entendimiento de su personalidad han sido motores creativos.



“ Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen para que las vivamos- que, como en los nidos y en las conchas, nos hagamos muy pequeños. En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos ? **Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse**”.

Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*

Naturaleza en tí (2012) | proyecto obra: instalación | materiales: plásticos semitraslúcidos, 10 unidades, cuerda de pita.



habitar

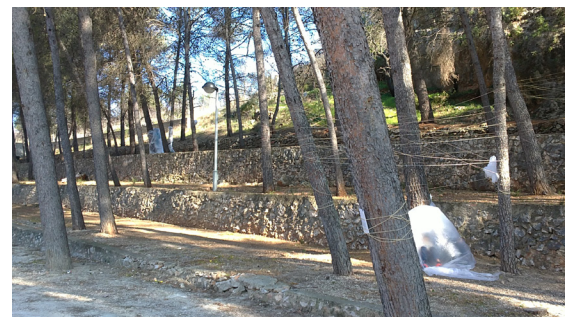
“Sólo la palabra crisálida es un to-
 que de piedra que no engaña. En
 ella se reúnen dos sueños que ha-
 blan del reposo del ser y de su im-
 pulso, la cristalización de la noche y
 las alas que se abren al día”.

“Y muchos soñadores quieren encon-
 trar en la casa, en el cuarto, un vestido
 a su medida. Pero una vez más, nido,
 crisálida y vestido, no forman más que
 un momento de la morada. Cuanto
 más condensado es el reposo, cuanto
 más hermética es la crisálida, cuanto
 en mayor grado el ser que sale de ella
 es el ser de otra parte, más grande es
 su expansión”.

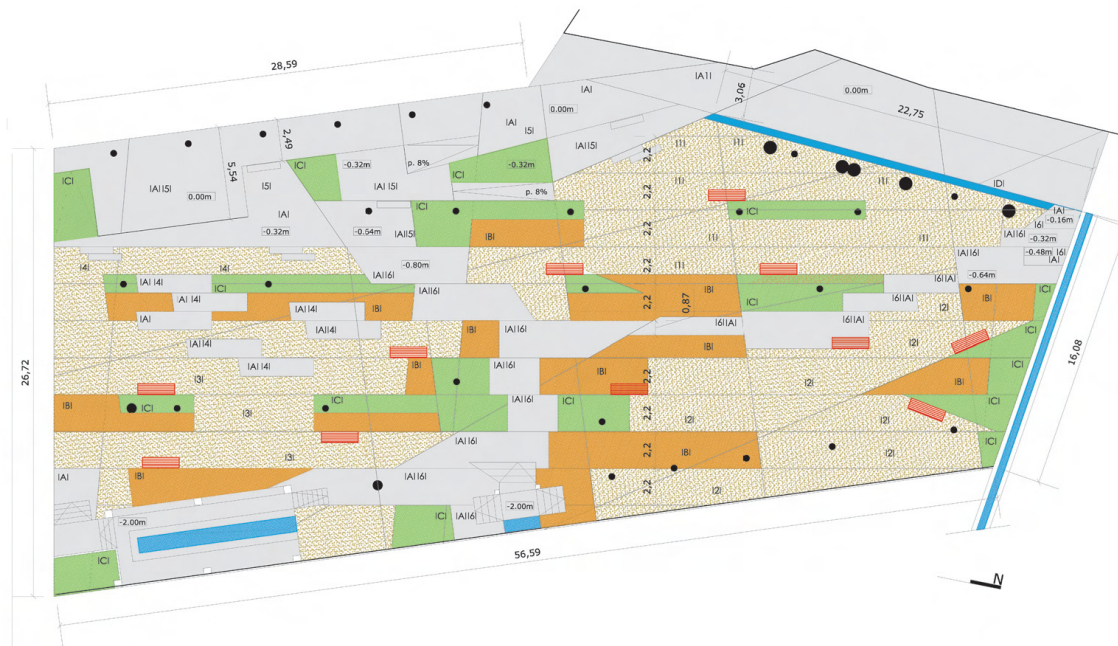
Gaston Bachelard,

La Poética del Espacio

Busco expresar a nivel personal una reflexión sobre la idea de los cambios, la transformación, la importancia de las relaciones íntimas, afectivas, que evidencian nuestra vulnerabilidad. Encuentro en la naturaleza el contexto adecuado para hablar de estos cambios. La idea de las crisálidas cristalizan ese espacio esencial de metamorfosis que se da en la naturaleza. El tiempo para el reposo, para la gestación adecuada, una actividad latente para que luego se produzca, cuando llegue el momento la salida, la expansión. Si la Naturaleza es el contexto a este elemento se suman las relaciones, los vínculos humanos, representados por filamentos, que se sienten más en la proximidad. El devenir de esta instalación produjo la participación de los niños. A través del juego, del encuentro, del azar, fueron aproximándose a una participación activa y lúdica. Un itinerario de acontecimientos que a un nivel expresaban cambios personales y emocionales que estaban teniendo lugar dentro de mí.



Reforma de Jardín en Geldo (2011-2012) | proyecto obra | grama, tierra compactada, grava, especies botánicas y aromáticas, hormigón coloreado, madera recuperada, acabados enfoscado color tierra. | dim aprox. parcela : 60 x 18 m.



el parque en Barakaldo (Vizcaya), *Plaza del Desierto* (2002) del arquitecto Eduardo Arroyo



el parque de la Vilette, (París, 1982) Rem Koolhaas.

Pensábamos que un jardín estaba para perderse, para dejarse llevar por los sonidos de la naturaleza, el aire libre...para evadirse. Con esta pequeña reforma queríamos contribuir a ello. El entorno de huertas, con sus parcelaciones, líneas, que parecían un collage a vista de pájaro, nos inspiraron junto a una aproximación creativa multidisciplinar que queríamos que fuera desde lo lúdico, desde el azar, desde la superposición de capas, como las huellas del territorio. Muchos dibujos y aproximaciones, desde el color, las texturas, las diagonales que cruzaban de líneas de acequias, de límites parcelarios, construimos un lenguaje de pavimentos, de texturas, de color, de plantaciones desde lo que parecía un acontecimiento pictórico. Espacio híbrido y homogéneo, no jerarquizado, que permitía estar en desacostumbradas coordenadas espaciales.



collage de diagonal

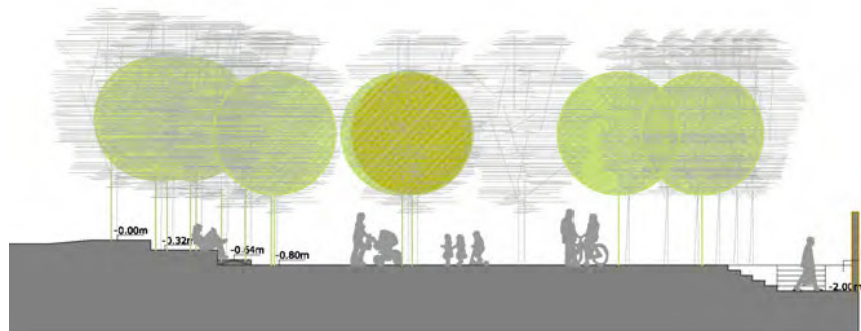
texturas movimiento

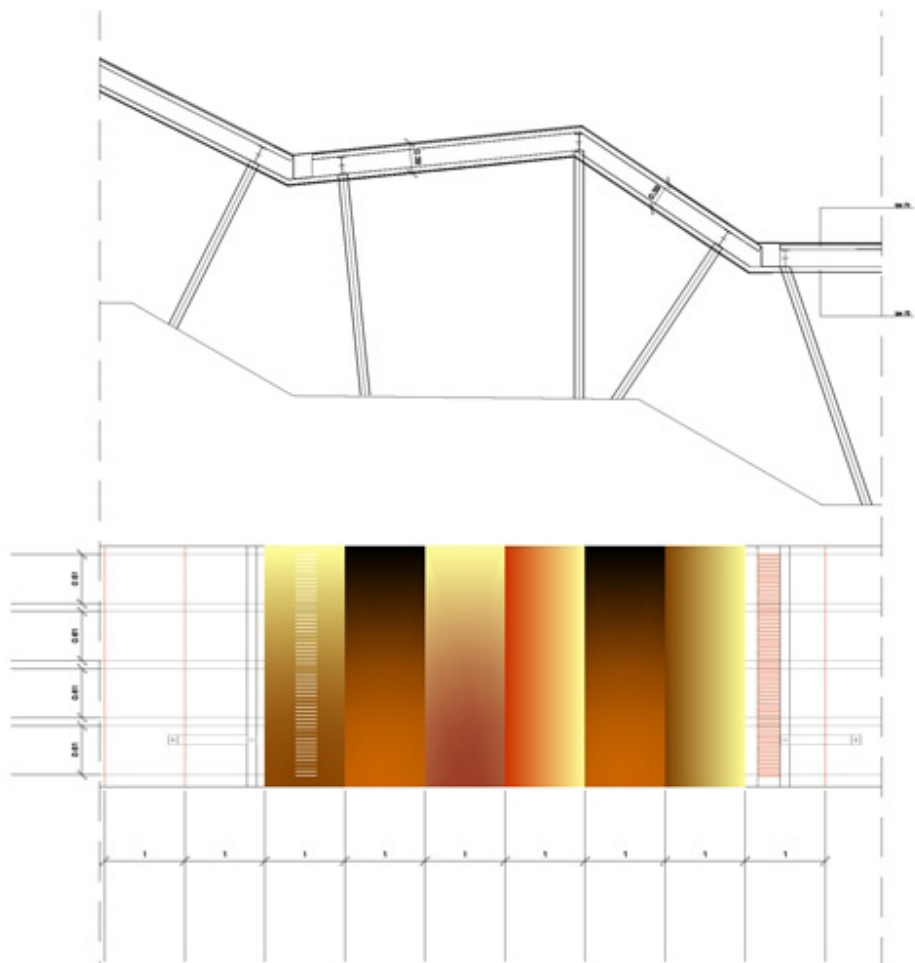
color esquema híbrido

líneas del paisaje de huerta superposición de capas

tapiz recorridos alternativos, fluidos

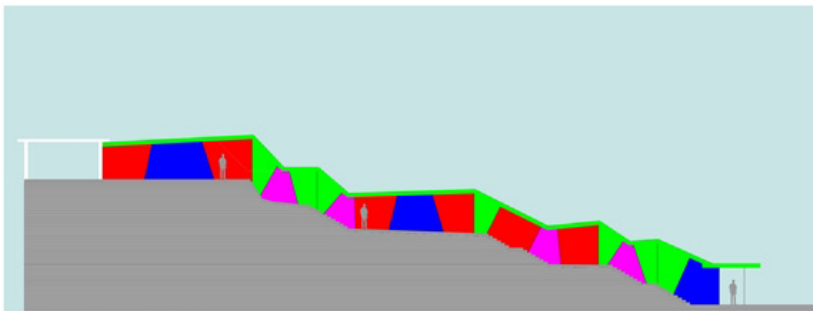
hibridación de las funciones



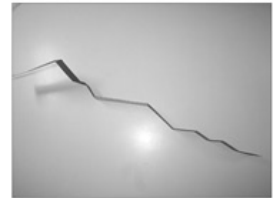


Pérgola en Benissa (2009) | **proyecto** obra | acero laminado, acero corten, | dim: 55 x 3'5m x altura variable

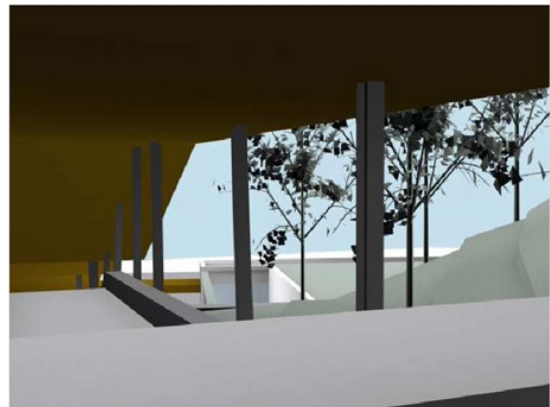
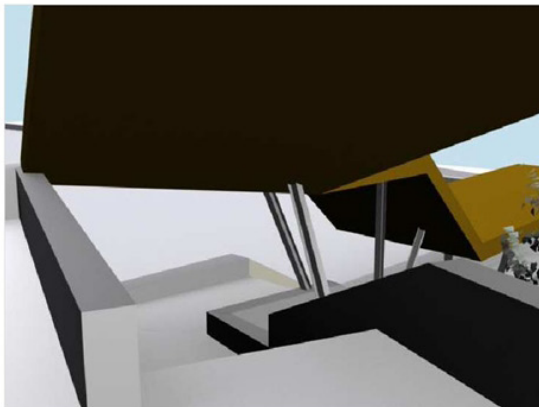
Conceptualmente, esta pérgola de conexión se plantea como una reflexión en torno a romper la rigidez y el estatismo, la serenidad, los elementos establecidos ortodoxos que rigen muchas veces la arquitectura, la vertical, la horizontal, lo racional. Busco un acontecimiento creativo de creación y de vivencia del espacio, en torno a conceptos como **dinamismo, azar, movimiento, imaginación, espacio lúdico**. El proceso creativo destila un proceso de disfrute, de esta pieza, cuyos principales usuarios van a ser los niños. Quiero reflexionar a través de las cualidades de la materia y del pliegue. El acero corten me ayuda a expresar relaciones espacio-temporales, así como un diálogo con el entorno natural próximo del paisaje.



ESQUEMA DE INCLINACIONES - ALZADO ESTE




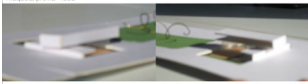



CONCEPCIÓN IDEA-PLIEGUE






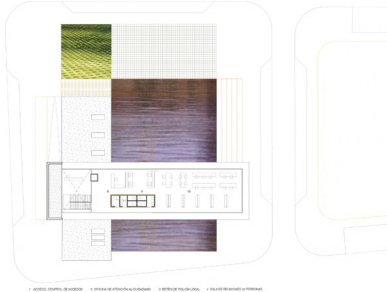
Centro Cívico en Benicàssim (2005) | proyecto obra | hormigón, vidrio, vidrio serigrafiado, madera, acabados enfoscado blanco, lámina de agua, grama. | dim aprox. parcela : 20 x 25 m. Dos piezas 16 x 6 x3 m. y 19 x 5 x 3 m. Lámina de agua 12 x 17 m.

E: 1/1200 Y 1/200

"Al aire, al sol, a la luna y al agua,
a la tierra y al fuego, al hombre y al alma,
a los sueños que alimentan la esperanza..."
ASTRONALITAS

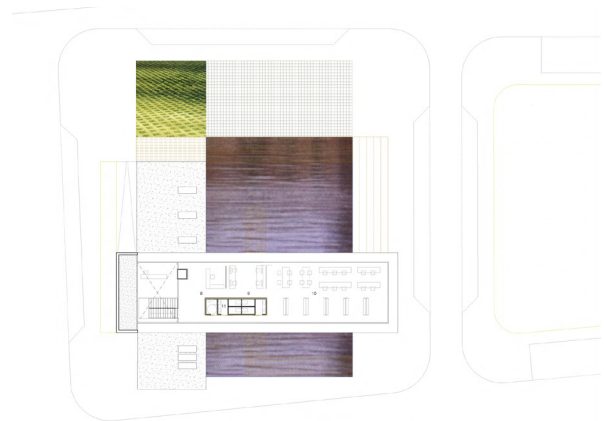
1

1. ÁREAS COMUNICACIONALES 2. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 3. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 4. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE
 5. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 6. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 7. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 8. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE
 9. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 10. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 11. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 12. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE
 13. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 14. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 15. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 16. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE
 17. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 18. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 19. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE 20. SERVICIOS DE ATENCIÓN AL CLIENTE

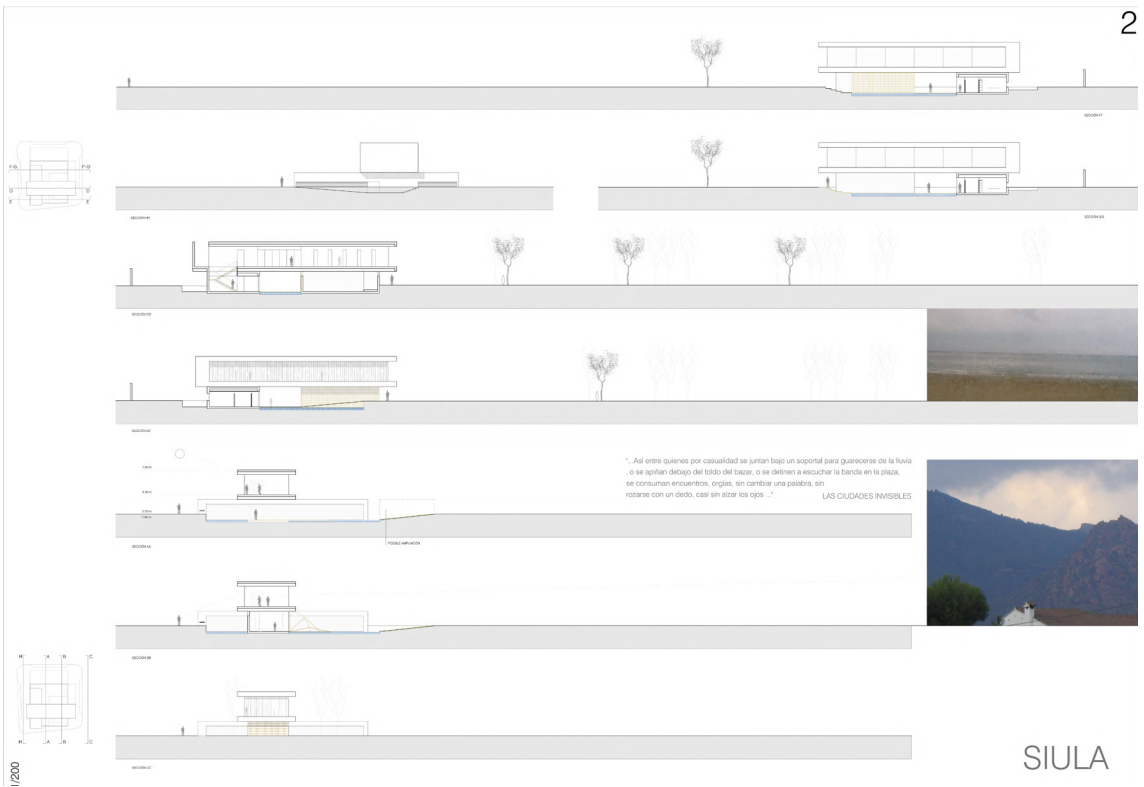
SIULA

He buscado inspiración en el lugar, en la tierra y en el mar, en los “espacios imaginarios de ciudades soñadas” y en la poesía que encierra alguna pintura, cuando buceo en ella. En este proyecto de centro cultural, pretendo una activación de los sentidos, desde aspectos de lo íntimo y lo social, una reflexión sobre los acontecimientos del espacio arquitectónico que comunica con nosotros, a través de la piel, de los olores, del recorrido, de las evocaciones. Siento que buscaba crear puentes entre los elementos esenciales de la naturaleza, el agua-mar y la tierra-montaña. Busco un silencio en el edificio, que me conecte con el lugar. Es un puente para habitarlo.



1 ACCESO CONTROL DE ACCESOS 2 OFICINA DE ATENCIÓN AL USUARIO 3 PÉREDE DE PISCINA 4 SALA DE REUNIONES EN PIRAMIDAS
 5 DESPACHO DIRECTIVO CON OFICINA DEL JEFE 6 ASISTENTE ADMINISTRATIVO DE CONTROL 7 SALA PÚBLICA 8 CONTROL 9 ZONA DE ACCESO INTERNET 10 ASISTENTE DE LECTURA 11 ASISTENTE PÚBLICO 12 ZONA OFICINA PÚBLICA AMPLIADA
 13 VESTIBULO 14 JARDÍN DE AGUA 15 PLANTACIÓN DE MADERAS NATIVAS 16 ZONA DE SENSOS

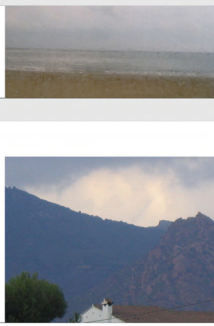
SIULA



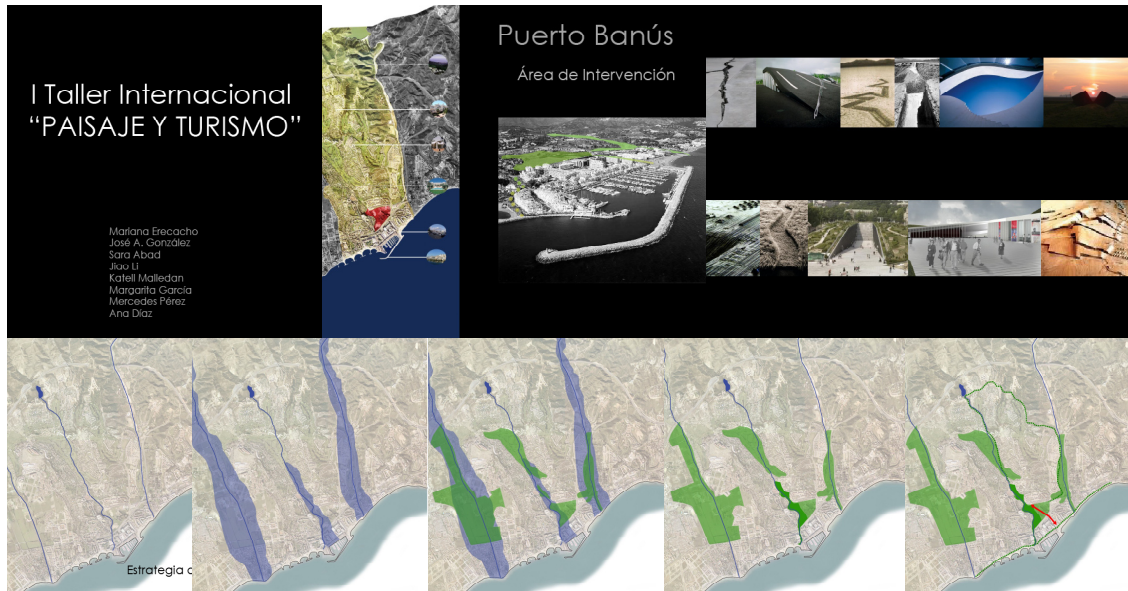
2

“...Además quienes por casualidad se juntan bajo un soportal para guarecerse de la lluvia...
 ...o se apilan debajo del toldo del bazar, o se definen a escuchar la banda en la plaza,
 se consuman encuentros, orgías, sin cambiar una palabra, sin
 rozarse con un dedo, casi sin alzar los ojos...”

LAS CIUDADES INVISIBLES



SIULA



I Taller de Paisaje y Turismo (2009) | proyecto obra | zonas de jardín, plaza dura, hormigón, vidrio. | dim aprox. parcela : 200 x 100 m.

Rift, Nine Nevada Depressions nº1, (1968), (dim 158 x 4,5 x 3m) Michael Heizer (1944)



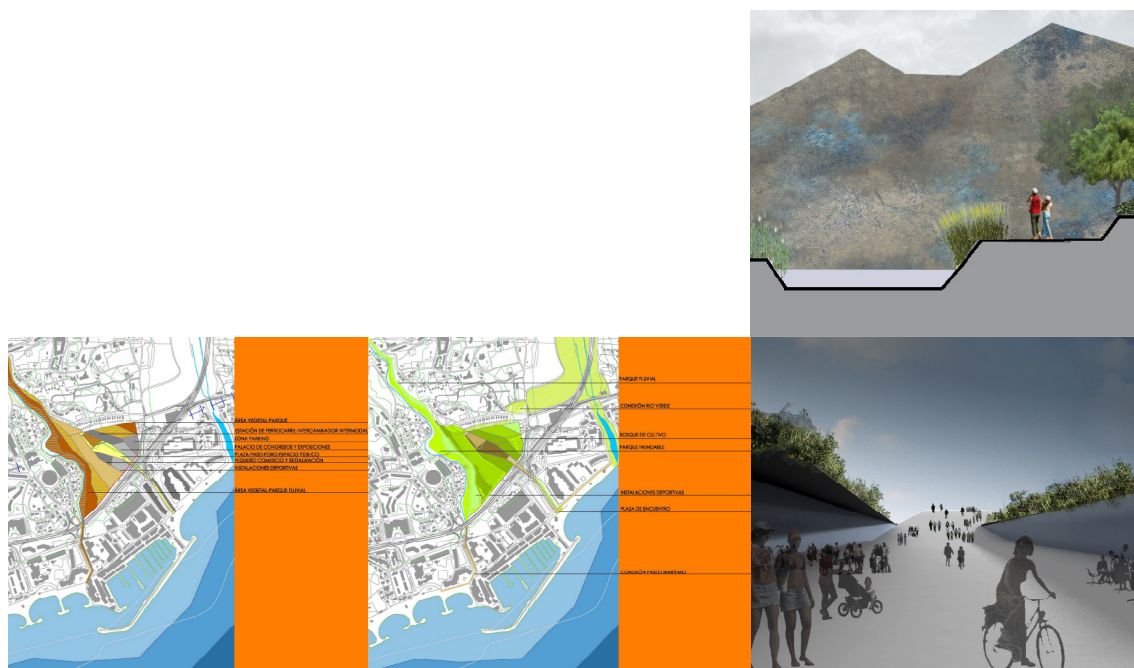
Ciudad de la Cultura de Galicia (2011), Peter Eisenmann (1932)



.....

Tatamos de establecer vínculos entre el turismo de mar y la montaña a través de las relaciones con el lugar. Conceptualmente buscamos generar una reflexión sobre los espacios de ocio y tiempo libre vinculados al lugar reconociendo las huellas del territorio, los cauces fluviales como vehículo de conexión. Encontramos en el proceso sinergias creativas únicas que giran en torno al trabajo en grupo y multidisciplinar y entendimos cómo el trabajo en el paisaje aúna muchas especialidades. Buscamos inspiración en proyectos que trabajan desde el territorio como piel, y a través de hundimientos y elevaciones, en la hibridación de funciones que establecían una funcionalidad por capas, superpuestas, creando distintos estratos, en la recuperación del espacio verde transitable y vivible y en el trabajo de algunos artistas del *Land Art* que trataban de la relación con la tierra y el tiempo, y el acontecimiento de espacio-escultura que se recorre. Sentimos la capacidad del territorio de ser materia fluida y en transformación.

.....



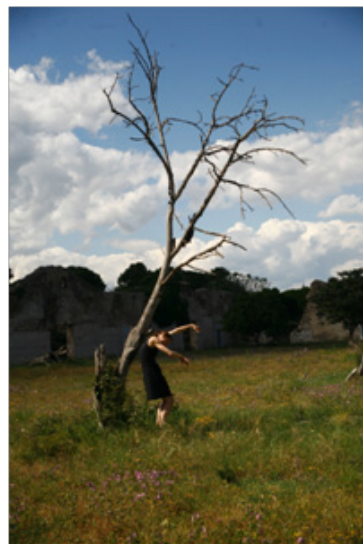


Lugares de paso, una aproximación a los espacios del miedo en la ciudad de Valencia (2012) | proyecto **obra: fotografía** | fotografía con una máquina Canon G9 Power –Shot Zoom lens 6 x 15, y con retoques puntuales en programa de edición de fotografía. | dim aprox. . 57 fotografías, dimensiones variables, en blanco y negro y color, compuestas en 31 A4.

Sentir el miedo, como emoción personal, vinculado a espacios urbanos concretos, y por tanto, con una evocación de lo público, ha sido el punto de partida de este trabajo. Una reflexión e introspección en la que buscaba reflexionar, evidenciar, revivir las sensaciones del miedo en espacios de los *no-lugares* para poder mostrarlas. Un viaje a modo de deriva por la ciudad de Valencia para capturarlos. El arte como crítica a los espacios urbanos y arquitectónicos, que pese a su función conectora o de esparcimiento en el contexto urbano guardan una cara oculta, y sin embargo, reconocida por todos. Palpitaciones, ansiedad, soledad, desconexión, vacío, deshumanización, amenaza me habitan en su recorrido.



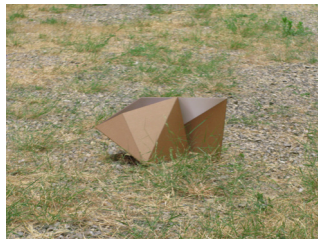
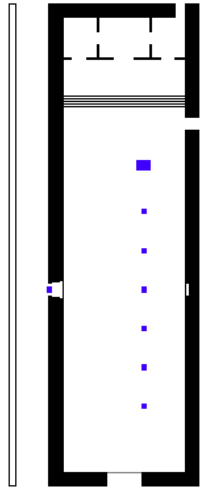
En silencio, danza en la ruina (2012) | proyecto obra: videodanza | lugar: Cartuja de ValldeCrist (Altura-Castellón), duración 14' [en línea] <https://vimeo.com/57467918>



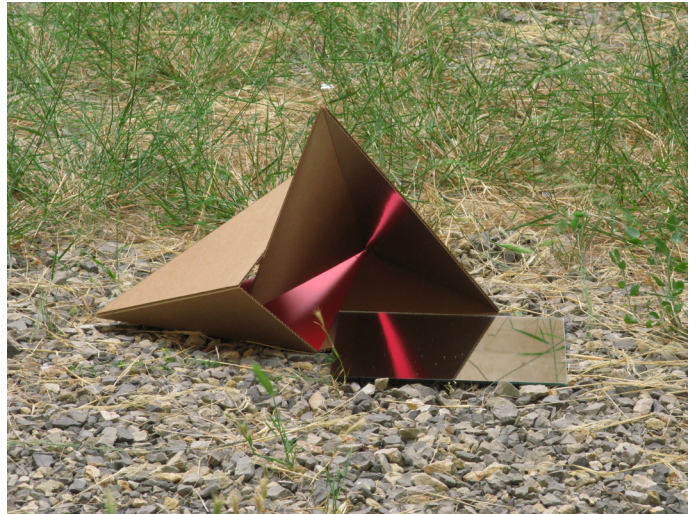
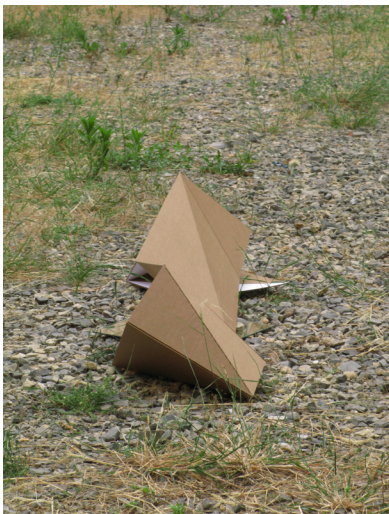
Las cosas suceden. La vida y la muerte. Una pulsión y la necesidad interior de expresar una emoción que me ultrapasaba dieron lugar a este trabajo. Busqué el espacio escenográfico de la ruina como memoria, un espacio de la arquitectura del silencio a través del tiempo-espacio de la danza y la música, para expresar la idea emocional de la muerte. Este acontecimiento vivido de una manera próxima generó el impulso y la necesidad para la investigación y expresión de las emociones asociadas a ella, sintiendo que en esta sociedad, no tiene verdaderas vías de expresión. Generé la creación artística a través del diálogo entre espacio y danza, gravedad y ligereza, lo estático y dinámico, lo permanente y lo efímero, memoria y lugar, silencio y fenomenología, como una aproximación poética para trascenderlo.

proceso





Buscaba hablar de la idea de silencio en un espacio de silencio. Provocar una reflexión sobre los pasos de la vida, entendidos éstos siempre en relación a un contexto. Siete piezas de cartón plegado que los evocaban, y el espejo en la tierra y bajo cada uno de ellos para mirar lo que no se ve, el otro lado de las cosas. Reflexión del espacio-tiempo en cada pieza a través del pliegue y del triángulo, de abierto-cerrado, de desarrollos posibles. Distancias, pasos, rito, el modo de acceder, de recorrer y de salir, construían el diálogo que formaron este espacio articulado y de tránsito.



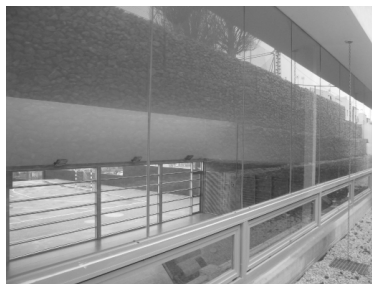
Ensilencio(2012) | proyecto **obra: instalación** | lugar: Cartuja de ValldeCrist (Altura-Castellón), 1 espejo dim. 50 x 70 cm, 7 espejos de 40 x 40 cm, 8 piezas de dimensiones variables. Materiales: cartón, cartulinas de colores, pegamento.



Gimnasio en Bennisà (2005-2009) | **proyecto obra** | hormigón, acero, aluminio, vidrio, acabados enfosado blanco, caucho sintético. | dim. parcela : 40 x 15 m; sala gimnasio 16 x 6 x 5'5m . Vestuarios y otros; dimensiones variables x 3 m altura.



Trato de encontrar en el lugar las huellas, las trazas, las marcas a partir de las cuales establecer un diálogo, y una relación sensorial y de memoria con él. Unas piedras, un bancal verde... sentía la necesidad de que el proyecto se generase desde el silencio y que emergiera el acontecimiento preciso. Acciones de excavar y reponer. El espacio principal, una caja blanca hecha de m3 de aire, de luz, de diferentes matices e intensidades, del exterior entrando dentro. Patios, luces, miradas transversales. El suelo de color naranja, como una mancha desparramada. El gimnasio iba a ser "habitado" por niños. Busqué crear un espacio para activar la creatividad, el juego, el movimiento.



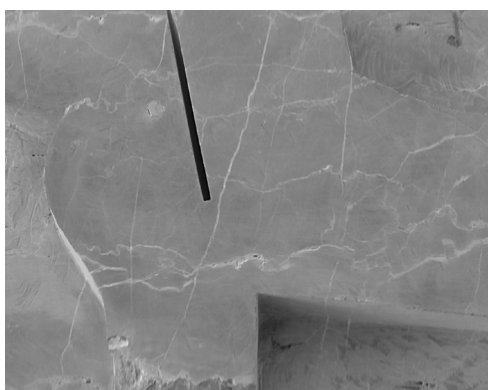
Lamas Porche Gimnasio en Bennis (2009) | proyecto obra | aluminio | dim. perfiles c/uno : 16 x 5 x 300 cm ; nº de piezas 40

Quería explorar nuevos modos de creación que me inspiraran, desde un de-
tontante que contuviese ritmo, juego, diversión. Hacía tiempo que andaba
pensando en las posibles sinergias entre música y arquitectura. La oportuni-
dad vino de mano de la fachada del porche del gimnasio. Una colaboración
sinérgica con Marc, músico, la elaboración de un ritmo musical, una *bule-
ría*, la transcripción a las matemáticas, el traspaso de las notas y silencios
a llenos y vacíos, en un proceso de colaboración desenfrenada a ritmo de
impulso creativo, puliendo cada detalle de esas esencias trasladadas, giros,
separaciones, distancias... y , por fin, los ritmos estaban ahí para ser capta-
dos por una acústica visual. Lo dinámico es ritmo y viceversa.



Pieza sin título (2011) | proyecto obra: escultura en piedra | dim. piedra 33 x 45 x 12 cm

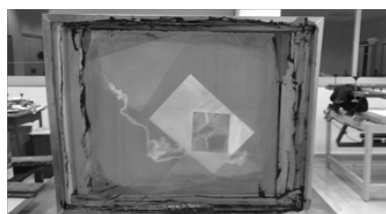
Quería explorar y encontrar nuevas maneras de hacer traslaciones entre lenguajes. Esta vez elegí el pictórico, conteniendo en esencia elementos de la música y la talla en piedra de una obra de Michavila. Leer el espacio bidimensional a nivel tridimensional haciendo traslaciones de líneas, textura, masas de color, en perforaciones, vacíos, sustracciones en la piedra. A su vez quería experimentar el trabajo con las manos, como se produce en la talla. Buscaba una percepción personal de este significado tan lejos de mi práctica habitual y reflexionar sobre este proceso.



Joaquim Michavila, *A tempo*, 1998. Acrílico / tela, 130 x 162 cm

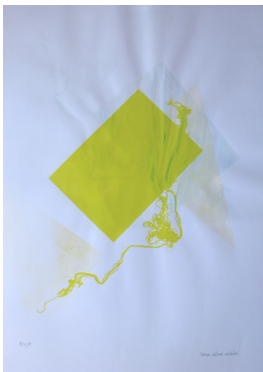


Variaciones imprevistas (2011-12) | proyecto obra: serigrafía | dim. piedra 100 x 70 cm

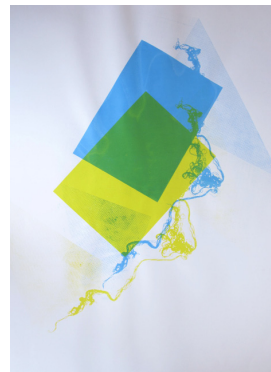


Materiales: hilo de algodón
Materiales: malla de fibra de vidrio

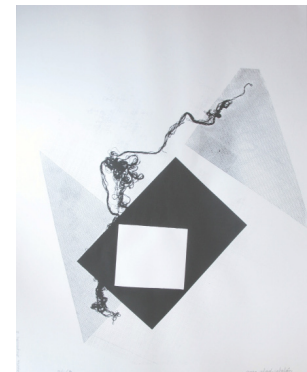
Conceptualmente esta serie de serigrafías busca la esencia en el proceso, en el que el azar, la improvisación y el gesto, son elementos generadores de la obra. Quiero expresar un acontecimiento procesual, visual, plástico a través de la ausencia de “proyecto”, contrarrestando los procesos racionales y pensados que habitan en la arquitectura, generando una aproximación intuitiva y de proceso pictórico. A través del *collage* de materiales directamente en la pantalla, buscando sus cualidades expresivas dadas por su materialidad, su geometría, su textura, forma de arrugarse o caer, se crea esta serie. Cada una de las láminas, juega luego de manera particular con el color, creación de reservas. etc., indagando también en los procesos de intervención a posteriori.



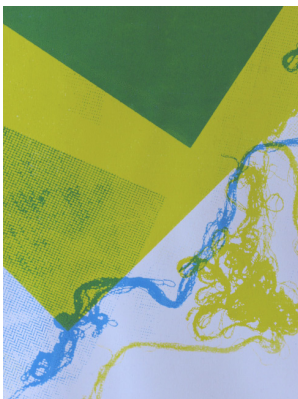
Título | *Variaciones Imprevistas I*
2012
Serigrafía, Estampación permeográfica
dim 100 x 70 cm
Papel Pop Set 220 gr
2 Tintas | Amarillo Base transparente
Pantalla de hierro, tejido de poliéster de 71 hilos



Título | *Variaciones Imprevistas III*
2012
Serigrafía, Estampación permeográfica
dim 100 x 70 cm
Papel Pop Set 220 gr
1 Tintal Negro
Pantalla de hierro, tejido de poliéster de 71 hilos



Título | *Variaciones Imprevistas V*
2012
Serigrafía, Estampación permeográfica
dim 100 x 70 cm
Papel Pop Set 220 gr
2 Tintas | Azul y Amarillo
Pantalla de hierro, tejido de poliéster de 71 hilos



Conclusiones

“El conocimiento también requiere una cierta distancia, un contacto negativo, una retirada, y surge cuando existe una ruptura en la actividad”.

Siah Armajani

Desde el punto de vista de la creación en arquitectura, a través de la aproximación realizada en este trabajo, hemos evidenciado cómo entender e investigar la producción artística y experimentar su práctica son vías de apertura y liberación en el acto creativo y entendimiento del espacio emocional arquitectónico y urbano, del que participamos de manera cotidiana. Además esta aproximación posibilita una ampliación del significado y sentido esenciales desde la conexión del arte con los ámbitos de la filosofía, la psicología o la antropología. Después del itinerario realizadorelacionandodiferentes ejemplos dentro de las cinco esencias propuestas, hemos podido constatar cómo estos vínculos existen, y dan luz, a muchos aspectos no explicados ni con posibilidad de ser explorados dentro del ámbito exclusivo del campo de la producción arquitectónica.

La relación que hemos visto entre la práctica artística que se evidencia en algunos arquitectos como Le Corbusier, con su práctica en las artes desde la pintura, el *collage* y la escultura o Navarro Baldeweg, con sus instalaciones y pinturas, con su propia práctica arquitectónica nos hace entender cómo aquella proporciona herramientas y en ocasiones se transfiere en una liberación de la creatividad, del pensamiento y la cualidad poética, de la utilización de una geometría orgánica y dinámica, del aumento de la percepción desde lo sensible que afectan a sus miradas y reflexiones en el proyecto de arquitectura. No es extraño que Baldeweg se inspire en Matisse, que Le Corbusier muestre un trazo en la Capilla de Ronchamp libre y orgánico al igual que en sus pinturas o haga una interpretación de la obra de Lucio Fontana, interpretando en sus agujeros espacios de luz junto con las connotaciones semánticas en torno a la destrucción y perforación trasladadas a las fachadas de la Capilla de Ronchamp o que Enric Miralles decida finalmente concebir directamente el Parque de Mollet como un *collage* de Hockney. Estos autores participan de

una búsqueda de una traslación que va más allá de los elementos característicos de la arquitectura, que les permite trasladar significados y percepciones esenciales de la producción artística, con todas sus connotaciones y sentidos, al campo de la arquitectura, a través de su propia obra o de la especial visión en obras de artes de otros autores.

En la arquitectura de Frank Gehry vemos un eco del gesto y la acción en la materia que subrayaron el *Informalismo* también de la superposición de capas del *collage cubista* así como ver en sus interiores los *Merz*, collages cubistas tridimensionales de Schwitters. Conceptos esenciales de habitar, de espacio refugio subyacen en sus proyectos, con connotaciones de improvisación y del valor de la memoria y de la esencia de los materiales. En los fluidos espacios de Zaha Hadid hemos encontrado vínculos no sólo con las esencias de ingravidez, libertad, de unión de tecnología y vida, de la relación espacio-materia de la escultura del *constructivismo* ruso y de los *suprematistas* y, a las que ella se refiere, sino también conexiones con el movimiento, lo cinético, lo fluido, disolución del límite, la relación espacio-tiempo y el dinamismo que impregnaron movimientos artísticos como el *futurismo* o el *rayonismo*. La búsqueda del pliegue y plano inclinado como una forma de desestabilizar las coordenadas ortogonales y despertar nuevas relaciones del cuerpo, el tacto y el movimiento, para salir del adormecimiento de las estructuras de percepción estables. Al revisar las esencias de la arquitectura desde el ámbito del arte hemos podido vislumbrar muchos más significados. En general, la llamada arquitectura deconstructivista ansía la libertad y búsqueda de nuevos lenguajes y formas de creación aún basadas en la no-forma.

En otras miradas fundamentales hemos visto cómo las sinergias activan, trasladan o interpretan sentidos, contenidos comunes, lenguajes, elementos, acciones, gestos y poéticas propias del campo del arte a la arquitectura que nos hace rescatar esencias y connotaciones expresadas en el arte, dotando de un contenido principal, desde un punto de vista humanista dentro de lo antropológico o filosófico, el concepto del espacio en la arquitectura, lo que propicia un campo de investigación y multiplicación de significados.

Hemos visto además como la práctica del arte tiene la capacidad de realizar una activación en sí misma de las componentes irracionales y del subconsciente, que conjugadas con aspectos de significados conscientes son esenciales en cualquier actividad creadora. Hemos comprobado, desde el punto de vista de la psicología que el arte trata de explicarse la existencia. Cuando podemos ver y entender, incluso experimentar las connotaciones del *vacío* y el *silencio* en la escultura de Jorge Oteiza vinculadas a una ocupación espiritual o a la idea de refugio ante la muerte, o de espacio de diálogo entre espacio y materia de Eduardo Chillida, hemos dotado de contenido semántico a este concepto cuando en el edificio de la Casa da Música de Rem Koolhaas, el vacío casi como excavado sea una de las esencias de ese espacio de arquitectura.

Hemos vinculado además aspectos del vacío del espacio excavado a posiciones antropológicas, vinculadas con la conexión con la tierra y relacionadas con espacios refugio, hábitats de calidad primitiva y animal o incluso con la simbología del espacio de la muerte. También ver el vacío co-

nectado con los conceptos en la cultura oriental a espacios de silencio o meditación que hemos visto a través de Isamu Noguchi o Ramón de Soto, nos hacen interpretar vacíos creados en el ámbito del espacio en arquitectura y del espacio urbano afectando a esas esencias en su vivencia. Es decir, el vacío en arquitectura activado a través de los elementos, las distancias y las relaciones, puede interpretarse como espacios de meditación a través del silencio que es vacío, donde hay una activación de la concentración, de la atención, de la propia consciencia individual y de una intensificación espiritual que nos libera de la actividad normal y del pensamiento, aumentando la energía interna del propio individuo.

Estas esencias entendida desde la reflexión y observación del vacío en el campo sobre todo de la escultura, permite activar campos de sensibilidad, acción y reflexiones sobre la existencia humana, que trasladados a la arquitectura revelan importantes consideraciones sobre cuestiones emocionales hacia la creación del espacio existencial y subjetivo activando unas posiciones más humanistas en términos de afectos, memoria y emociones que se activan en el espacio donde habitamos en las ciudades.

También pensamos que se han puesto en valor, los aspectos de la componente táctil y háptica inherentes al proceso y al resultado de la mayor parte de la producción artística ligada sobre todo al campo de la pintura, como en el caso, por ejemplo, del *expresionismo abstracto*, de la escultura y de la instalación, que activan necesariamente las cuestiones fenomenológicas de la experiencia sensorial y que normalmente aparecen alejadas del creador en el ámbito de la arquitectura, que se realiza a posteriori y a través del proyecto.

A la vez, y en muchos casos, la experiencia artística se vincula directamente a la escala humana, en cuanto el creador en primera persona, está vinculado directamente con el espacio, el tiempo y los materiales. Todo este proceso activa consideraciones sobre la importancia de la materia y su acción en ella, sus texturas, sus cualidades, su capacidad para evocar la memoria, el gesto en ella, del azar, etc. que trasladados al campo de la arquitectura activan intensamente la pregunta y reflexión sobre las cuestiones encerradas en la materia en sí y de la relación con ella, más allá de su percepción estética, como son los aspectos psicológicos, sociales, afectivos y de memoria.

Por otro lado hemos mostrado como el arte y la filosofía se encuentran en posiciones complementarias. El arte evidencia, muestra a través de la presencia de la obra o de su proceso, cuestiones del campo de lo no visible, al mismo tiempo que vinculadas a la existencia, mientras que desde la filosofía se reflexiona en torno a estas cuestiones a través del pensamiento en sí. Esta relación provoca una aproximación a una reflexión desde el arte hasta la filosofía, en torno, a la existencia que ayuda a activar posiciones de pregunta, de crítica, de búsqueda de la trascendencia, de una preocupación sensitiva e intelectual sobre la esencia de las cosas.

Si continuamos con el recorrido que hemos hecho hemos vislumbrado en algunas obras de Peter

Zumthor, como la Capilla Brudel Klaus, las conexiones con las teorías de la fenomenología, con la creación de un espacio esencial del habitar, como refugio y cabaña, y a la vez con conceptos esenciales del *arte povera*, y de las obras de algunos de sus representantes como Mario Merz o Jannis Kounellis como la utilización de materiales cotidianos y humildes, de la presencia de la huella como memoria, de la importancia del proceso y de la acción e incluso el carácter social en ocasiones del mismo. Estas interacciones en relación a los procesos han ayudado a entrelazar los significados y conectarlo con las demás corrientes culturales y de pensamiento ayudándolo a significar como un espacio emocional. Por tanto, estas sinergias se producen también, no sólo desde la reflexión del objeto final en el arte, sino en el entendimiento e investigación del proceso de creación artística, y sus significados culturales y contextuales vigentes incluso de crítica cuando se produjeron. Como hemos visto, por poner ejemplos, en el *Informalismo*, con la idea del gesto, la acción, la gravedad en la materia y la desobjetualización de la obra de arte, en el *collage cubista* con sus ideas de proceso, múltiples puntos de vista, de la memoria a través de la superposición de capas, o en el *arte povera* con el hincapié de la acción y el gesto, y el valor significativo de la utilización de materiales pobres y cotidianos. El entender el sentido primordial de sus procesos abre nuevas posibilidades y oportunidades en el entendimiento del proceso viendo el espacio y la forma como “resultado” de ese proceso, y no como un fin en sí mismo u objeto final.

Las conexiones entre la psicología, la psicología psicoanalista y el sentido de la creación artística en las *derivas situacionistas*, donde las pulsiones y conceptos de libre deambulación al igual que en el *surrealismo* o *expresionismo abstracto* dibujan realmente el sentido de estas derivas, y nos ayudan a rescatar los aspectos emocionales del espacio en la ciudad, lo que propicia un entendimiento y puesta en valor de estas cuestiones desde la subjetividad del habitante. Esta investigación pone en valor idea de juego, de azar, del movimiento libre, de la pulsión afectiva como elemento motor del movimiento, que posibilitan otro entendimiento del espacio público y sus potencialidades. Ver algunas obras de Enric Miralles, con sus ecos esenciales en Gaudí, como el Parque de la Diagonal al Mar que desdibuja los límites con la ciudad e incorpora un sentido lúdico, de movimiento, del azar, a través de líneas y trazos, inclinados, curvos, que giran, que son geometría y a la vez estructuras físicas y orgánicas llenas de movimiento, que ponen elementos en movimiento como el agua, muestra una impregnación del sentido de lo lúdico, del movimiento en la escultura, de la utilización de la línea continua y del juego de la obra de Alexander Calder. Esta relación nos permite poder entender el amplio sentido de la imaginación y la inventiva de este artista y las posibilidades de su traslación en el ámbito del paisajismo y la arquitectura desde múltiples interpretaciones.

.....

Mi aproximación personal a la práctica artística en el máster me ha permitido una liberación, un

encuentro, una aproximación desde la experiencia a todos los sentidos explicados, y he podido constatar la influencia de esta práctica en el desarrollo de la enseñanza y práctica de la arquitectura. Postulamos que a nivel de enseñanza y pedagogía de la arquitectura y, por otro lado, vigente en muchos de los planes de estudio²⁵² de las Escuelas Públicas de Arquitectura de España, sería necesaria la incorporación de la investigación y práctica artística, que desarrollada en integración y en paralelo, y a la luz de las relaciones que hemos establecido posibilitaría la apertura de la imaginación creadora, ampliación de significados y de todos los aspectos que hemos mostrado y que se han revelado como importantes en un concepto humanista, imaginativo, integrador y creativo de la creación y vivencia del espacio emocional de la arquitectura, para dejar de ser miradas que se realizan de manera tangencial y sólo por algunos. Se trataría pues de poder incorporar el proceso y reflexión artísticas en la creación arquitectónica.

Proponemos poner en valor la emoción frente a la razón, la imaginación creativa frente a la intelectualización, la idea de creación a través del juego y la acción frente al proyecto pensado e intelectualizado, el proceso frente al fin. Defendemos y concluimos en este trabajo el entendimiento de la arquitectura, el urbanismo o el paisaje, y el espacio creado como un proceso más que como un objeto final, impregnado aquél de valores de pensamiento fluido, periférico, divergente, trascendente, poético, paradójico, de juego y azar, encontrados abundantemente en la práctica artística y en el arte como proceso, y en la práctica de algunos arquitectos en los que se evidencia una creación y procesos artísticos en un sentido global.

A nivel personal, el máster, en su vertiente de práctica artística y de investigación ha supuesto un cambio en aspectos estructurales de pensamiento, que han tenido origen en la ortodoxia asimilada de la arquitectura. Éstos se han roto y ha dado lugar una desestructuración, para poder abrir y dar paso a una mayor flexibilidad y organicidad del pensamiento. He potenciado cualidades en el curso de la creación como la espontaneidad y la improvisación, sentido de la aventura, del valor delo aprehendido a través de la experiencia. La experiencia produce un conocimiento desde el ser, proporciona un conocimiento de un sentido que va más allá del intelecto. Se ha abierto un conocimiento a través del “sentir” y no sólo de saber. Se han activado en mí una percepción más humanista, más ligada a un pensamiento holístico que une y sintetiza cuestiones sociológicas, antropológicas, psicológicas, del quehacer artístico y arquitectónico. Este aspecto de un pensamiento más orgánico, también ha tenido trascendencia a nivel personal, aumentando en mis reacciones posiciones más flexibles. Se ha impulsado a través de la investigación y tras la reflexión sobre la práctica artística, una mayor capacitación para establecer relaciones entre las cosas, y tratar de preguntarme sobre los aspectos “más invisibles” de la existencia humana y de sus producciones culturales, entre ellas el arte y la arquitectura, para aproximarme a sus esencias. He afianzado y constatado el aspecto lúdico en la creación arquitectónica, lo que ha

252 Hay universidades como Columbia University en Nueva York que incorpora en sus planes de estudio y estudios de posgrado en arquitectura esta investigación paralela e integrada, a través de la práctica simultánea de la arquitectura y el arte.

supuesto y puede suponer en un futuro un mayor proceso de disfrute.

La práctica artística me ha dado la oportunidad única de crear desde mis emociones y desde la experiencia personal para trascenderla. Desde el dolor, desde el juego, desde el humor, desde la diversión, desde el miedo, desde lo que acontecía en mi interior, desde lo íntimo. Ha sido un abrirse a los demás, participando de la emocionante y vulnerable posición de la exposición a los otros, de mis necesidades, de mis carencias, de mis reflexiones propias, de lo que significa la esencia de estar en la vida y de mi experiencia personal en ella para, de algún modo, universalizarla. Esto ha supuesto una expresión a un nivel emocional de una repercusión de vitales consecuencias para mis sensaciones y expresión emocional. El tema del arte es la vida, y viene desde dentro, desde lo íntimo. Esto lo diferencia del quehacer creativo en la arquitectura de manera esencial y le dota de una componente humana, de lo que verdaderamente es importante. Es el arte y la vida entendidos en uno.

El máster me ha dado la oportunidad de una aproximación única a mis compañeros artistas, y por tanto, he quedado expuesta a un contagio, una ampliación en las conexiones de cómo piensa, cómo sienten, cómo es su proceso creativo. Desde mi punto de vista, he podido sentir y comprobar la relación arte-vida que estructura la psique del artista, he sido una observadora en este sentido, y me he dejado impregnar por las sensaciones que esta convivencia ha supuesto.

Mi reflexión en torno a esta experiencia me lleva a concluir y querer seguir experimentando a través de la práctica artística, que vislumbro como necesaria, y a su vez con la continuación en la investigación en cualquiera de sus formas, para poder mantener viva la significación continua y elaborada de la creación de sinergias entre la práctica de la arquitectura y del arte. Pero sobre todo por la experiencia vital y de conciencia que supone el proceso de creación artística, que me conecta con una manera especial de estar en el mundo, de sentir y de explicarme experiencial y emocionalmente las cosas.

También me ha influido positivamente las relaciones de proximidad que se establecen entre profesores y alumnos que favorece una atmósfera creativa y de libertad, pero a la vez crítica. Y sobre todo, he tenido la oportunidad de vivir este proceso de la investigación desde la sinergia con mi tutor Evaristo Navarro, entre los pensamientos cruzados en torno al arte y a la arquitectura. Esta creación orgánica se ha cimentado desde una posición muy vital, en continuos diálogos, conversaciones, derivas, recorridos periféricos, confrontaciones, preguntas y búsquedas de respuestas, en una proximidad en el proceso creativo, que en el centro de este trabajo ha supuesto un disfrute y un crecimiento personal y exponencial de la sinergia arte y arquitectura vivida desde esta experiencia en búsqueda del conocimiento.

Bibliografía

LIBROS, CATÁLOGOS

- AAVV., *Aprendiendo del Guggenheim*, Madrid, Ediciones Akal Arte Contemporáneo, 2007.
- AAVV., *Arnold Schonberg, Wassily Kandinsky, Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- AAVV., *Construir, Habitar, Pensar, Perspectivas del Arte y la Arquitectura contemporánea*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2008.
- AAVV., *Colección Christian Stein, Una historia del arte italiano*, Milano, Electa, 2010.
- AAVV., *El Universo de Calder*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1992.
- AAVV., *Emoción y Motivación*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces Ed., 2003.
- AAVV., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- AAVV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003, (Primera Edición en Turner, 1979).
- AAVV., *Evarist Navarro, La construcción de la memoria*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2011.
- AAVV., *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1999.
- AAVV., *Henry Moore, escultura*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1981.
- AAVV., *Le Corbusier, Béton Brute and Ineffable Space, 1940-1965, Surface Materials and Psycho-physiology of Vision*, Suiza, EPFL Press, 2011.
- AAVV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2006.
- AAVV., *Massilia, 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, Sant Cugat del Vallés, Associació de Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, 2004.
- AAVV., *Pierre Soulages*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.
- AAVV., *Ramón de Soto, La Elipse del Tiempo, Espacios de Meditación*, [en línea] Alicante, Fundación Cultural Frax de la Comunitat Valenciana, 2009, disponible en: <<http://www.fundacionfrax.org/wp-content/uploads/Ramon-de-Soto.pdf>>.
- AAVV., *Representing emotions, New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Burlington (USA), Ashgate, Publishing Company, 2004.

- AAVV., *Robert Morris, el dibujo como pensamiento*, Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Valencia, 2011.
- AAVV., *Robert Smithson, Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967*, Barcelona, Editorial GG Mínima, 2006.
- AAVV., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Edit Actar, 1996.
- AAVV., *Valencia09, Con-fines, Pasajes de las Artes Contemporáneas*, Valencia, IVAM, 2009.
- AAVV., *Wassily Kandinsky*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009.
- ÁBALOS, Iñáqui, *La buena vida-Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 2000.
- ALGARÍN COMINO, Mario, *Arquitecturas excavadas, el proyecto frente a la construcción del espacio*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
- ARNMHEIM, Rudolph, *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE Argentina, 2000, (La poétique de l'espace, Presses Universitaires de France, París, 1957).
- BADOS, Ángel, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2008.
- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de, *Chillida-Heidegger-Husserl, El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, (primera edición Liquid Modernity, 2000).
- CALVINO, Italo, *Las Ciudades invisibles*, Madrid, Edit. Siruela, 2003, (ed. original Le città invisibili, 1972).
- CARERI, Francesco, *El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CHIPP, Herssel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.
- DÁMASO, Antonio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2007.
- DELEUZE, Giles, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Barcelona-Buenos Aires, Mexico, Paidós Básica, 1989, disponible en: <[s.scribd.com/doc/32556555/](https://www.scribd.com/doc/32556555/)>.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Edit. Pre-Textos, 2000.
- DOMINGUEZ, Luis Ángel, *Álvar Aalto, Una arquitectura dialógica*, Barcelona, Ediciones UPC, 2003.
- ECO, Umberto, *La definición de arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.
- ESTEBAN MEDINA, Vicente, *Forma y Composición en la arquitectura deconstructivista*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, disponible en <www.oa.upm-es/481>.
- FERNÁNDEZPOLACO, Aurora, *Arte Povera*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1999.
- GAROFALO, Francesco, *Steven Holl*, Italia, Società Editore Artística SpA, 2003, (Steven Hall, United Kingdom, Thames& Hudson Ltd, 2003).

- GALOFARO, Luca, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *La historia del Arte contada por E.H. Gombrich*, Madrid, Editorial Debate, 2006.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate, 1997.
- GUASCH, Anna María, *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local Madrid 1973.
- HEIDEGGER, Martin, *La fenomenología del espíritu de Hegel*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós Estética 24 Editorial, 1993, (Über das Geistige in der Kunst, Munich, R. Piper & Co., 1912).
- KOOLHAAS, Rem, *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Barcelona, Edit GG., 2004, (Título original, Delirious New York, 1978).
- KWINTER, Sanford, *Rem Koolhaas, Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Textos y dibujos para Ronchamp*, Ronchamp, Association Oeuvre de Notre-Dam du Haut, 1965.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier, Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Fondation Le Corbusier, Edições Cotovia, Lisboa, 2003.
- MADERUELO, Javier, *La idea del Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel, *Sueños y Polvo, Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*, Madrid, Edición Ricardo S. Lampreave, 2009.
- MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Paidós Ibérica Ediciones, Barcelona, 2010 (Título original: *Écrits et propos sur l'art*).
- MOHOLY-NAGY, Lászlo, *La nueva visión, Principios Básicos del Bauhaus*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2008, (Primera Edición en Español 1963).
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Navarro Baldeweg*, Madrid, Ediciones Tanais, 2001.
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- PALLASMAA, Juanhi, *La mano que piensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012.
- PARENT, Claude, *Vivir en lo Oblicuo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009, (Vivre à l'oblique, L'Aventure Urbaine, París, 1970).
- PONTY, Merleau, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Edicions 62, 1975.
- QUETGLAS, Pep, *Pasado a limpio, II*, Girona, Editorial Pre-Textos, 2001.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993.
- RCR, Aranda, Pigem, Villalta, Arquitectos, *Entre la abstracción y la naturaleza*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- SANTOS NOVAIS, Nanci, *Poéticas Urbanas en la Escultura Contemporánea*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2010.

SARTRE, Jean Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1939), Webliblioteca del pensamiento, disponible en <<http://www.webliblioteca.com.ar/occidental/emociones.pdf>>

SOTO, Ramón de, *Ramón de Soto, Arquitecturas del Silencio*, Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997.

TÁRRAGO MINGO, Jorge, *Habitar la inspiración, construir el mito*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2007.

TORRES, Ana María, *Isamu Noguchi*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

VENTURI, Robert, *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

VYZOVITI, Sophia, *Folding Architecture. Spatial, Structural and Organizational Diagrams*, Amsterdam, Bis Publishers, 2003.

WALLS, Brian, *Land Art y Arte Medioambiental*, Barcelona, Edit. Phaidon, 2005.

ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor Atmósferas, Entornos arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor*, Editorial GG, Barcelona, 2006.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

ECHEVARRIA PLAZAOLA, Jon, *La finalidad del arte, La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008, disponible en <<http://repositori.upf.edu>>

ESTEBAN MEDINA, Vicente, *Forma y Composición en la arquitectura deconstructivista*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, Disponible en <<http://oa.upm.es/481/>>

LOMELÍ PONCE, Javier, *El límite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011, disponible en <<http://repositori.upf.edu>>

ARTÍCULOS, REVISTAS, CONFERENCIAS, CONGRESOS.

AAVV., “Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles”, *El Croquis* nº 100-101, Enric Miralles+Benedetta Tagliabu 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

AAVV., “Breve conversación con Eduardo Chillida”, *El Croquis*, nº 81-82, Madrid, El Croquis Editorial, 1996.

AAVV., “El proceso constructivo de los Teatros del “Canal” del arquitecto Juan Navarro Baldeweg”, en *Informes de la Construcción* [en línea], vol 60, nº 509, 2008, <<http://dialnet.unirioja.es>>.

AAVV., “El Urbanismo unitario a finales de los años 50, Internationale Situationniste nº2, 1959” en AAVV., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Edit. Actar, 1996.

AAVV., “Entrevista con Zaha Hadid”, *El Croquis*, nº 52+73+103, Zaha Hadid 1983-2004, Madrid, El Croquis Editorial, 1992.

AAVV., *Frank Ghery, Recent Project*, Tokio, A.D.A. EDITA Tokyo, 2011.

AAVV., “Juan Navarro Baldeweg, Teatro del Canal en la calle Bravo Murillo”, en AAVV, *Arquitectura Viva* nº 89-90, Madrid, Arquitectura Viva, 2003.

AAVV., "La arquitectura como una intervención en un campo de energías" [J.R. Curtis, William, una conversación con Juan Navarro Baldeweg], en *El Croquis*, nº133 Juan Navarro Baldeweg 1996-2006 Intervención en un campo de energías, Madrid, El Croquis Editorial, 2006.

AAVV., "Materia Original, CapillaBruderKlauss, Wachendorf (Alemania)", *Arquitectura Viva*, nº 120, Madrid, Arquitectura Viva, 2008.

AAVV., "Parque Diagonal al Mar", *El Croquis*, nº 100-101 Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

AAVV., "Palacio de Deportes de Chemintz", *El Croquis*, nº 100-101 Enric Miralles + BenedettaTagliabue 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

AAVV., "Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina", *El Croquis*, nº 100-101, Enric Miralles+Benedetta Tagliabu 1995-2000, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

AAVV., "Una conversación con Enric Miralles", *El Croquis*, nº 72 [II] Enric Miralles 1990-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 2002.

AAVV., "Una Conversación con Benedetta Tagliabue", *El Croquis*, nº 144, EMBT Enric Miralles y BenedettaTagliabu, 2000-2009, Madrid, El Croquis Editorial, 2009.

AIRES MATEUS, "Sobre la permanencia de las ideas", *El Croquis*, nº 154, Aires Mateus2002-2011, Madrid, El Croquis Editorial, 2011.

BILL, Max, "Kandinsky, el educador", en AAVV, *Wassily Kandinsky*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 2009.

BOCCIONI, Umberto, "Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista" (1912) en Herssel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.

BURTON, Scott, "El tiempo en sus Manos", *Art News*, Vol. 68, nº4, 1969, en AAVV, *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

CORTÉS, Juan Antonio, "Los atributos de la naturaleza", *El Croquis*, nº 138 RCR Arquitectes 2003-2007, Madrid, El Croquis Editorial, 2007.

CURTIS, William J. R., "Mapas mentales y paisaje sociales, la arquitectura de Miralles y Pinós", *El Croquis*, n º 30 + 49+ 50, Miralles/Pinós 1983 1990, Madrid, El Croquis Editorial, 2002.

ECHEVARRIA PLAZAOLA, Jon, "Espacio receptivo y emoción estética. El espectador ante la obra de Oteiza", en Actas de 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, *Art, Emotion and Value*[en línea], Cartagena, Universidad de Murcia, 2011.Disponible en <<http://www.um.es/vmca/proceedings/>>

EL CROQUIS, nº 134-135, RemKoolhaas 1996-2007, Madrid, El Croquis Editorial, 2007.

GABO, Naum, "Escultura: Tallar y construir en el espacio" (1937) en CHIPP, Herssel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.

GARCÍA HÍPOLA, Maika, "Permanencia Excavada, Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenmann", *Proyecto, Progreso, Arquitectura* [en línea], nº 4, 2011, Disponible en: <<http://revistas.ojs.es/index.php/ppa/article/view/85>>

GIEDON-WELCKER, Carola, "Kandinsky, el teórico", en *Wassily Kandinsky*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 2009.

HEIDEGGER, Martin, "Construir, Habitar, Pensar" (1951), en Barañano Letamendia, Kosme de, *Heidegger, Chillida, Husserl, El concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del s. XX*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1990.

HILLS, Hellen, "Architecture and Affect: Leon Battista Alberti and Edification", AAVV, *Representing emotions, New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Burlington (USA), Ashgate, Publishing Company, 2004.

ITTEN, Johannes, "Análisis de maestros del pasado" (1921), en AAVV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003.

KANDINSKY, Vasili, "La pintura como arte puro" (1914) (en *Der Sturm*, IV, núms. 178-179 [1914], p. 98.), en AAVV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003.

KLEE, Paul, "Paul Klee, Confesión Creativa" (1920), (*Tribüne der Kunst und Zeit*, ed. Por Kasimir Edschmid, Erich Reiss Verlag, Berlín, 1920) en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003.

MIRALLES, Enric, "Parque Público y Ludoteca en Mollet", *El Croquis*, nº 72, Enric Miralles 1990-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994.

NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Intervención en un campo de energías", AAVV, *El Croquis* nº 133, *Juan Navarro Baldeweg 1996-2006*, Madrid, El Croquis Editorial, 2006.

ROJO, Luis, "Conversación con Zaha Hadid", *El Croquis* nº 52+73+103, Zaha Hadid 1983-2004, Madrid, El Croquis Editorial, 1992.

SAN MARTÍN, Javier, "Pasión y Paradoja, Oteiza, el escultor de la arquitectura", *Arquitectura Viva*, nº 89-90, Madrid, Arquitectura Viva, 2003.

SCHWITTERS, Kurt, "de "Merz"" (1921), en CHIPP, Herssel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.

SCHWITTERS, Kurt, "Concepto de "Merz"" (1921-1923) en AAVV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid, Editorial Istmo, 2003.

OTEIZA, Jorge, "Conferencia del I Congreso Internacional de Arte Abstracto" en GUASCH, Anna María, *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.

VÍDEOS

AAVV., *Oteiza 1908-2008, y siglo*, [en línea], Imprescindibles, RTVE, 51:09 min. , disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-oteiza-1908-2008-si-go/1333374/>>

AAVV., *Pinós, Carmen, Pasarela Petrer*, en VI Bienal Española de Arquitectura, [en línea], 2010, 5:42 min, disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=JhaEEv9UUgk&list=PL54DB880F5452D828&index=13>>

AAVV., *Rem Koolhaas, más que un arquitecto*, Arquia/Documentales, Fundación Caja de Arquitectos, 2005. (DVD, 97').

CAGE, John, *Music of changes*, 1951, 44:35 min, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B_8-B2rNw7s>

NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Juan Navarro Baldeweg, la voluptuosidad de mirar*, Elogio de la luz, RTVE, 2010, 28:03 min., disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa/elocio-luz-juan-navarro-baldeweg/1826762/>>

NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Teatro del Canal-Juan Navarro Baldeweg*, Proyecto audiovisual de

la X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 2009, Estudio Banana TV, 2009, 3:40 min., disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=6MmMgdNdd5E>>

MATISSE, Henri, *La obra de Henri Matisse*, Imágenes. Artes Visuales, RTVE, 1980, 9:11min, disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa/obra-henri-matisse/521907/>>

POLLACK, Sydney, *Apuntes de Frank Ghery*, [Documental Arquitectura], Sony Pictures Classics, 2005, 83 min, 1/9 disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=u_ZU11QT1j4>, 2/9 disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=HsCPfPIVXiA>>.

PAG. WEB

AIRES MATEUS [en línea], <www.airesmateus.com>

AMID NUEVEBAJOCERO [en línea], <www.cero9.com>

ANDRÉS JAQUE [en línea], <www.andresjaque.net>

CALDER FOUNDATION [en línea], <www.calder.org>

CASTELO DI RIVOLI [en línea], <www.castelodirivoli.com>

CONGORITME [en línea], <www.congoritme.net>

DESIGN MUSEUM [en línea], <www.designmuseum.org>

EMBT [en línea], <www.mirallestagliabu.com>

FRANK LLOYD WRIGHT, FOUNDATION [en línea], <www.franklloydwright.org>

FREE STOCK PHOTOS, FOTER [en línea], <www.foter.com/museochillidaleku>

THE HENRY MOORE FOUNDATION [en línea], <www.henry-moore.org>

ISAZKUN CHINCHILLA ARCHITECTS [en línea], <www.isazkunchinchilla.es>

MOMA [en línea], <www.moma.org>

MUSEO CHILLIDA LEKU [en línea], <www.museochillidaleku.com>

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO [en línea], <www.guggenheim-bilbao.es>

MUSEO NACIONAL REINA SOFIA [en línea], <www.museoreinasofia.es>

NOMAD [en línea], <<http://www.nomad.as/>>.

OMA [en línea], <www.oma.eu>

PLATAFORMA ARQUITECTURA [en línea], <www.plataformaarquitectura.cl>

PICASSO [en línea], <www.pablopicasso.nl>

PIERO MANZONI ARCHIVE [en línea], <www.pieromanzoni.org>

RICHARD LONG [en línea], <www.richardlong.org>

ROBERT SMITHSON [en línea], <www.robertsmithson.com>

S-MAO SANCHO-MADRIDEJOS ARCHITECTURE OFFICE [en línea],<www.sancho-madrideos.com>

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK [en línea], <www.guggenheim.org/new-york>

TATE [en línea], <<http://www.tate.org.uk/>>

THE GUARDIAN [en línea],<<http://www.guardian.co.uk/>>

ZAHA HADID ARCHITECTS [en línea], <<http://www.zaha-hadid.com/>>.

Anexo

fichas proyectos

Vivienda para Carmen

Fecha de finalización: 2011

Ubicación: C/ San Juan 11 Cheste, Valencia,

Superficie Solar: 110 m², Superficie Construida: 250 m²

Arquitectura: Sara Abad Catalán Estructuras, David González; Instalaciones, Alejandra Sandoval-Diseño Instalaciones, Arquitectos técnicos: Alberto Santamaría

Un camino de reflexión que se acciona en la práctica arquitectónica casi de una manera directa y, por supuesto, en proyectos que a priori demandan esta función específica, humana, social y esencial es el hecho de la función de *habitar*. Pero desarrollarla implica no sólo atender las adecuaciones funcionales, técnicas, constructivas y normativas que la hacen posible, sino en indagar en las esencias, psicológicas, filosóficas, sociales o antropológicas del *habitar* en sí mismo. La función del habitar y el espacio que la hace posible, puede propiciar la activación de moduladores o instigadores de las emociones, desde el punto de la psicología, tanto de emociones básicas como de emociones secundarias o llamadas actitudes emocionales cognitivas, como por ejemplo, la felicidad, pues alguno de sus moduladores son la sensación de apego seguro, sensación de satisfacción de la necesidad de autonomía, generación de intimidad y confianza en las relaciones interpersonales y también sensaciones de consecución de placer, desde el punto de vista del enfoque hedonista.

Éste es uno de los puntos de reflexión de la *Vivienda para una médica* (2008-2011). Esta vivienda está situada en Cheste²⁵³, población del interior de Valencia, en la Comarca de la Hoya de Buñol, en su centro histórico. El tejido urbano de esta población, está articulado a través del trazado de calles sinuosas, relativamente estrechas y manzanas normalmente alargadas resultantes de la agrupación de viviendas unifamiliares de dos o tres alturas conviviendo en ocasiones con edificios de mucha más altura, fruto de una acción especulativa. El lugar físico del solar en el tejido de la población correspondía a una situación de medianeras correspondientes a las dos tipologías citadas anteriormente, una vivienda de tres alturas y otra de siete. Tiene una ligera forma en L y acceso por dos calles.

Las viviendas así, se articulan en muchas ocasiones alrededor de un patio interior, y suelen tener acceso o conexión por dos calles. Esta tipología, habla de espacios de vivienda de un intenso mundo interior, pero que a la vez se abren al cielo, a la luz y a una manera de habitar que habla de tiempo, de estar, de permanencia, de espacio exterior en el interior. A su vez, pone el contrapunto con el espacio exterior inmediato, a las pequeñas calles de circulación y que son espacios de encuentro social, de una respiración lenta pero al ritmo de la vida cotidiana. Por ello, esa vivencia interior en muchas de las viviendas que conforman el tejido urbano, a través de esos espacios interiores creados, permite introducir un contrapunto vital, un espacio interior, pero abierto a la imaginación del habitar, un refugio para la intimidad pero también una

253 Cheste se sitúa aproximadamente a unos 25 Km de Valencia y cuenta con algo más de ocho mil habitantes

apertura a la posibilidad de otros mundos.

Esta vivienda, como hemos comentado arriba, parte de la idea de una reflexión del **habitar**, como refugio, como intimidad, como situación del cuerpo y sus sentidos, pero también de espacio de encuentro y permanencia de los recuerdos, de la memoria. Esta vivienda es la casa de una persona que en esencia había crecido muy próxima a ese lugar. Buscábamos activar todos los acontecimientos posibles vinculados al *habitar el espacio*, integrando en él todas las dimensiones y todos los puntos de vista posibles.

Pretendíamos articular un espacio a través de conceptos de refugio, de permanencia, pero a la vez de recorrido, de vivencias sociales y vivencias íntimas, de conexión con el exterior a través del interior. Intentamos crear también un espacio de estudio y reflexión y un espacio de imaginación soñada. Es la intención de colocar al habitante en el centro y crear el espacio a través de la síntesis de sus deseos y necesidades.

Algunos referentes en la arquitectura en el tratamiento del espacio fueron el arquitecto alemán Mies Van der Rohe (1886-1969) y sus casas patio, Le Corbusier [1887-1965], en términos de los espacios a doble altura que articulaba el espacio común de estar de muchas de sus viviendas como la *Maison Citrohan* de 1920, prototipo de estudio de vivienda, inspirado en las dobles alturas de los estudios parisinos de artistas de la época con el *atelier* a doble altura y con un gran ventanal a norte. También el estudio de la sección de la *Vivienda del Doctor Currutchet* (1949-1953) en la Plata (Argentina), que se estructura en torno a un patio, elevando una de sus plantas. La idea de la luz que articula el espacio interior de alguno de sus edificios del arquitecto Alberto Campo Baeza (1946), luz diagonal, también estuvo presente en los inicios de la concepción del proyecto. En muchos de sus edificios luz como activadora del espacio interior. La posición y las proporciones del solar de la vivienda sugirieron la idea de atravesar el edificio con una sección de luz y de desocupación del espacio en diagonal pero desde el exterior. La idea era crear espacio diagonal desde el exterior hacia el interior.

La presencia del vacío en las esculturas del escultor vasco Eduardo Chillida (1924-2002), fue un referente en cuanto ese diálogo de materia construida y espacio desocupado, la idea de luz atravesando la materia a través del vacío y la idea de vacío como espacio habitable. Se conectan una triple altura y una doble altura interior que permite que el sol de sur se introduzca en la vivienda. En las aproximaciones a través de la maqueta estudiábamos el espacio, la luz y las relaciones exterior e interior a través del vacío a triple altura y la doble altura del espacio de estar de la vivienda articuladora del espacio total.

La vivienda está articulada a través de un patio que se va abriendo al sur de manera diagonal, conectado con un espacio a doble altura correspondiente a la zona social del estar son los puntos que convierten todos los espacios de la vivienda en elementos que se articulan entre sí, a través de la mirada, del recorrido. Estar en cualquier punto de la vivienda quería implicar estar en el centro de la misma, y por tanto pertenecer a un único espacio articulado. El vacío diagonal, esa "imaginada" desocupación del espacio, de un todo, permite esa ruptura de la continuidad programática y de usos, un acceso libre para la luz del sol, el aire y el cielo, y para habitar el silencio del vacío y el concepto de piel de vidrio, como piel altamente sensible que envuelve todos los límites del patio. Incluso en la doble altura y hacia el patio está concebida como una membrana de cualidades fenomenológicas que permite que la luz, los reflejos, la lluvia formaran parte activa de la vida en ella.

El recorrido por esos pasos conectados con esa piel sensible era una conexión constante entre todas las relaciones posibles diferentes espacios del interior y éste con el exterior. Todas las visuales son posibles,

los acontecimientos van surgiendo en el camino. La casa, como escribe Gaston Bachelard es un lugar para agazaparse. Se encuentran en ese espacio articulado y altamente conectado espacios como el dormitorio o el estudio que por su escala, con el tamaño adecuado a la función de cobijo íntimo, localización o relaciones, participan de esa cualidad, a modo de espacio-conchas que saben como replegarse en sí mismas. Como escribe el autor en la *Poética del Espacio*:

“ Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen-para que las vivamos- que, como en los nidos y en las conchas, nos hagamos muy pequeños. En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reducidos y rincones donde nos gusta agazaparnos ? **Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse**”²⁵⁴.

Por tanto, mientras que las conexiones con el patio, entre exterior e interior son abiertas, las conexiones de los espacios de la vivienda con el exterior se hace de manera puntual, con ventanas que permiten todas las opciones de intimidad, desde el abierto hasta el cerrado. Estas conexiones se hacen amplias a través del espacio abierto de dos terrazas, conectadas con con el paisaje de cubiertas e hitos urbanos de Chesté.

254 Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1965, p.63, p. 30

Instalación en Llutxent. Naturaleza en tí

Fecha de finalización: 2012

Ubicación: Llutxent

Dim: espacio: 40 x 15 m, Crisálidas: Tamaño cuerpo humano

Sara Abad Catalán

Esta idea del *habitar* que recorre la reflexión de esta vivienda también es un punto nodal y esencial de la Instalación *Naturaleza en tí* (2011-2012) realizada dentro de la asignatura. *Gestión y Diseño del Entorno Urbano, Instalaciones Artísticas* con los profesores Evaristo Navarro y Pablo Sedeño.

La ubicación de todas ellas, escogida dentro del programa del curso fue Llutxent, población del interior de la provincia de Valencia, dentro de la Comarca de Vall de Albaida. El lugar escogido para su ubicación fue un espacio de naturaleza, un fragmento de parque urbano en las afueras de la población, que era un pequeño espacio lleno de árboles, básicamente pinos, y espacio de fragmentos de roca, que configuraban pequeños momentos de una naturaleza próxima a un paisaje de montaña y que aparecía en estado de semiabandono. Un deseo de activación de contacto con la naturaleza, nos aproximó a aquel lugar de Llutxent que tenía una vocación de expansión.

Este pequeño paisaje natural despertó y conectó con la idea que habitaba nuestro paisaje emocional interior y queríamos mostrar la necesidad de los vínculos humanos e íntimos que se establecen en las relaciones, en un intento de evidenciarlas como esenciales para el desarrollo y para los cambios. A su vez, queríamos hacernos reflexionar acerca de la idea de transformación o metamorfosis, como crecimiento, resultado de la acción del contexto y de los vínculos humanos. Esta instalación trata por tanto, de articular una mirada en torno a la relación entre la naturaleza, los vínculos y los cambios. Estos surgen en medio de un contexto, esto es la *Naturaleza*, que contiene ideas de esencialidad, de tierra, como materia portadora de la capacidad de germinación y metamorfosis. Todo puede acontecer cuando permanecemos en ella. También por medio de las relaciones humanas, las conexiones necesarias entre las personas, de diferentes intensidades e intimidades.

En esta instalación mostramos las interrelaciones humanas a través de la atadura, de la conexión física entre los elementos. Estas conexiones van uniendo y enlazando los troncos de los diferentes árboles a través de hilos o filamentos (cuerda de pita), que a veces se pierden a la vista, y sólo una aproximación permite verlos, hecho que nos remite a lo que acontece con la visibilidad de esos nexos en los vínculos humanos. Se aprecian a lo lejos, pero sólo en la cercanía conseguimos vislumbrarlos, ver su forma, sentirlos. A su vez, el paisaje va mostrando la evidencia de la aparición de esos nidos donde habita la transformación,

las crisálidas de diferente tamaño, conteniendo vida en su interior, donde el cambio se está gestando. Son espacios de habitar mínimos, de refugio, de condensación de actividad y vida latente:

“Sólo la palabra crisálida es un toque de piedra que no engaña. En ella se reúnen dos sueños que hablan del reposo del ser y de su impulso, la cristalización de la noche y las alas que se abren al día”²⁵⁵.

La acción humana evidenciando esta transformación era un elemento importante. El cambio del que se quiere reflexionar pertenece al ámbito humano, así que era importante que quienes habitaran estas crisálidas fueran personas para realizar lo que se convertía finalmente en *acción*. Este hecho aproximó esta instalación al ámbito de la *performance*. Finalmente fueron los niños del pueblo de Llutxent, quienes habitaron estos espacios (la envolvente de las crisálidas fue realizada con plásticos semitransparentes de dimensiones aprox. 2 x 3 m cada una). La instalación se convirtió en una acción participativa para los niños, que despertó un nuevo espacio-tiempo y una intensa comunicación lúdico-afectiva entre ellos, que intensificó el significado generador de esta instalación y los vínculos con el lugar a través de esta participación activa de sus habitantes. Las crisálidas se movían, palpitaban, contenían el principio de la vida.

En su significado esencial, la fenomenología de crisálida como apunta GastonBachelard²⁵⁶ contiene la idea en sí de espacio-nido. También hay un contrapunto de espacios, el de la naturaleza, expandido y abierto y el de la propia crisálida, íntimo y cerrado. Hay un contraste entre lo que se abre y lo que se cierra, entre lo grande y lo pequeño. Es un habitar en la tierra, es espacio refugio, espacio provisional, espacio morada del cuerpo, pero que contiene el anuncio del cambio, del movimiento. En el libro *La Poética del Espacio*, GastonBachelard expresa, la relación de instante, de temporalidad, de momento en el espacio:

“Y muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida. Pero una vez más, nido, crisálida y vestido, no forman más que un momento de la morada. Cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión”²⁵⁷.

Esta instalación es proceso, acción y azar. Las ubicaciones de las crisálidas devinieron de manera fluida en el proceso *in situ* de creación y también relacionada con la participación de los niños. La aproximación contextual fue descubriendo los lugares de acción concentrada, los lugares particulares de ubicación de la morada de las crisálidas-nido. Este aspecto del azar, de lo lúdico y del devenir a través de aspectos emocionales positivos, generados de manera instantánea por la relación psicofísica con el propio lugar se aproxima a los aspectos de deambulación, del azar y lo lúdico desarrollados en las *derivas situacionistas*-desarrolladas en el capítulo V de este trabajo.

255 Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1965, p. 97.

256 Ibídem, p. 98

257 Ibídem, p. 98

Reforma de un Jardín en Geldo

Fecha de finalización: 2012

Ubicación: Parque de la Fuente del Cristo-Geldo (Castellón)

Superficie Solar: 1500 m²

Arquitectura: Sara Abad y Sixto Lozano, Arquitectura Técnica: Alberto Santamaría, Biología: María Diago, Ingeniería especializada en medioambiente: Reyes Salinas

Estos aspectos de **proceso, acción, azar y juego** en un contexto de relación con la Naturaleza, son denominadores comunes de aproximación a través de estos elementos con el paisaje en el proceso de creación del proyecto y también como percepción fenomenológica final en el proyecto de la *Reforma de un Jardín en Geldo*. (2011-2012).

Este proyecto es el resultado de un encargo público realizado para realizar la reforma de un Jardín existente situado en Geldo, un pequeño término municipal, en la comarca del Alto Palancia en (Castellón). Este proyecto surgió como una experiencia derivada de investigaciones interdisciplinarias realizadas por diferentes profesionales y también supuso, como el en caso de la fachada del porche de Benissa (que veremos más adelante), una oportunidad para trabajar desde la sinergia creativa. El equipo de realización se constituyó integrando especialidades del ámbito de la arquitectura, la biología y el medioambiente. El propósito fue integrar las disciplina desde el momento inicial de la creación.

El lugar se enmarca dentro de un paisaje agrícola, en un entorno paisajista de valor ecológico y medioambiental y estaba en el límite entre el tejido urbano construido y el agrícola de las huertas. La intervención en el parque (aproximadamente 1.500m²) debía ser mínima, pero quisimos que el proyecto lo significaran cuestiones de percepción, color, y sobre todo recorridos. Pensábamos que la vivencia en un parque es un instante de expansión en la vida pública, de un libre devenir en el recorrido, del paseo como deriva y disfrute. Elementos como zonas juego de niños, de activación del movimiento y la acción y zonas de descanso y contemplación.

Este propósito se integró con la visualización del espacio como un posible lugar *pictórico-collage* que nos sugería el tejido agrícola que lo rodeaba, tanto a vista de pájaro, como por sus recorridos al lado de acequias, o pequeños caminos. Se creó la aproximación creativa a través de la superposición de diferentes tramas de esos caminos, de límites de parcelas agrícolas, recogidas del lugar, transcritas del paisaje circundante, y llevadas al jardín. Era la huella del entorno, de la memoria, un intento de conectar con ella interpretada.

El resultado fue un mosaico de color, un *collage* que generaba un espacio que recordaba a lo pictórico en sí y que queríamos reconstruir a partir de texturas, y materiales, plantas aromáticas tapizantes y sus fragancias, texturas de arena, texturas de hormigones con diferentes colores rojos tierra y . Y el recorrido, libre, abierto, no marcado, sino por la propia elección del visitante sobre ese tapiz. Muchas aproximaciones al

proyecto, indagaban en el recorrido abierto, incorporando el azar como estrategia, la interpretación libre, la adopción de la forma de líneas, diagonales, cruces, encuentros, como soporte invisible de la creación en una aproximación lúdica y artística, sin contener el elemento de la razón como justificación creativa y sólo para integrarlo en lo verdaderamente necesario a nivel funcional.

La diagonal, el movimiento, la superposición de mallas, el entendimiento de las funciones del parque como un esquema híbrido, de continua superposición de capas son los elementos que construyen este proyecto. También el recorrido o el acceso al parque queríamos que fuera fluido, en una especie de conexión continua entre el casco urbano y el parque, a través de planos que van descendiendo, rampas, que son a la vez banco, jardineras o simplemente lugares de estar.

Este proyecto contuvo, como en el caso de Llutxent, una acción participativa final, la de los niños del colegio próximo y por otro lado, los usuarios futuros más activos de este espacio, junto con el resto de los agentes, de una acción colectiva de plantación ellos de las especies botánicas propuestas. Este hecho, supuso una acción lúdica para ellos, y una creación y activación de vínculos con el lugar y con el hecho creativo de modificar y alterar la realidad a través de la acción.

Este proyecto evoca proyectos de espacios públicos de jardines y parques como son el parque en Barakaldo (Vizcaya), *Plaza del Desierto* (2002) del arquitecto Eduardo Arroyo²⁵⁸, donde hay una interposición de capas, como píxeles, donde los materiales se van acumulando y creando de una manera libre o el concurso para el *Parque de la Villette* (París, 1982) de Rem Koolhaas donde conceptos de densificación, hibridación, congestión, disolución de límites con el espacio urbano, superposición, malla, complejidad, capas, están presentes en su generación y provocan una reflexión al modo en el que se venían concibiendo los espacios jardín.

258 Eduardo Arroyo es un arquitecto y urbanista español nacido en Bilbao en 1962 y fundador de No.mad. en 1968 en Amsterdam.

Pérgola en Benissa

Fecha de finalización: 2009

Ubicación: Gimnasio Ceip Padre Melchor en Benissa (Alicante)

Arquitectura: Sara Abad Catalán y Rosa Bosch Ots (Estudiante)

Estos proyectos no sólo nos hablan de una actitud frente a la creación de parques y jardines sino que de alguna manera nos trasladan a una aproximación a unos nuevos *paisajes*. La idea de creación de paisaje también la vinculamos a otras acciones como son el recorrer. Se crea un *paisaje* a través del recorrido. Este es un tema que subyace en el proyecto *Pérgola en Benissa* (2009) que surge de la necesidad de conexión del Gimnasio en Benissa en la localidad de la Marina Alta, en Alicante, que veremos más adelante con el Colegio CEIP Padre Melchor. Se trata de hacer una conexión cubierta para dar un acceso cubierto desde la zona de juegos-patio del colegio, situado a unos siete metros por el nivel de la zona de pistas deportivas existentes y el gimnasio.

Ambos niveles estaban conectados a nivel de comunicación física por una escalera exterior a tramos que resolvía el encuentro entre los dos niveles. Esta escalera, con cierto deterioro, presentaba un trazado de diseño cómodo por el tamaño de los tramos y descansillos, en suaves pendientes estos últimos. La pérgola, se plantea como un proyecto que genere un contrapunto paisajístico. Pretende ser un elemento dinamizador a nivel de paisaje y de recorrido. Se pretende crear un espacio entre el suelo y la pérgola que se comprima y expanda alternativamente de una manera no prevista ni coincidente con las inclinaciones de la escalera.

Se proponen unas traslaciones de la idea de movimiento y desplazamiento que caracterizan al uso y percepción de este objeto paisajístico y arquitectónico. Recorrido dinámico y sorpresa, pretenden sintetizar las ideas de este proyecto.

Se trabaja con el pliegue como un juego de planos de manera orgánica y con aproximación a la idea de una escultura que a su vez se recorre, con una aproximación a la creación de este objeto a través de la maqueta. También nos intentamos aproximar al proyecto a través del significado del material. Si pretendemos una aproximación a cuestiones de la materia, o de objeto en el paisaje que hable de espacio y tiempo en la naturaleza, en el entorno próximo donde se encuentra, vemos en el acero corten unas posibilidades semánticas en las sensaciones que nos daba por su manera de oxidarse en el tiempo.

También pensamos en la idea de soporte como una secuencia de ritmos, conformada a través de la inclinación de los elementos. Generar y crear un ritmo propio de la experiencia visual, dinámica y en movimiento, como un recorrido lúdico para los niños, una ruptura de la habitual manera de presentarse en el espacio urbano, la idea de gravedad y estructura, correspondiéndose con la vertical, con las directrices del espacio euclídeo. Concebimos pues esa estructura como un nuevo plano, una malla, un espacio conformado por unas líneas de fuerza inclinadas, con unas variaciones y agrupaciones de sentido interno, pero con una resultante externa de composición dinámica, rítmica y aparentemente azarosa.

Algunos referentes se sitúan en el ámbito de la escultura en lo que a material y significado se refiere. Es

el caso de la escultura de acero corten del artista americano Richard Serra (1939) y también de Eduardo Chillida (1924-2002), en los aspectos de materia como huella del tiempo, como portadora de unos significados de transformación, de proceso, de cambio. En la arquitectura un referente teórico y crítico fue parte de la obra de Ignasi de Solà Morales [1942-2001], que en muchas de sus rehabilitaciones utilizaba este material y todas las propiedades asociadas al paso del tiempo, desde la mancha sobre las superficies de piedra que dejaba ese material, hasta su propia transformación y oxidación en sí.

Centro Cívico en Benicàssim

Fecha de finalización: 2005

Ubicación: Benicàssim (Castellón)

Arquitectura: Sara Abad Catalán

El hilo conductor de diferentes maneras de aproximarnos al *Paisaje* nos lleva a la idea del diálogo entre diferentes elementos a través del proyecto arquitectónico y el paisaje. En esa posición la reflexión en torno al paisaje y al proyecto construyen un diálogo de signos para conectarlos. Desde el nivel territorial al nivel de escala humana. Un juego de símbolos para construir huellas próximas que nos devuelvan a él a través de la proximidad a esos elementos con los sentidos y la percepción. Es el caso del Concurso para un *Centro Cívico en Benicàssim* (2005), una población costera y de montaña a la vez, situada en la provincia de Castellón, en la Plana Alta. Convocado por el Ayuntamiento de Benicàssim y el Colegio Oficial de Arquitectos de Castellón, el concurso de proyecto proponía un Centro Cultural que albergaría sala de exposiciones, salón de actos, una biblioteca, junto a un espacio de administración de servicios públicos, y con la posibilidad de que el programa fuera ampliado en un futuro. La ubicación se situaba en aproximadamente tercera línea a borde del paseo marítimo de Playa y se abría a nivel paisajístico al espacio montañoso de Benicàssim constituido por la Cadena Montañosa del Parque Natural del Desert de les Palmes.

A un nivel más cercano, el solar del centro cultural iría a ser contiguo en su lado noreste a un parque urbano de carácter municipal que estaba en construcción y que triplicaba en superficie el solar destinado al centro.

El proyecto se concibió como una síntesis, como una integración de los elementos que constituían el paisaje, esto es, tierra, agua, montaña y mar, aire.

Por otro lado, por una conexión en tierra de los elementos que suponían una apertura visual, como el futuro parque contiguo. El deseo de una aproximación a la impresionante sensación del mar que aunque cerca no estaba presente, atrajo la presencia del elemento del “agua” al proyecto, desde una posición fenomenológica que activaría los sentidos, de manera que el proyecto pretendía aunar y ofrecer estas sensaciones al usuario o al simple transeúnte. El día de la visita que realizamos al lugar, lloviznaba, y en la aproximación rodada y paralela al mar, la imagen del vidrio con la lluvia y a la vez el fondo del mar, activaban sensaciones de ensoñación. Era una sensación de entrar en otra dimensión más allá de las sensaciones usuales asociadas a la contemplación del mar. Estas impresiones formarían parte en un futuro de alguna de las partes del proyecto, como el tratamiento de algunas superficies vítreas.

El proyecto se articula a través de dos piezas prismáticas, dispuestas ortogonalmente y articuladas a través del espacio libre, que modo de extensión del parque contiguo, pretendía ser una prolongación de éste o un principio, y activar una idea de espacio natural asociada al Centro. Casi era una aproximación que proponía la construcción de un entorno natural, y el centro cultural a modo de pabellón. Se propuso bajar sensiblemente el nivel de acceso y crear una plataforma natural semiexcavada (-1,00m), que iría a ser el espacio de acceso, de bienvenida, alejada sutilmente del espacio rodado y el viario contiguo. A su vez,

en este nivel de tierra excavado emergía una gran lámina de agua, donde irían a desarrollarse diferentes acontecimientos. Esta idea de sutil vaciado, proporcionaba los límites, la conexión con la tierra necesaria, para ocupar ese vacío desde la ocupación a través de la lámina de agua y su contemplación.

Ideas de gravedad y de levedad estaban contenidas en la disposición de las dos piezas, una al nivel del plano semiexcavado, vinculado al terreno, con dirección norte-sur (contenía el programa del retén) y que se abría completamente a las desocupación de la parcela, y otra, este-oeste (contenía la biblioteca), ortogonal a la primera, aérea y vinculada a las vistas lejanas del paisaje montañoso.

Esta pieza, la biblioteca, posibilitaba el espacio cubierto de acceso, un espacio de transición de activación del acontecimiento. Las posibilidades de ese espacio se vislumbraron a través de un fragmento de esas ciudades imaginadas y soñadas en *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino:

“En Cloe, gran ciudad, las personas que pasan por las calles no se conocen. Al verse imaginan mil cosas unas de las otras, los encuentros que podrían ocurrir entre ellas, las conversaciones, las sorpresas, los mordiscos. Pero nadie saluda a nadie, las miradas se cruzan un segundo y después huyen, buscan otras miradas, no se detienen.

[...] Así, entre quienes por casualidad se juntan bajo un soportal para guarecerse de la lluvia, o se apiñan debajo del toldo del bazar, o se detienen a escuchar la banda en la plaza, se consuman encuentros, seducciones, copulaciones, orgías, sin cambiar una palabra, sin rozarse con un dedo, casi sin alzar los ojos”²⁵⁹.

Esta pieza paralela a la línea del mar, se elevaba una planta sobre el nivel del suelo, que daba lugar a un espacio en parte de su porche de una sala de exposiciones y auditorio. Como si de una especie de “nenúfar” se tratara, la envolvente de la sala de exposiciones, realizada de piezas de madera se abría mecánicamente, para extender una plataforma sobre la lámina, y ofrecer un espacio libre de actividad cultural en el entorno de la lámina y contiguo al parque.

Este proyecto resultó seleccionado dentro de los diez proyectos finalistas que más se adecuaban al propósito del concurso.

259 Calvino, Italo, *Las Ciudades invisibles*, Madrid, Edit. Siruela, 2003, p. 65. [ed. original Le città invisibili, 1972]

I Taller Internacional de Paisaje y Turismo

Fecha de finalización: 2009

Ubicación: Málaga

Grupo III Mariana Erecacho, José A. González, Sara Abad Catalán, Jiao Li, KatellMalledan, Margarita García, Mercedes Pérez, Ana Díaz, Tutores: Mónica Sgandurra, Laura Rives.

El tema del vínculo existente entre el *paisaje y el territorio* adquiere en ocasiones dimensiones de escala verdaderamente territorial a nivel de proyecto, donde la intervención surge de las posibilidades de concebir simultáneamente su interacción como estrategia: crear un proyecto a través mismo del territorio y el paisaje. Es el caso de la reflexión y creación en torno al concepto de Paisaje y Territorio vinculados al flujo del Turismo a lo largo de la Costa del Sol de los proyectos realizados dentro del marco del *I Taller Internacional de Paisaje y Turismo*²⁶⁰ (2009) celebrado en la Escuela Superior de Arquitectura de Málaga concebido como seminario y *workshop*. Nuestra experiencia, fue el resultado del trabajo en equipo realizado por el *Grupo III* de estudiantes de grado, de tercer ciclo y profesionales y docentes del ámbito de la Arquitectura, del Urbanismo, del Paisaje y de la Biología²⁶¹.

Se trató de un trabajo Interdisciplinar que indagaba en los aspectos que relacionaban el turismo y la intervención desde el urbanismo y regeneración e interpretación del paisaje y el territorio y el diálogo del entorno costero y de montaña a lo largo del litoral de la Costa del Sol de Málaga y en concreto, en nuestro grupo de trabajo, del sector correspondiente a Puerto Banús. Nuestra propuesta trató la idea de conexión transversal entre el mar y montaña a través de la regeneración como espacios lúdicos y de turismo de los cauces de los afluentes de los pequeños ríos transversales al mar que dejaban la huella en todo el territorio de la Costa, y que aparecían abandonados, por las inundaciones no estacionales que presentaban intermitentes en el tiempo. Viéndolos con un potencial espacial y articulador en el territorio y teniendo en cuenta su carácter ocasionalmente inundable, propusimos unos recorridos a través de estas “vías naturales”, marcados por acontecimientos lúdicos como zonas de esparcimiento, de estancia, de paseo, recorridos en bici, etc.

El punto nodal de la intervención constituía la conexión con el núcleo de la ciudad de Málaga a través de infraestructuras de transporte y de ocio urbano que planteamos en el espacio “grieta” en el territorio, como un surco, alojado en su pliegue, y finalmente en su recorrido ya próximo al mar con la conexión aérea a través de una ligera pasarela con el paseo marítimo. El dibujo y la forma trataban de ser fluidos y orgánicos inspirados en la expresión topográfica de los propios afluentes de los ríos y trataban de poner

260 *I Taller Internacional de Paisaje y Turismo*, Organizado por las Escuelas de Arquitectura de Roma (La Sapienza), París (La Villette), Siracusa, Rabat, Pamplona y Málaga y celebrado en jornadas intensivas (13-19 Julio de 2009). Véase, <www.geometriadigital.com/taller/1>

261 Se celebró la semana del 11-19 de Julio de 2009, en un taller continuo e intensivo de todo el día, integrado con trabajo en equipo y simultaneado con conferencias y charlas en torno al tema.

en valor la presencia de la naturaleza, en contrapunto el tejido urbano que en ese ámbito se desarrollaba y que iría a ser necesario para sus conexiones con la ciudad.

Inspirados por imágenes como la de la huella en el territorio *Rift, Nine Nevada Depressions nº1*,²⁶²(1968), (dim 158 x 4,5 x 3m) donde el artista californiano Michael Heizer (1944) trataba de poner en valor la naturaleza y su transformación a través del deterioro natural de sus excavaciones poniendo en relación el espacio y el tiempo, de manera que lo excavado va desapareciendo actuando la erosión y siendo reabsorbido por la propia naturaleza. También la *Ciudad de la Cultura de Galicia*, del americano Peter Eisenmann (1932) , a través del pliegue del territorio, que ya hemos visto en el capítulo II, o el edificio *UniversitéFéminineEwha*(2004-2008) en Seúl (Corea) del arquitecto y urbanista francés Dominique Perrault (1953).

Construíamos la imagen de ese espacio que era punto de conexión entre la montaña y el mar primero por los cauces apropiados y después por la pasarela de conexión. Sumergido frente a la presencia del territorio albergaba una condensación de flujos, y constituía una plaza de tratamiento duro y de intensa actividad que finalmente se iría a conectar con el paseo marítimo, y un espacio superior, una plaza ajardinada, de naturaleza creada. Se ponía en valor el recorrido territorial desde el punto más alto topográficamente hablando de las montañas con el nivel del mar, en un recorrido descendente, dotado de una condensación en la actividad y en las comunicaciones, y en el espacio del ocio y turismo ecológico y responsable. Transversalidad territorial en contraposición al desarrollo longitudinal paralelo a la costa.

262 VéaseWalls, Brian, *Land Art y Arte Medioambiental*, Edit. Phaidon, 2005, Barcelona, p. 52-53.

Lugares de Paso, Una aproximación a los Espacios del Miedo en la Ciudad de Valencia

Fecha de finalización: 2012

Ubicación: Valencia

Sara Abad Catalán

Si en este proyecto reflexionábamos sobre el territorio, el paisaje y el turismo, finalmente aparecía la conexión a nivel de infraestructuras, sobre todo de transporte, con la ciudad. Al final, no podemos hablar de paisaje y territorio sin conectarlo con el espacio vital, y punto nodal de la actividad cotidiana y social como es *el espacio público de la ciudad*. Este fue el contexto que propició la reflexión del trabajo artístico propuesto en la asignatura la Ciudad y el Miedo con el profesor José Miguel Cortés, *Una aproximación a los Espacios del Miedo en la Ciudad de Valencia*, (2012). Si en el Taller de Paisaje y Turismo, la propuesta estaba vinculada a reflexionar sobre espacios de la emoción vinculados con el placer, y la felicidad asociadas a la actividad del turismo, en el trabajo sobre la reflexión del miedo como emoción subjetiva, nos colocamos en una posición casi opuesta. Se trata de vincular la sensación subjetiva del miedo al espacio público en la ciudad a través del recorrido, y reflexionar en torno a qué elementos del entorno urbano lo activan y por qué.

Se nos pedía entonces, como final concluyente de los conceptos tratados en la asignatura de carácter teórico, realizar un trabajo artístico que mostrara el tema del *miedo* dentro del ámbito de lo subjetivo o experiencia personal. Este trabajo surge del interés que ha suscitado en nosotros la definición de los espacios del anonimato como los *no-lugares* en el ámbito de la ciudad, a través del estudio que el antropólogo francés Marc Augé (1935) hace de estos lugares y desde el ámbito de la etnología²⁶³. A su vez reflejar la activación que en nuestra memoria adquieren estos *no-lugares*. En el contexto de la ciudad, en muchos espacios, cuando desaparece la intensidad de la función para la cual han sido diseñados, se produce una grieta, un quiebro en su percepción de confort emocional. Hay una influencia en la percepción a través de los sentidos de quien los recorre, de quien los transita en ese tiempo. La emoción básica del miedo se activa y la vulnerabilidad se hace presente apoderándose de las sensaciones.

De todos esos espacios nos interesaban los que son lugares de paso y también de conexión, lugares que en la ciudad transitamos por necesidad, aunque no por obligatoriedad, cuando queremos ir de un sitio a otro por los lugares que conectan. Muchas veces tratan de resolver barreras físicas que las infraestructuras viarias y de comunicación generan en la conexión de los tejidos residenciales en la ciudad. Estos son, pasos subterráneos, puentes, zonas de jardín-esparcimiento, zonas de pasos de metro...

A modo de deriva, en un primer momento, los espacios se rescatan primero de la memoria, a través del

²⁶³ Augé, Marc, *Los "no lugares" espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.

recuerdo que suscitaba de manera subjetiva la asociación de la emoción del miedo unido a determinados espacios urbanos. Luego, están ampliados por la propia acción del recorrido in situ, de los sentidos a través de las pulsiones afectivas del miedo, a través de la deriva psicogeográfica. La intención es dejarse llevar en un espacio-tiempo, para hacer un recorrido desde el tránsito emocional.

Desde lo subjetivo inicialmente ha sido como, hemos querido reflejar esta cuestión, desde la memoria y dibujando primero en nuestra imaginación los recorridos por esos lugares de paso, espacios urbanos arquitectónicos de la contemporaneidad, que en la ciudad de Valencia, donde centramos esta producción, activan esas sensaciones asociadas a la emoción del miedo. En la medida de lo posible, han sido o son lugares evitados si hemos tenido la opción, pues la sensación de miedo y todas las sensaciones asociadas como ansiedad, inquietud, vulnerabilidad se han hecho presentes. Es en Valencia, no sólo por ser la ciudad en la que actualmente habitamos, sino también porque al haberlo hecho durante años, guardamos una memoria especial de esos lugares que durante tiempo, hemos evitado o en los que podemos sumar una y otra vez esa incertidumbre que nos habita cuando los recorremos. Y ha sido por no tener otra mejor alternativa o porque un tiempo mal calculado nos ha colocado en ellos, atrapados, sin remedio en su obligado y necesario recorrido.

El referente artístico que más nos ha inspirado para este trabajo ha sido el artista irlandés WillieDoherty (Norte de Irlanda, 1959) en lo que se refiere a la manera de transmitir a través de sus fotografías y vídeo la violencia social y política en Irlanda. WillieDoherty habla a través de su obra sobre el miedo y violencia en el espacio público, donde el retrato del lugar en sí, apoyado con la ausencia o vacío de personas provoca una reflexión en quien mira, en quien se adentra en esa atmósfera de miedo, de interrogación, de pregunta del por qué de ese lugar y de las huellas de lo que allí ha acontecido. Por ejemplo en la pieza, *Closure* (video-instalación, 2005) reflexiona sobre la realidad e imaginación a través de una mujer atrapada en un espacio cercado. La mujer como víctima, pero a la vez como presencia que recorre el espacio y se transforma en un acto de resistencia. Se vislumbra el espacio arquitectónico envolvente a través del fragmento de la fotografía y la relación con el recorrido.

En el recorrido y tránsito de los espacios del miedo en la ciudad de Valencia y a través de este trabajo hemos podido constatar cómo estos lugares de paso se convierten en psicológicamente amenazantes por muchas acciones y elementos, y que aún partiendo de una posición subjetiva y personal, los espacios del miedo en la ciudad, activan un miedo colectivo, social y compartido. Por un lado el hecho de la oscuridad provocado por el anochecer, con la falta de visibilidad que conlleva es el más evidente.

Esta observación se rompe al constatar cómo otros elementos son igualmente e incluso más activadores de esa sensación de situación de peligro y anticipación de ver una situación como amenazadora. Surgen las reacciones psicológicas asociadas al miedo como son ansiedad, aceleración de la frecuencia cardiaca, tensión muscular, alteración de la frecuencia respiratoria y la necesidad de escape o evitación.

Los espacios o escenarios del miedo en la ciudad son muchos. Se caracterizan muchas veces por la ausencia y el vacío de personas en horas punta o al final del día, donde se percibe esa vida latente de la ciudad, como en las estaciones de transporte público del metro, que propicia una sensación de frío y desprotección. También por las perspectivas infinitas como en algunos jardines lineales que terminan en masas arbóreas y zonas oscuras que activan la sensación de incertidumbre. En los pasos subterráneos, en las

zonas de sombras y oscuridad se recortan siluetas de personas que se perciben como amenaza porque no se adivinan y que no se perciben nítidamente, a causa de contrastes y claroscuros. Pasarelas y pasos elevados, son muchas veces espacios estrechos y angostos donde elementos de construcción como celosías te envuelven sin posibilidad de salida o escapatoria.

En los espacios de gran recorrido en desnivel por debajo del nivel de la calle, tenemos la consciencia de estar por debajo y de la dificultad de salir de ahí, dado que la mayor parte de veces los accesos a nivel de superficie están restringidos o muy espaciados. En las salidas o entradas a pasos subterráneos, su forma laberíntica y angosta, propician la aparición por sorpresa de otros transeúntes que se pueden percibir como amenazantes. En los espacios de paso subterráneo o elevado se activan muchas veces, una saturación de los sentidos como el del oído, a causa de los tonos del tráfico, con intensidades de ruido altamente nocivas que aumentan la sensación de estrés y ansiedad que llevan a la pérdida de los tonos reconfortantes de los sonidos humanos.

En definitiva, son situaciones donde en el fondo se evidencia el miedo al *Otro*, a las agresiones que por haberlas sufrido o por estar en el imaginario colectivo agitan nuestra zona psicológica de confort y seguridad y nos hace altamente sensible a los miedos surgidos del inconsciente que activan. Este trabajo fotográfico se presentó en blanco y negro para captar la esencia de los espacios a través de claroscuros, de las sombras y las luces junto a ciertas imágenes puntuales en color que dan la atmósfera real a nivel lumínico, visual y plástico de esos espacios y de esas atmósferas sensoriales.

En silencio, danza en la ruina

Videodanza

Fecha de finalización: 2012

Ubicación: Cartuja de Vall de Crist en Altura (Castellón)

Idea y Dirección: Sara Abad Catalán, Intérprete y Coreografía : Lorenza di Calogero; Música : David Edición y Montaje : Sara Abad Catalán / Natalia Lozano Sánchez; Asistencia técnico-artística : Julia Casesnoves / Natalia Lozano / Isabel Lozano; Fotografía : Sara Abad Catalán; Fotografía Créditos : Julia Casesnoves

Exhibiciones: Agosto 2012, Jornadas Artísticas de la Cartuja de Valldecris en Altura (Cstellón) | 23, 24 Marzo 2013, Teatro el Micalet, Valencia | 25, 26, 27 de Junio 2013 PAM! Muestra de Producciones Artísticas y Multimedia, Facultad de Bellas Artes | 14, 15 de Julio 2013, Sporting Club Russafa de Valencia.

La idea de *no-lugar* que hemos transitado en este proyecto tiene posibilidades de relecturas e interpretaciones a través de nuevas experiencias que activen el modo de vivir estos espacios. Se abren nuevas visiones a través de nuevas experiencias emocionales vinculadas a estos espacios de oportunidad. Es el caso del trabajo artístico de video-danza, *Ensilencio, danza en la ruina* (2012). Este proyecto de video-danza es el resultado de un diálogo e interacción entre arquitectura, música y danza²⁶⁴ y constituye el trabajo libre propuesto para la asignatura de *Nuevos Espacios Escenográficos* con Miguel Ángel Ríos Palomares como profesor. En él, proponemos investigar el espacio escenográfico de la ruina como memoria del lugar, en un espacio de la arquitectura del silencio a través del tiempo-espacio de la danza y la música, para expresar la idea emocional de la muerte. Este acontecimiento vivido de una manera próxima generó el impulso y la necesidad para la investigación y expresión de las emociones asociadas a ella, sintiendo que en esta sociedad, no tiene vías de expresión. Generamos la creación artística a través del diálogo entre espacio y danza, gravedad y ligereza, estático y dinámico, memoria y lugar, silencio y fenomenología, como una aproximación poética para trascenderlo.

El proyecto se realiza en el contexto de la Ruina de la Cartuja de Vall de Crist (s. XIV-s. XIX) en la población de Altura (Castellón), un espacio que activa la condición de lo místico y del silencio, que habla del origen de la orden de los Cartujos de la Orden de San Bruno consagrados a ese fin, y a su unión mística a través de él. Por otro, el lugar, un espacio que es atmósfera de silencio. La ruina de la Cartuja de Vall de Crist en Altura (Castellón). La ruina representa la memoria, el lugar de un espacio que fue y en el que la acción del tiempo le hace cambiar, pero seguramente no de esencia. La ruina habla de la pérdida, del abandono, de la decadencia, pero también habla de la oportunidad, de la posibilidad de otro lugar.

Espacio, danza y música están integrados de tal manera que todo sintetiza o se crea desde la sinergia. La música se estructura en tres partes, así como todo el ritmo del vídeo que va uniendo la idea de vida-

264 <https://vimeo.com/57467918>;

decadencia-muerte y a su vez eso se entrelaza con la expresión de movimiento y del recorrido en el espacio, que se desarrolla enlazándolos en la nave de la Iglesia, en la antigua zona de Biblioteca, en el refectorio y en el Claustro Mayor. El video se realizó dentro de diferentes espacios del Monasterio de la Cartuja y cada uno de ellos guarda relación con el relato narrativo. La ruina de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles (1405) es un espacio ascendente por la luz y conexión con el cielo que aporta su no techado que conecta con la idea de hablar de pasos, de la emoción, de la vida, de la muerte. Es un espacio ritual y escultórico, ascendente por la luz, y envolvente por la piel de los muros, espacio y es quietud, escrito y contemplación. Es la dualidad tierra-cielo que presenta este espacio lo que conecta con la idea de vida-muerte. El Claustro Mayor (s.XV), con un espacio de tierra conectado con la vida del silencio, la contemplación y la muerte, ya que en su centro albergaba el cementerio, y en sus celdas, la contemplación, la oración, la soledad y el silencio.

En la música los referentes comenzaron con la inspiración en el espacio-musical de Philip Glass (1937) y Wim Mertens (1953). En la composición musical realizada por David Antolín²⁶⁵ destacamos las influencias del compositor francés Maurice Ravel (1875-1937) por la línea de expresión melódica y fluida, habiendo referencias a la primera pieza de las Variaciones de Goldberg. En relación a la danza con Lorenza di Calogero²⁶⁶, destacamos la idea de fusión de vida y danza, y de aquélla como inspiradora creativa. Otros referentes son Pina Bausch (1940-2009) y la japonesa Shusaku Takeuchi (1948), en cuya pieza "Témenos", Lorenza Di Calogero participa como intérprete en el diálogo entre el espacio arquitectónico y la danza en el lugar. En el ámbito del cine tuvimos como referente al cineasta ruso Andréi Tarkovski (1932-1986) con sus películas *El Sacrificio* (1986) y *Nostalgia* (1983).

265 David Antolín, (Valencia, 1974), 1996, Maestro Especialista en Educación Musical, Escuela de Magisterio Ausias March de Valencia, Julio de 2013, Máster en Música de Cine, Televisión y Video Juegos, Berklee Valencia.

266 Lorenza di Calogero, (1968); Rotterdamse Dansacademie (1979-1989)

Ensilencio

Instalación

Fecha de finalización: 2012

Ubicación: Cartuja de Vall de Crist en Altura (Castellón)

Sara Abad Catalán

El espacio de la ruina de la Cartuja de Valdecríst también ha sido el escenario de la propuesta de la instalación *Ensilencio*, (2012). Esta instalación se enmarca dentro de la asignatura *Instalaciones, Espacio e Intervención* dentro de las asignaturas de la especialidad de Práctica Artística con el profesor Ramón de Soto.

En esta aproximación intentamos hablar del *silencio*, activador de la atmósfera y emoción de lo místico. Estábamos interesados en hablar de la fenomenología del silencio en donde la escucha de todos los sentidos se eleva, se pone de manifiesto. En absoluto silencio es cuando verdaderamente se empieza a escuchar con la mirada, con el tacto, con el resto de los sentidos, pues todos están relacionados y la permeabilidad de los mismos se amplía. En estado de silencio, lo háptico, lo relativo al sentido del tacto, se intensifica. También lo "háptico en la mirada", porque como sostiene Pallasmaa, en *Los Ojos de la Piel, la arquitectura y los sentidos*²⁶⁷, que se ha visto en el capítulo IV el sentido de la vista, se realiza a través de un contacto de superficies, de nuestro ojo físico con el medio.

En este itinerario de las reflexiones en torno al silencio, irrumpió de una manera ya casi pronosticada, pero nunca esperada la muerte de un familiar próximo. La intensidad de este paso, y todo lo que ocurre en torno a él, nos llevó a tener una aguda necesidad de hablar o plasmar ciertas sensaciones y decidimos derivar, en cierto sentido, mi reflexión del silencio hacia este concepto.

El lugar escogido para la realización es el mismo que para el video *Ensilencio, danza en la ruina* que hemos visto anteriormente. Es un espacio y atmósfera de silencio. La ruina de la Cartuja de Vall de Crist en Altura (Castellón). El silencio se revelaba fundamental para lograr la contemplación, y era en esa soledad, en esa separación del mundo, y desde el silencio, donde el Cartujo buscaba a Dios.

El silencio se manifiesta en la muerte y en éste se revelan los sentidos, se revela la vida, como en el silencio se revela lo fenomenológico. En el silencio de la muerte hay una escucha, sensible y verdadera de la vida de quien ya no está. En su esencia, se hace más presente y reveladora, porque concluye, porque ya no hay ningún ruido del presente, el tiempo se ha parado. Hay una escucha de lo que ha sido la vida, de sus manifestaciones, de sus producciones, de sus sensaciones. En cada paso o fase de la vida, la muerte forma parte de la otra cara y está ahí, de esa que no queremos ver o que en esta sociedad occidental se ha ocultado, porque en el fondo, no la comprendemos y nos da miedo. En la instalación aparece el recorrido a través de la mirada en espejos, representando esa idea de lo que hay más allá, a través de la mirada que

267

atraviesa y va al otro lado.

La instalación comienza en el acceso exterior al recinto de la Cartuja anunciando pequeñas señales en el itinerario. Un pequeño espejo al lado del camino alineado con la estatua de San Bruno que refleja el cielo. Un espejo de mayores dimensiones en frente al acceso. En el eje, nos paramos. Lo miramos y hacemos una parada en torno a él. Ya es el momento de entrar.

Entramos. Es la ruina de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles (1405). Actualmente a cielo descubier- to y arriostado frontalmente por un muro de hormigón blanco que ata los muros existentes originales, producto de las puntuales rehabilitaciones que son llevadas a cabo para su reconstrucción, constituye un espacio ritual y escultórico. La nave es de unos aproximadamente 9,5m x 35m x 15m.

En el tránsito vida-muerte, a nivel corpóreo, en un tránsito normal, se va perdiendo masa corpórea, el cuerpo va debilitándose para poco a poco, para ir fundiéndose y desaparecer poco a poco en la tierra. En la instalación se crea a través de siete piezas-espacio realizadas con cartón y el pliegue, siete pasos de este trayecto. Estos pasos, se crean a través del espacio creado a través del pliegue²⁶⁸. de triángulos²⁶⁹ con una significado de lo místico. El triángulo simboliza la trinidad, pero también lo dinámico. La materia cartón, habla de un carácter de reciclaje y carácter efímero, el color aportado por las cartulinas aporta diferentes matices emocionales.

Cada una de ellas, irá reflejada en el espejo, y mostrará sus partes ocultas de forma y espacio, otros puntos de vista y la relación con los otros elementos. Cada uno, el paso de: 1-concepción-amor-deseo; 2-naci- miento; 3-desarrollo-crecimiento; 4-generosidad-expansión-familia; 5-la persona construida; 6-decaden- cia; 7-muerte. Obviamente es una estructura clásica y ortodoxa, en la vida, algunos pasos se alteran de orden, pierden intensidad, borran sus límites, se intercambian. La instalación propone un recorrido lineal, pero reconociéndolo solamente en el hecho de nombrar o reconocer esos pasos en la ruina de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles (1405). Al fondo, una punto de luz, un destello que no se sabe si es un paso o un reflejo. Es una luz que parece que deslumbra pero atrae. Y en el itinerario, se desdoblan lateralmente, relacionadas métricamente por sus distancias, los 7 pasos, las 7 esculturas, los espacios que van de la vida y de la muerte.

Los recorremos, los miramos, los rodeamos y vemos a través de estos pasos. Ello nos provoca una re- flexión, una pregunta, a través de lo visto por la forma, el color, el espacio, la imagen reflejada. El punto final de esta secuencia, el espacio que intensifica el paso de la muerte con su zona de sombra y de luz. En el punto intermedio de esta serie, y en el otro lado, una escultura, que en sí es solo *silencio*, colocada en el vacío del muro opuesto, en su puerta de conexión, en la interrupción de la masa, como memoria y refe- rencia al origen que ha dado al desarrollo de esta instalación y a su vez formando parte de ella.

Por otro lado, en la muerte, en el paso final, que ha ocupado todo el espacio que comparten vida-muerte, hay una intensificación de la vida, una idea de constante y progresiva revelación de la parte vital de la persona que ya no está y que se hace presente, totalmente verdadera y auténtica. En este momento final, todos “los actores” de la vida relacionados con esa persona, como si de una gran escenografía se tratase, salen a escena, se hacen presentes, se revelan posibilitando una mirada que abraza el sentido vital de la

268 Ver las conexiones con el significado del pliegue vistos en el capítulo II de este documen- to.

269 Se realiza con cartón y luego cartulinas pegadas de colores y también de espejo.

existencia. En la instalación este paso está simbolizado por una pieza de mayor dimensión, junto al espejo.

También en ese momento final, hay un silencio que nos permite mirarnos, asomarnos a través de esa mirada de la vida intensificada, concentrada y revelada en su totalidad. Hay una especie de imagen reflejada, que hace que inevitablemente nos paremos intensa y casi forzosamente a ver nuestra vida, lo que estamos construyendo, lo que hacemos, lo que producimos, lo que queda afectado por nuestros sentimientos y afectos.

Al fondo y cuando vayamos a descubrir la luz del final del recorrido, de esa atmósfera mayor que nos envuelve, de silencio, de misterio, encontraremos a la derecha y como final de recorrido que nos adentra en otro y en estrecho diálogo, un paso real, una puerta que nos conectará con el Claustro Mayor (s.XV.), con un espacio de tierra conectado con la vida del silencio, la contemplación y la muerte, ya que en su centro albergaba el cementerio, y en sus celdas, la contemplación, la oración, la soledad y una vez más el silencio.

Gimnasio en Benissa

Fecha de finalización: 2009

Ubicación: Benissa (Alicante) Colegio Ceip Padre Melchor.

Arquitectura: Sara Abad Catalán, Arquitectura Técnica: Marc Verdú, Santi Sánchez, Paqui Roger; Estructuras: Javier Pablo Esteban, Sara Abad Catalán, Instalaciones: David Martínez, Juan Carlos Gracia.

Como hemos visto en el capítulo III, el silencio y el vacío son dos conceptos que dialogan, y quizá sean el mismo, el silencio posicionado quizá más desde la dimensión tiempo y el vacío desde el espacio. Ambos, como hemos encontrado en torno a su reflexión en el capítulo son momentos que permiten también una activación de todos los sentidos y percepciones. Un proyecto que se sitúa en este diálogo es el *Proyecto del Gimnasio en Benissa* (2005-2009) resultado de la adjudicación por concurso público y al que se refería anteriormente en el proyecto de la Pérgola. Este proyecto para el Gimnasio del Colegio Público Ceip Padre Melchor se sitúa en la localidad de Benissa en la Comarca de la Marina Baja (Alicante) y se concibe como un vacío excavado en el lugar donde dialogan naturaleza y arquitectura, para ocuparlo.

El vacío en el terreno es el espacio positivo en la arquitectura creada, que vuelve a interactuar intensamente con el lugar a través de la luz y la el vacío excavado y la utilización de materiales como son, la piedra caliza en la contención del talud y el hormigón encofrado con tablillas de madera en el gimnasio. El terreno donde se ubica el proyecto, era un bancal intermedio a unos dos metros y medio sobre la cota más baja y la parte superior de la ubicación del gimnasio²⁷⁰, entre lo natural y lo artificial donde ya se habían rastreado indicios de ese abancalamiento ya fallido, como ruina intuida, como elemento apartado de su función, casi desmoronado, a través de la presencia de la huella cultural del lugar y del paisaje a través de la material, las piedra de caliza que es tradicional utilizar en ese tipo de contenciones. En el proyecto tratamos de recuperar esos materiales naturales del lugar, en este caso en otra posición y solución constructiva, pero desde la material.

El espacio se consigue por extracción de la materia y por la ocupación positiva del vacío en el lugar, en el propio terreno, a través del vacío de la sala. Así se proponía con una cubierta ajardinada y transitable el carácter original de lo la naturaleza existente de esa plataforma ajardinada, del abancalamiento de origen. El proyecto busca un diálogo con la tierra, y al mismo tiempo con el cielo, un movimiento ascendente hacia la luz y un espacio de metros cúbicos de aire. Esa tensión dual que finalmente resuelve el propio espacio creado, la sala, que integra los dos movimientos. También vincula la luz natural al nivel del terreno a través de planos de vidrios a lo largo del espacio que conectan las visuales con el campo de juego. La luz cenital continua ayuda a construir la espacialidad y proporciones de la sala.

El colegio situado en la cota superior, casi a siete metros sobre el nivel de pistas, disponía de un patio de juegos abierto al paisaje. En conjunto propiciaba que la mirada que se enfrenta al paisaje de la Marina en la parte superior del espacio de juegos del colegio, estuviera libre. El hecho de la excavación que coloca el

270

Cota inferior 0.00m, cota intermedia bancal, 2.20m y cota superior del gimnasio 5,5m.

nivel del gimnasio a cota de las pistas deportivas, la más baja, produce en la parte superior, la no visibilidad del gimnasio. Esto abre y posibilita la relación natural y directa del individuo con el paisaje, sin ningún obstáculo visual.

Es un proyecto que tiene ecos con la idea de lo excavado y la recuperación topográfica de los bancales en la *casa en Modelo do Minho*, Caminha, en Portugal 1991/1998 del arquitecto portugués Soto de Moura [1952]. Él lo expresa así:

“[...]Cuando me enfrento a la arquitectura en un lugar específico tengo que descubrir el vacío que tiene ese terreno para completarlo”²⁷¹.

Soto de Moura expresa cómo hay un intenso trabajo en el hecho físico de esa excavación y a la vez contención del terreno para que luego se pueda intuir como algo natural, como si no hubiera costado esfuerzo. En el proyecto del gimnasio de Benissa se une la idea de creación del espacio vacío de la caja, emergente y flotante, sobre los límites de la nueva plataforma. Aquí, los ecos son también de Le Corbusier con sus referencias al juego de volúmenes blancos bajo la luz.

De esa manera, el muro de gaviones que contiene la parte alta del talud se convierte en textura háptica y fenomenológica que formará parte del espacio del gimnasio, participará de él. A través de un plano de vidrio, sin marcos, convertido en la más fina piel posible el talud de gaviones (malla de alambre con piedras apiladas) tras el patio se integre en el interior como paisaje natural. Incluso puede atisbarse el agua de lluvia deslizándose por las cadenas que la conducirán, libre y los chopos en la parte superior. Estos elementos constituirán el verdadero límite, y podemos sentir la idea de la excavación, de lo natural, del paisaje y del territorio al mismo tiempo.

Esta idea pone en valor aspectos hápticos de la percepción, donde lo sensorial y la presencia de la memoria son activados por la puesta en valor de estos materiales y su incorporación al proyecto. La idea de “memoria” del lugar es activada intensificando los aspectos emocionales en su percepción. El concepto de memoria se activa, visto en el Capítulo *Atmósferas de los Sentidos*, como elemento de emoción en la percepción. La utilización del gavión, una antigua técnica de contención de taludes en los lechos del río, que funciona por apilamiento de piedra cuya contención funciona por gravedad, ha sido utilizada e interpretada en otro contexto y función por los arquitectos suizos Herzog y de Meuron, no como contención, pero sí como piel, utilizándola en su modificación de su densidad en diferentes tipos de transparencia u opacidad al paso de la luz y remitiendo a la idea de cestería.

Otra idea era la activación del recorrido del espacio. La idea de espacio del recorrido, desde el exterior a través del porche o desde el interior, a través de un paso que limita con el muro de contención y por tanto, con el nuevo límite con la tierra. También a través de la creación de patios, que de una manera muy topológica introducen luz y aire al interior de diferentes espacios. La idea de patio, en este caso, dos en el proyecto, también remiten a la construcción de un espacio simbólico en el ámbito de la arquitectura.

En relación a otras texturas, materiales y el color se decidió dar una suelo de caucho de color naranja como si de una gran mancha se tratara, desparramadas hasta los límites imposibles, sin límites con las zonas de recorrido, tuvieron una intención de dar un contrapunto cromático al equilibrio estable de

271 Soto de Moura, Eduardo, “La naturalidad de las cosas”, en *El Croquis* nº 124, *Eduardo Soto de Moura, 1995-2005*, p. 10

blancos y grises que conformaban el espacio principal. El color era un elemento que puede introducir un ritmo visual.

Lamas Porche Gimnasio en Benissa

Fecha de finalización: 2009

Ubicación: Benissa (Alicante) Colegio Ceip Padre Melchor.

Arquitectura: Sara Abad Catalán, Música: Marc Verdú.

La idea de ritmo es un elemento que como hemos visto en el capítulo I, sobre todo a través de Kandinsky está muy vinculado a la música. Éste fue el elemento activador de la colaboración entre arquitectura y música que se produjo en el proyecto de las *Lamas del Porche del Gimnasio de Benissa*(2009), que completaron una parte del proyecto.

“Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el sonido mismo puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta”²⁷².

La fachada del porche abierta a las pistas de juego que da acceso al gimnasio y vestuarios a través de su recorrido tuvo la incidencia de tener que ser re-estudiada porque había un inconveniente en la proyectada con muro de gaviones por razones de seguridad. Este hecho de volver a repensar algo aparentemente fuera de tiempo (2009) en el que se genera el proyecto (2005), pero con la ventaja de estar ahora con las sensaciones que provocan el vivir el desarrollo y la presencia de la obra, propició una oportunidad para recrearla desde otra sentido que se vislumbraba con un deseo de generar la emoción de lo dinámico y activar ese juego en la percepción. Podía ser la oportunidad para un contrapunto con el lenguaje sereno y estático con el que se había creado básicamente el espacio del gimnasio para generar nuevos estímulos.

De ahí surgió la oportunidad para desarrollar el estudio de un proyecto con base a unas investigaciones en paralelo que realizábamos entre profesionales de diferentes ámbitos en torno a las sinergias creativas. Queríamos provocar una relación semiótica entre la arquitectura y música, un diálogo en común a través del espacio, del ritmo, de las matemáticas, del lleno y del vacío.

El desarrollo consistió en traducir los ritmos musicales de una composición creada para este proyecto al espacio de percepción. Se transcribieron los ritmos a un dibujo en papel de las notas musicales, una larga y una corta, y los espacios entre ellas, los silencios. El dibujo de esos espacios y sus medidas se trasladó a una conversión semiótica de espacios de lleno y de vacío. El lleno, la nota musical era el sonido con dos intensidades, y en el espacio arquitectónico era la pieza construida, una lama hueca de aluminio en posición vertical que tendría dos posiciones según se girara 90 grados en el espacio. Esas proporciones se fueron conformando en las aproximaciones matemáticas de transcribir el “pentagrama” de signos del ritmo musical a las matemáticas y de ahí a distancias. El espacio entre ellas, era el vacío, la ausencia de sonido, las pausas en la música, que tenían diferentes variaciones de duración de tiempo. El tiempo de silencio, lo convertíamos en espacio de vacío.

272 Eco, Umberto, *La definición de arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970, p. 169

Vasily Kandinsky hablaba de la inspiración o integración entre las artes, y en especial estuvo interesado en la relación entre música y pintura. En relación a las artes y la inspiración de unas en otras en su libro *De lo espiritual en el arte*, escribe:

“La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que se trata de encontrar esta utilización”²⁷³.

Finalmente, tras muchas aproximaciones, pudimos concretar este proceso en un hecho matérico y constructivo. Nuestra hipótesis era que el ritmo musical y sus implicaciones emocionales se transferirían al nuevo código de signos espaciales. Esa pequeña composición se trasladó de nuevo a lo largo de toda la fachada confiando una nueva escala, donde volvimos a agrupar estos fragmentos musicales creados en el espacio como si de una composición musical global se tratara.

273 Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós Estética 24 Editorial, 1993, p. 47 (*Über das Geistige in der Kunst*, Munich, R. Piper & Co., 1912).

Sin título

Escultura piedra

Fecha de finalización: 2011

Sara Abad Catalán

El concepto de ritmo musical a través del contrapunto conforma una serie de obras del artista Joaquim Michavila (Castellón, 1926). Aproximarnos a una lectura espacial de ellos a través de una de sus obras, transferidas espacialmente al trabajo espacial en piedra *Sin Título* (2011-2012) en el contexto de la asignatura *Talla en Piedra* con el profesor Julián Abril fue la manera de aproximarnos al concepto de sinergia creativa entre ambas disciplinas. La idea del proyecto a realizar en la asignatura de escultura está basada en generar una experiencia de aproximación de la propia investigación que llevo a cabo sobre los procesos transversales de creación entre arte y arquitectura. La aproximación se establece como una traslación del espacio pictórico al espacio en la escultura.

El proyecto investiga la traslación semiótica de signos bidimensionales de una obra pictórica como la línea, el punto, el color o la forma, del artista a través de una obra escogida dentro de su serie *Contrapunto*. Los signos bidimensionales presentes en esta obra se basan en el color, la línea y la luz y el ritmo musical. Por otro lado, la hipótesis de investigación se basa en que en el hecho de esta traslación no sólo hay una interpretación de signos sino también un traslado de la emoción, sentido o el gesto que impregna la obra original. La traslación o lo intersemiótico se convierte en este ejercicio en unas acciones de creación de vacío y lleno en la escultura de piedra.

La aproximación a este trabajo de talla en piedra, no sólo se realiza por el interés de experimentar la investigación en torno a la sinergia que relaciona el espacio pictórico y el espacio escultórico. Se produce sobre todo por el deseo de habitar la emoción a través del trabajo con las manos y de despertar las sensaciones psicofísicas a través de lo háptico, del diálogo con la materia, la piedra, con su dureza, con sus características de gravedad, pero a la vez modificable con la acción y el tiempo. Se busca un descubrimiento de la experiencia táctil a través de ese contacto polisensorial con la materia. La emoción de sorpresa habita en la acción de la creación del espacio, con las propias manos, de descubrir con la acción propia y directa esa creación espacio-temporal que significa esculpir. Se produce un recorrido a través de las sensaciones subjetivas que provocan la acción intensa de golpear, de vaciar, de excavar, de cortar, realizadas en el proceso.

El cuadro *A tempo*, pertenece a una serie de cuadros que Michavila pintó en la década de los noventa dentro de una serie de acrílicos bajo el nombre de *Contrapunto*, donde se representan visiones inspiradas en la música. Como explica Román de la Calle en el artículo *Los contrapuntos de la memoria-la última serie pictórica de Ximo Michavila*.²⁷⁴ “ Contrapunto es un término de origen musical, aunque a menudo se

274 Michavila, Joaquim, *Contrapunto*, Colección Imagen 53, Valencia, 1998, Sala Parpalló, 12.V-28. VI.1998, p.13

traslada al ámbito pictórico para definir aspectos compositivos del lienzo. Pero, ¿qué es un contrapunto? La palabra deriva de la expresión *punctum contra punctum*, punto contra punto, y suele emplearse en la terminología musical como “combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente, pero que conducen todas a una textura resultante, coherente y uniforme”.

La primera acción es la elección del tamaño global de la escultura en piedra que se hace proporcional a las dimensiones del cuadro (130 x 162 cm). La pieza paralelepédica de la pieza de piedra caliza es de 39 x 48 y 15 cm de profundidad. La traslación que se propone de signos es la de traslación de la línea amarilla del lienzo a una línea de luz, que en la escultura en piedra se convierte en una perforación lineal y transversal que atraviesa la piedra y que permitiría el paso de la luz. Por otro lado, las formas geométricas tan presentes en la obra de Michavila y en especial en ésta, localizados en tres vértices, más oscuras, se convierten en hundimientos, en vaciados geométricos con límites de aristas que son líneas y curvas o de superficies que son trapecios y rectángulos.

Por otro lado, el resto de colores que aparecen en la obra, rojos, etc se trasladan a través del tratamiento de textura. Se pretende experimentar el color en esos vaciados y por contraposición generar una asimetría compositiva global de la pieza y valorar el significado de esta acción puntual del color en la escultura.

En el proceso de la talla, el gesto que contiene cada acción, cada instante, es un esfuerzo de intensidad rítmica, precisa y aplicada. Todos los sentidos envuelven la atmósfera de la acción de tallar la piedra. Es una intensificación en la relación con el aquí y ahora a través de la presencia activa de todos los sentidos. Esta experiencia pretende ser una aproximación al proceso en sí, al descubrimiento y diálogo entre dos fuerzas opuestas, el deseo, que activa la imaginación, de visualizar el espacio descubriéndose en la materia y la fuerza que opone en sí la materia, con su dureza y gravedad, potenciando una relación de polaridad creativa.

Conectamos con lo expuesto en el capítulo IV, *Atmósferas de los sentidos*, donde hemos recorrido a través de algunos autores, como es el arquitecto JuanhiPallasmaa, la importancia de las conexiones psicofísicas de lo háptico, del trabajo con las manos. Este trabajo, permitiría una evolución en un futuro proyecto que lo significaran en otras dimensiones, como la psicológica o antropológica o de índole íntima y personal, de la que carecía éste, y dónde se le daba el valor a la experiencia en sí y a un cierto carácter objetivo y despersonalizado de materia y espacio objeto de esta experiencia de traslación sinérgica.

Ésta ha constituido una aproximación lúdica hacia la investigación a través de la talla en piedra, con un cierto carácter azaroso en cuanto a descubrimiento y primera experiencia en la idea de ver cómo se extrapolaban los signos característicos de cada disciplina a través de esa materia. Esta realización es una experiencia con un cierto carácter objetivo y a la vez subjetivizada por la experiencia en sí, pero que en otra aproximación, podríamos abordar también desde otros parámetros.

Variaciones imprevistas

Serigrafía

Fecha de finalización: 2012

Sara Abad Catalán

El valor de lo háptico, las cuestiones sensoriales, y lúdicas en el proceso son algunas de las cuestiones que se abordaron en el trabajo *Variaciones Imprevistas*, (2011-2012). Esta serie de serigrafías realizadas dentro del contexto de la asignatura de *Procesos Experimentales en Serigrafía*, con la profesora Ana Tomás, supusieron la idea de poner en valor el proceso, el gesto y consideraciones sobre el azar en la creación artística. Esta aproximación supone la ausencia de “proyecto” en cuanto algo pensado, creado de antemano y por lo tanto racionalizado. Los valores que intuía en su momento de los que debían estar impregnadas esta aproximación artística a través de la técnica serigráfica eran la idea del proceso como fenómeno que contiene las claves de la gestación artística donde sobre todo el gesto, el azar, el movimiento y la cualidad intrínseca de los materiales, con su forma y propiedades, con su propia gravedad, darían sentido al proceso buscado. La forma final, el resultado, era una consecuencia, no era el fin, y sin embargo, la hipótesis es que estas aproximaciones y proceso podían finalmente derivar en formas nuevas, desconocidas todavía para el intelecto, imposibles de pensar²⁷⁵.

En esta hipótesis hay un trabajo de contraste de las aproximaciones en el quehacer de la creación arquitectónica que, en muchas ocasiones está regido por procesos demasiados conscientes que no quedan liberados, a causa de las normalmente variadas variables, que debe integrar la obra de arquitectura. Se han despertado emociones de sorpresa y alegría asociadas a los activadores de ésta como son la propia investigación y aprendizajes procesuales, la puesta en énfasis de un proceso creativo in situ, la indagación, la generación en sí un proceso orgánico y fluido para la realización.

Los materiales que participaron en el *collage* de la obra de serigrafía fueron surgiendo en el trayecto de creación en las diferentes aproximaciones. El papel escogido fue de formato grande²⁷⁶ 100 x 70 cm para dar espacio a todo el movimiento y todas las posibilidades todavía desconocidas. La idea de que la serigrafía hace traspasar a través de lo transparente u opaco que resulta en la pantalla, la luz que luego convierte el negativo en positivo y viceversa, da unas posibilidades enormes para trabajar desde el espacio.

La técnica fue de *collage*, juntando en la propia insoladora los materiales, previamente haciendo un avance en la composición, que no era más que un apunte, que desaparecía en cuanto los materiales de nuevo fueron transportados a la mesa de luz. Los materiales en concreto fueron surgiendo poco a poco como car-

275 Morris, Robert, “La antiforma” en *Artforum*, Vol. 6, nº8 Abril, 1968, pp 33-35, recogido en el libro de la exposición AAVV, *Entre la Geometría y el Gesto, Escultura Norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 56.

276 Datos de la obra: Papel Pop Set Blanco 220 gr. Técnica Permeográfica. Pantalla de Hierro, Marco de 2,5 cm x 2, 5 cm,

tulinas rectangulares, hilos, malla de fibra de vidrio..., el rectángulo significaba los aspectos racionales y de geometría euclídea, que todavía estaban ahí. La malla de fibra de vidrio, era un material intermedio, que hablaba de pliegues, de ondulaciones, de un material que transmite la idea de levedad, de cierta organicidad y que se estructura a partir de una superficie, ondulante, flexible. Conjugar, de momento, por adición y diálogo estos elementos era el comienzo de la búsqueda de sinergias experimentales entre arte y arquitectura y al mismo tiempo, hablaban de un fuerte contraste.

Me interesaban las transparencias y cómo las texturas de los diferentes materiales, hilos o una malla las convertían en unas superficies de veladura. Era una nueva textura de enormes posibilidades con su presencia matérica, suavemente ondulante. Ver el opaco como transparente en la serigrafía la convierten en un instrumento muy interesante de ver el lleno como el vacío y viceversa, y por tanto, como un principio de creación y posibilidades en el espacio.

Después de este descubrimiento espacial en la pantalla, vino la experimentación a través del color, sus mezclas y disoluciones, y las posibilidades de creación de “reservas”, como otro momento más en el proceso, donde poder modificar el espacio pictórico, generando “ausencias” o “vacíos” en lo que de otro modo sería construido finalmente con color. Así en la lámina *Variaciones Imprevistas III*, utilicé de nuevo la geometría, esta vez del cuadrado, para generar un vacío en el rectángulo, en negro. Otro tipo de intervenciones también tenían lugar como en *Variaciones Imprevistas 2*, donde finalmente se realizaba una intervención directa con cera de color, dando otro tipo de continuidad a las cuestiones orgánicas transferidas por el hilo.

Luego, en otras láminas, y experimentando con la disolución de las muestras encontramos huellas del proceso que en muchas ocasiones provenía del “error” en cuanto a presión adecuada, inclinación, etc. Esto propiciaba otro nuevo camino de diálogo en el que se cuestionaba si esos errores eran de nuevo aciertos encontrados, un nuevo camino encontrado azarosamente, por cuanto dotaban de una componente gestual y azarosa del propio material, la propia pintura, con sus chorreos derivados de su condición, que varía según las proporciones de agua y de presión con la que se aplique. (Ver *Variaciones Imprevistas I*).

En general, hay cuestiones de esta aproximación artística que conectan con ideas desarrolladas en este trabajo como son el *constructivismo*, en cuanto a la introducción de la diagonal en la composición y la componente de la dinámica y el movimiento. También y de manera esencial con procesos de *collage* y también de manera más intensa con las ideas del *Informalismo*, donde las características de los propios materiales con su textura, su peso, etc, junto con la acción del gesto y la intervención del azar, son las que construyen el verdadero proceso artístico donde radica su esencia.

