

**¡SILENCIO!... se recicla**

# **¡SILENCIO... se recicla!**

Trabajo de Investigación tutelado

Alumno: Juan Grau Fernández

Tutor: José María Lozano Velasco

Máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad Politécnica de Valencia

Septiembre de 2.015

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAUSA	10
EFFECTO	16
MÉTODO	24
“SILENTIUM”	32
VACÍO	40
TIEMPO	46
ESPIRITUALIDAD	56
MATERIA	64
CONCLUSIÓN	72
NOTAS	83
ILUSTRACIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	90
BIOGRAFÍAS	95

A todos aquellos que, en silencio, me  
acompañaron en este extraordinario viaje.



## INTRODUCCIÓN

El arranque de este texto es bastante sencillo, "elemental" que diría Watson: hace casi tres lustros, desde finales del año 1.997 y a lo largo de gran parte del año 1.998, tuve la fortuna de ser becado con una estancia de doctorado en Roma, ciudad inacabable, inclasificable y contradictoria, que tan bien retrató Federico Fellini<sup>1</sup> en 1.972, y que es cuna de toda una civilización, la nuestra, la mediterránea.

La Roma monumental, repleta de lugares mágicos, cobija en su interior uno de los espacios arquitectónicos más paradigmáticos de todos los que, a lo largo de la historia, ha sido capaz de producir el ser humano: El Panteón de Agripa.

Se cuenta que el arquitecto Steven Holl, becado en Roma, se hospedaba en una pequeña habitación sin ventanas muy próxima al Panteón. Asfixiado por la ausencia total de aire fresco en su alcoba parece ser que acudía todas las mañanas, nada más levantarse, al vecino Panteón para así poder respirar por el óculo abierto al cielo que éste le brindaba.

Al igual que el maestro estadounidense me propuse, al menos una vez al día y siempre que no me encontrase de viaje, acudir al Panteón para respirar ese codiciado aire fresco del que nos habla.

Y a fuerza de repetir empezó a producirse en mí una suerte de encantamiento que, aún a día de hoy, me sigue fascinando. Empecé a leerlo no sólo desde un punto de vista arquitectónico intentando descubrir cuáles eran las claves que, desde mi modesto punto de vista de "entomólogo" aficionado, hacían de aquél un lugar embrujado.

Bajo mi mirada, esa esfera remotísima de romanidad pura, empezó a metamorfosearse, desde el basamento hasta el óculo. Descubrí que, a pesar del tumulto incesante y ensordecedor de turistas, el Panteón permanecía silencioso, impasible, en un estado latente de espera y bajo un tiempo ralentizado muy diferente del cotidiano nuestro de cada día.

Entendí que, aún tratándose de una obra de reciclaje iniciada por el propio emperador Adriano, o precisamente por ello, no había perdido ni un ápice de su sortilegio, y que gracias a la riqueza de mármoles de su tambor inferior, se ensalzaba, aún más si cabe, la voluptuosa austeridad de la argamasa de su perfecta cúpula, verdadera protagonista del hermoso vacío que nos propone.

Había algo en él que, lejos de evidenciarse, era el ingrediente imprescindible para tal guiso, equilibrado, sabroso, de perfecta armonía e impecable ejecución conceptual, pero... ¿qué ingrediente secreto era ese?

En cierto modo estas notas son un viaje personal, en las que se imagina algo que pertenece al mundo de lo aparentemente desconocido, en las que ese "mirar" nos acerca un poco a la manera que tenemos de percibir la realidad, saliendo al encuentro de lo que andamos buscando, sin saber qué es con exactitud, en un proceso cuya fuerza evoca ese camino de vuelta que es el de reciclar, algo que, en mi opinión, está estrechamente vinculado con el acto de proyectar.

## CAUSA

No creo en las casualidades, o lo que es lo mismo, en las coincidencias afortunadas que gustaba decir a Borges, si acaso, al igual que el poeta y novelista valenciano Carlos Marzal, en las causalidades, aquello de que todo efecto siempre tiene una causa. Sin embargo, las casualidades como las "meigas", "haberlas hailas" que reza el dicho popular gallego.

Al poco de comenzar con la preparación para la posterior redacción de este texto, cayó en mis manos una breve reseña, aparecida en una pionera revista de arte "on line" en español, en la que se daba cuenta de la última exposición del pintor y fotógrafo madrileño José Manuel Ballester en la Academia de España en Roma, y es que todos los caminos conducen al mismo sitio. Corría el año 2.012.

Dicha muestra, titulada "Espacios ocultos. El trabajo del Renacimiento italiano"<sup>2</sup>, la conformaba una selección de obras procedentes de la exposición del mismo nombre presentada en el año 2.008 en la madrileña galería de arte Distrito 4.

El artista toma imágenes de pinturas célebres del arte clásico y occidental, para luego eliminar, por medio de un laborioso procedimiento mezcla de medios informáticos y manuales, todos los personajes que en el cuadro original existían, y producir las fotografías, bien en papel o bien sobre lienzo, a un tamaño exactamente igual a los originales de las obras.



La serie, que suma ya unas quince fotografías de muy distinto tamaño desde Giotto a Picasso, cuenta entre ellas con una en la que, por lo que ha significado y, aún hoy, significa en la historia de la pintura, merece la pena detenerse unos instantes: Las Meninas de Velázquez.

En el original se nos muestra una instantánea de cómo se vivía en la corte de Felipe IV, una "fotografía" de la vida en palacio. Parece, si atendemos a lo que piensan algunos autores, que el pintor sevillano está haciendo un retrato del Rey y de su esposa a gran formato, razón por la que los monarcas reflejan sus rostros en el espejo.

Nos maravilla la sensación atmosférica creada por el pintor andaluz, la llamada perspectiva aérea, que otorga profundidad a la escena a través del aire que rodea a cada uno de los personajes.

Pero lo que verdaderamente nos impacta es esa sensación que, debido precisamente a la disposición de los personajes retratados, pareciera que nosotros, los espectadores, no sólo compartiéramos el espacio con las regias figuras retratadas, sino que fuésemos los auténticos protagonistas, los que, con nuestra presencia, completáramos de alguna manera el cuadro. Ya no existe una sala desde la que contemplar el lienzo, estamos dentro de la mismísima estancia palaciega.

En el "cuadro" de José Manuel Ballester, obviando las connotaciones culturales de su "acción", lo que el artista madrileño nos muestra con el borrado sistemático de toda presencia humana, es que lo que ahora vemos, lo que aun estando pareciera oculto en el cuadro de Velázquez, ha pasado a estar perfectamente a la vista, un, nunca mejor dicho, "primer plano" de lo que tradicionalmente se ha considerado un "segundo plano".





Se produce algo parecido a lo que Carlos Marzal, en su libro "Los reinos de la casualidad"<sup>3</sup>, dedica unas páginas: el intento por descifrar la diferencia entre el "ser" y el "estar", verbos estos en los que ejemplariza la extraordinaria riqueza de la lengua castellana. Y para ello, recurre, por su sencillez, a una bella imagen: la del aire.

El escritor nos advierte que el aire, ese fluido que respiramos y que nos permite vivir, siempre "es" pero, sólo en contadas ocasiones, "está", ya que para hacerse presente necesita, indefectiblemente, del olor. Sólo cuando el aire se carga de olores aun "siendo", físicamente "está".

Pero volvamos de nuevo al cuadro de José Manuel Ballester. El resultado es fascinante, se diría que el cuadro ha sido desenmascarado, revelando, de pronto, su verdad. El cuadro "desfigurado", en el que las figuras se han desvanecido, ya no puede esconder lo que contiene, lo que expone. Podríamos hablar de un "reciclaje silencioso", reciclaje que siendo físicamente pictórico es conceptualmente espacial, arquitectónico, pero, por encima de todo, emocional.

¿Y cuál es el resultado?: una obra radicalmente nueva, la que nos desvela el espacio oculto del título de la exposición, una soledad preparada para ser habitada, un vacío enriquecedor que nos habla de ensimismamiento, de quietud y de ausencia, de lo verdaderamente trascendente, de la luz, del tiempo ausente y de su suspensión..., al fin y al cabo atributos, todos ellos, del silencio y de su inaprensible belleza.

Y de eso, precisamente, versa esta investigación, del intento por descifrar, cuantificar y cualificar cuáles son esos atributos que permiten que el silencio pueda ser incorporado al diseño arquitectónico, especialmente en asuntos de reciclaje, como una herramienta más, imprescindible a la hora de abordar todo acto creativo y proyectual.

## EFECTO

La omnipresencia de la palabra en nuestro mundo es indiscutible, las palabras son nuestro único vehículo de expresión. Es, el lujo del lenguaje, nuestro único modo de acceder a la realidad, de tal forma que parece difícil salir de los límites que nos impone, pero ¿qué papel ocupa el silencio en este mundo?

El silencio necesita, obligatoriamente, de la contextualización para ser entendido, forma parte de la tradición antropológica, que lo vincula con la experiencia religiosa, con vivencias íntimas del ser humano y, de ahí, pasa al dominio de la reflexión filosófica.

La invocación al silencio, con sus diferentes significados, ha sido y es una figura habitual en el ámbito del arte contemporáneo, entendido éste no como un acto de rendición o abdicación sino como el territorio fecundo y germinal de la creación artística y como ingrediente sustancial de la obra de arte. Silencio que está cargado de ideas y emociones que no son formuladas abiertamente.

Y es en este contexto donde el silencio se instaura como estrategia de reciclaje por lo que tiene de ajeno al vértigo de las tendencias y a las ruidosas modas, neutro e intangible, que se nos presenta no como resultado sino como materia sensible, presente desde el principio en el proceso creativo y que estimula una experiencia más inmediata y sensual de la obra. Pero el silencio no es algo que está, algo a ser descubierto, sino algo que hay que construir, se trata por lo tanto de atribuir al silencio la carga de "novedad" en la obra.

La revaluación del silencio como superación de los aspectos meramente individuales se expresa, entonces, como una autolimitación rigurosa de los recursos, una aniquilación de la voz individual en el vasto territorio anónimo del arte, una voluntad de discreción al fin y al cabo. Es por tanto una búsqueda de lo esencial basada en la omisión, la renuncia y la "economía espiritual" y que se evidencia en un estilo pausado, desnudo y ritual.

En una primera lectura, el título de la investigación: "¡SILENCIO!... se recicla", hace alusión a ese momento mágico que, cuando se rueda una película, se produce instantes antes de rodar, ese silencio que es necesario reclamar para que todo y todos alcancen esa temperatura emocional imprescindible para hacer creíble la escena, un "ponerse en situación" que es absolutamente necesario.

Pero existe además, latente, una segunda lectura que, subterránea, se abre paso. El uso de los signos de exclamación permite que, aquello que delimitan, pueda ser enfatizado, expresado de forma intensa.

Cuando un edificio se abandona se produce una interrupción momentánea de la narración, un silencio, un momento suspendido que es fin y, al mismo tiempo, inicio de algo. Podríamos pensar en un viaje pendular que induce a entender la degradación como parte del ciclo vital, pero no con un carácter terminal sino como un estado intermedio a partir del cual descubrir nuevas posibilidades. Es entonces cuando el silencio se erige como gran protagonista, como material de construcción sensible que, reciclado, es capaz de aglutinar, en torno a él, toda una doctrina arquitectónica.

Robert Smithson, en una visión romántica deudora, de algún modo, de la de John Soane, pensaba que los edificios no caían en ruinas tras haber sido construidos, sino que crecían hasta la forma de la ruina a medida que eran erigidos, progresando hasta un estado tan natural como lo era el propio proceso de construcción. La ruina se descargaba así de las valoraciones negativas de lo viejo, de los aspectos al que, el abandono y la pátina del tiempo, parecieran sentenciarla.





Para la 11ª edición de la Bienal de arte de la Habana del año 2012, el artista mejicano Gabriel Orozco, intervino en lo que se conoce como las "ruinas del circo", la antigua Escuela de Ballet de las Escuelas de Arte de la Habana, obra de los arquitectos Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, ahora en declive, olvidada, marchita y polvorienta.

De una arquitectura deslumbrante hecha de ladrillos de barro desnudo y cúpulas catalanas, y escoltada por una vegetación exuberante, la Escuela no ha perdido su aspecto imponente. Orozco no añade nada, simplemente organiza, "recicla", todo aquello que ha quedado en el lugar: escombros, alguna que otra mala hierba y, sobre todo, polvo, mucho polvo, índice de las inscripciones del tiempo. Polvo que ha sido barrido, ligeramente desplazado, creando una forma radial que parece moverse en lenta vibración. Este ejercicio, el de reordenar los restos de algo que debió ser algún día, es un leve gesto con el que el artista pretende detener el ritmo decadente del lugar.

De una belleza misteriosa y casi inaprensible, la intervención es de una fragilidad exquisita, en la que un leve golpe de viento, la lluvia o una pisada descuidada pueden hacerla desaparecer.

Reclamamos el silencio como valor incuestionable de la arquitectura, silencio que es actitud y aptitud personal, un querer callar que se traduce en un paradójico impulso de contención. El silencio, en su cualidad elemental, como aliado del rigor y la medida, de la serena y más atenta concentración. El silencio como culminación, un silencio resonante y elocuente que es un decir significativo, porque siempre es más fácil adentrarse en el "mundanal ruido" que descubrir el "mundanal silencio".



## MÉTODO

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es, más bien, un cuerpo facetado, un poliedro regular de caras, vértices y aristas uniformes, icosaédrico, en el que cada idea tiene su lugar asignado, pero en el que, precisamente por tratarse de un poliedro de caras iguales, ninguna pesa más que la otra.

Es indiferente del prisma desde el que se mire y, al igual que pasa con la "Rayuela"<sup>4</sup> de Julio Cortázar, su lectura no está sujeta, necesariamente, al modo tradicional de hacerlo, sino que, por su propia cualidad intrínseca, permite la reordenación e incluso la alternancia de sus capítulos sin que por ello se anule el sentido último del mismo, lo que convierte al lector en protagonista activo, en intérprete, en "Teseo" contemporáneo que, amarrado en todo momento al hilo argumental, es capaz de orientarse y no perderse.

No es éste un texto crítico que sólo nos permita identificar una serie de rasgos comunes que, a lo sumo, confirman un modo de hacer diferente. Tampoco es un manual de estilo, una guía de criterios preceptuados que pauten una serie de reglas para un uso general. Ni tan siquiera es un catálogo que permita la simple localización de un número extenso de elementos capaces de delimitar el silencio. Más bien se trata de una suerte de "mapa" que dibuja un territorio, el del silencio, aún por cartografiar, del levantamiento topográfico de una "geografía" que, estableciendo puntos de referencia, sea capaz de orientarnos y que permita tanto una síntesis de conjunto como, en una lectura más atenta, un estudio analítico y detallado de la cuestión.

Es necesario puntualizar también que, en este trabajo, no se quiere hacer ciencia, ni deliberadamente teoría, sino expresar una poética propia, sensible y emotiva, que incluya de manera explícita lo espiritual, pues su percepción remite no sólo a la imaginación y a la memoria, sino al intelecto.

El texto propone una serie limitada de conceptos, puntos cardinales, que, ordenados pero no numerados, sean capaces de caracterizar, de la manera más adecuada tanto en su forma como en su contenido, esta sintética arquitectura del silencio, que, en una titánica tarea, nos proponemos evaluar.

Es por ello que todos los epígrafes han sido cuidadosamente titulados, pero conservando, en su enunciado, un cierto carácter poético más que científico, lo que permite un acercamiento simple, un modo de conocimiento sencillo, intuitivo, muy alejado del discurso racional y deductivo tan en boga hoy en día y que, a nuestro parecer, nace muerto.

Para limar distancias y producir un cierto deleite en su lectura, el texto se salpica de recuerdos y de vivencias arquitectónicas, de ejemplos y de espontáneas anécdotas, de este modo, lo que a simple vista pudiera parecer abstracto y hermético, se convierte, por arte de birlibirloque, en algo concreto y accesible.

¡SILENCIO!... se recicla

Así como del fondo de la música  
brotaba una nota  
que mientras vibra, crece y se adelgaza  
hasta que en otra música enmudece,  
brotaba del fondo del silencio  
otro silencio, aguda torre, espada,  
y sube y crece y nos suspende  
y mientras sube caen  
recuerdos, esperanzas,  
las pequeñas mentiras y las grandes,  
y queremos gritar en la garganta  
se desvanece el grito:  
desembocamos al silencio  
en donde los silencios enmudecen

("Silencio". Octavio Paz)



## “SILENTIUM”

Tendemos a ver el lado oscuro del silencio, sus carencias, sus peligros, y nos aferramos a las palabras, pero lenguaje y silencio no son el uno sin el otro, pero... ¿El silencio es algo en sí mismo o su naturaleza consiste simplemente en la ausencia de otra cosa?

“Escribir sobre el silencio no deja de ser una contradicción”<sup>5</sup>, nos advertía el filósofo y teólogo catalán Raimon Panikkar, ya que, el verdadero silencio, no se deja encasillar, es inasible, inapresable y ambiguo, y su espíritu invita a la transgresión, a ir más allá de toda disciplina. Entonces... ¿Cómo doblarlo a través de las palabras?

Es curioso como el silencio ha venido popularmente siendo definido como la “ausencia de palabras” y no al revés, así visto, el silencio se articularía como resto, mero “fondo” donde dibujar la “figura” de la palabra.

En sus inicios, la palabra latina “silentium”, designaba no tanto el silencio como la tranquilidad y la ausencia de movimiento y ruido, lo que, implícitamente, necesitaba de la participación activa del sujeto, un permanecer con los “ojos cerrados” que era actividad consciente, una elección voluntaria que lo dotaba de cierta significación autónoma.

El silencio se nos aparece entonces cargado de un halo de misterio, misterio que no es un “nada que decir”, sino que, debido precisamente a la falta de palabras para definirlo, se torna inexpressable y por tanto inefable, lo que lo dota de un cierto aroma fronterizo, de un carácter “no lineal” que es, a la vez, heterogéneo y complejo.

En este sentido el hilo que nos sacará del laberinto será la “alusión”, la sugerencia, porque lo que a la descripción directa le está vedado, puede, a su modo, lograrlo la aproximación indirecta. El silencio se vuelve entonces retórico, dotado de una elocuencia que intuimos y que nos persuade, casi barroco.

El silencio que nos interesa es exclamativo, llamativo, posee una personalidad propia y es ante todo presencia, afirmación, es creativo, inaudiblemente ruidoso, un silencio al fin y al cabo lleno de sonidos.

Algo de todo esto hay en la magnífica intervención que lleva a cabo el arquitecto coruñés, afincado en Madrid, Arturo Franco, en la cámara frigorífica del antiguo Matadero de Madrid, en la que, conscientemente, no hay apenas construcción, pero sí arquitectura.

Dice Agustín Fernández Mallo, en su libro “Carne de pixel”<sup>6</sup>, que “hay algo en el silencio que llama al frío, no así al calor”, podríamos concluir que, en este caso y parafraseando al “nocillero” escritor, “hay algo en el frío (de esa antigua cámara frigorífica) que llama al silencio”.

Franco parece querer hacer suyo el singular aforismo, “Lo más difícil de hacer es algo cercano a hacer nada”, que la serbia Marina Abramovic, artista pionera del performance, nos lanza, desafiante, desde el cartel anunciador del documental titulado: “La artista está presente”. Y es que “hacer nada”, no es lo mismo que “no hacer nada”, sino todo lo contrario.

El verbo “hacer”<sup>7</sup>, decía José Luis Borau, merece todos los respetos, porque si algo se hace bien tiene que ser bueno. “Hacer” implica un concepto modesto de las cosas, un punto de vista decente y honrado. “Hacer” alude a un ejercicio manual y artesano que es irrefutablemente analógico, una reivindicación de la técnica frente a la tecnología que recupera, por encima de todo, la idea de oficio.



LA LUCHA ES DE TODOS  
DE TODOS ES LA LUCHA

# MARINA ABRAMOVIĆ

## THE ARTIST IS PRESENT

LO MÁS DIFÍCIL DE HACER ES ALGO CERCAÑO A HACER NADA



NBFI DOCUMENTARY FILMS presents in association with SHOW OF FORCE "MARINA ABRAMOVIĆ: THE ARTIST IS PRESENT" introduced by JEFF DUPRE MARIO DETHMAYER  
introduced by MATTHEW AKERS introduced by Michelle Ferraro introduced by MARGUS FROCK introduced by NATHAN HALPERN introduced by CARTER LITTLE G. MARIO ROSWELL introduced by JIM HESSIGN  
introduced by CAROLINE MERRILL introduced by STANLEY BUCHHEIM MALJA HEITMANN DAVID KICH introduced by FRANCESCA VON HANSGUARD DAVLEY BROWN III  
introduced by NANCY ABRAHAM introduced by SHELA NEVINS introduced by JEFF DUPRE introduced by DONNA SHEPHERD introduced by MATTHEW AKERS  
introduced by MARCO ANELLI

SHOW OF FORCE

SHOW OF FORCE

TRU

SUNDANCE  
DELUXE

dogwool

KITTEL

Franco no añade nada, si acaso "hace" nada. Las huellas de un incendio sucedido en los años 90 del siglo pasado produjeron la destrucción del espacio, una destrucción que, desde su poético punto de vista, conlleva un embellecimiento por defecto. Por eso trabaja con lo que queda, las huellas de esa destrucción: el negro hollín.

La delicada operación nos trae a un primer plano lo que Marcel Duchamp denominaba como "Infravele"<sup>8</sup>, noción que expresa aquello que no se puede medir, ni pesar, ni descomponer químicamente. Este es el territorio de lo indecible, lo inasible, lo extremadamente sutil y que, sin embargo, existe, aunque a menudo pase desapercibido.

El hollín que, al igual que la ceniza en los "sueños" de Robert Walser, es "la humildad, la intrascendencia y la falta de valor mismas y, lo que es más hermoso, ella misma está obsesionada con la creencia de no valer para nada"<sup>9</sup>. Un subvertir los valores para conseguir algo parecido a la universalidad de lo humilde. Hollín que, adherido por medio de una laca incolora a las paredes de la sala, es capaz de "fijar" el silencio.

Todo el protagonismo recae, entonces, en el espacio casi sagrado de la rectangular sala hipóstila, hecha de pilares y arcos y que, al igual que ocurre con su antecesora, la Mezquita de Córdoba, es construida únicamente de silencio, porque hay espacios que sólo pueden ser inteligibles desde el silencio, porque, al igual que pasa con las antiguas películas mudas, no es que les falte el sonido, es que tienen el silencio.



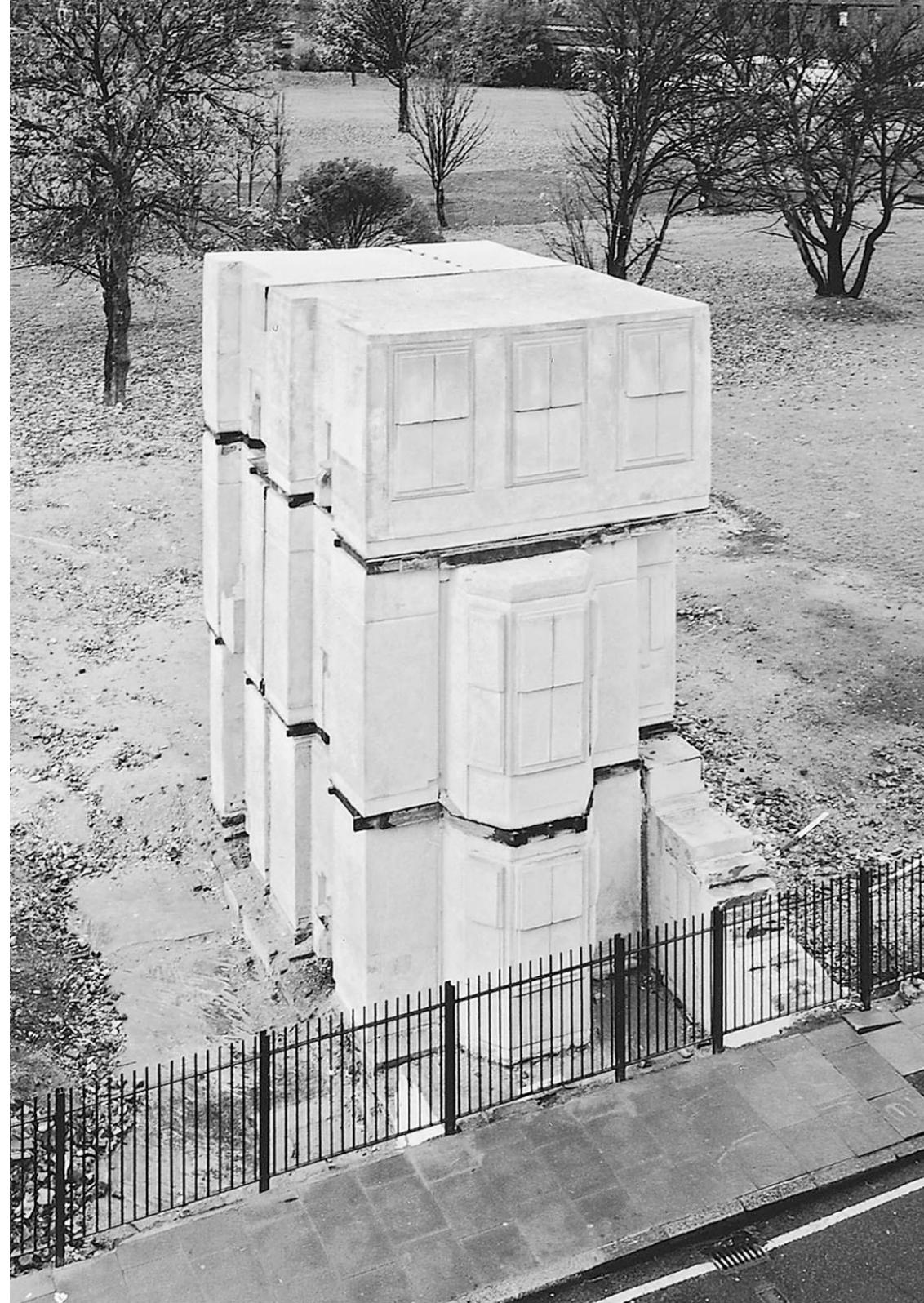
## VACÍO

Materializar el vacío, encarnarlo, no es un proceso de figuración de la ausencia, no consiste en la mera representación de lo hueco, de lo que no está, porque el vacío no es algo negativo, sino pleno, potencialmente lleno y, por lo tanto, denso y activo. Expresar el vacío es situarse en el límite, en el filo de la navaja, en el lugar donde se unen el todo y la nada.

El vacío representa una meditación no verbalizada, un tiempo ausente, el beneficio de la "nada", la pausa, el intervalo... el silencio, elementos imprescindibles para cualquier creación artística.

En 1958 Yves Klein expuso en París "Le vide" (El vacío). El autor vació por completo el espacio expositivo y lo dejó sin ninguna obra, o mejor dicho, la obra consistía en el propio vacío, en el vacío como entidad apreciable, un vacío, que no extinción, que eliminaba toda posibilidad de contextualización. Lo que verdaderamente se nos representaba era la fuerza del vacío, un espacio latente cargado de virtualidad, no un "no-espacio", sino un espacio que, aunque todavía no era, había dejado de no ser. Lo que el artista francés exhibía era un vacío, un silencio al fin y al cabo, que era utilizado como forma y fondo de la creación.

Siete lustros después, en 1.993, la artista británica Rachel Whiteread, "esculpe" su obra titulada "House" (Casa) con la que obtiene el premio Turner de arte contemporáneo. La escultura, de hormigón y aluminio, daba, literalmente, la vuelta al revés, mediante el sistema del molde y del vaciado, a una casa victoriana del este de Londres.



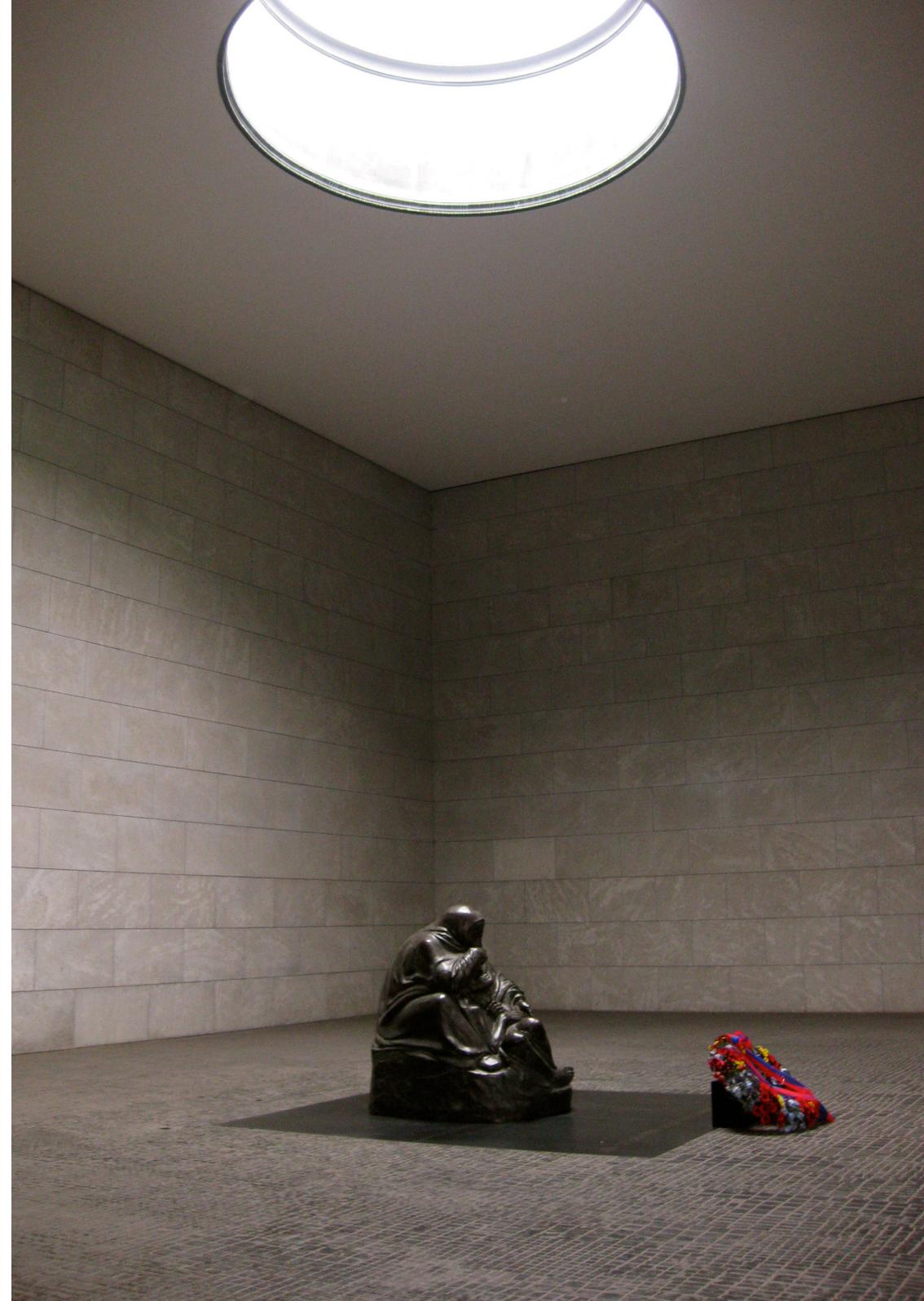
La artista "reconstruye", en negativo, todos los elementos de la superficie interior de la vivienda, con sus protuberancias e irregularidades que se desvelan en la superficie visible del objeto, convierte el espacio fantasmagórico de una casa en un bloque de hormigón cerrado y compacto.

Lo particular de este caso es que aquello que se solidifica no es el lleno sino el vacío. No hace un vaciado de los objetos sino del espacio que estos ocupan. De este modo se invierte la percepción espacial, se hace visible lo que no es visible habitualmente, y se desvanece aquello que normalmente percibimos.

El historiador de arte alemán August Schmarsow, en su conferencia de 1.893 en la universidad de Leipzig titulada "La esencia de la creación arquitectónica", refirió el origen de la arquitectura a la formación de un espacio tridimensional vacío que el hombre configura alrededor de su cuerpo. Esa configuración del vacío tendría por objeto, tanto la protección física del hombre, el cobijo, como la satisfacción de sus necesidades espirituales, el habitar. Definió la arquitectura como "creadora de espacio" y la "forma espacial" como la representación de una "idea espacial" que surge de un sentimiento instintivo hacia el espacio vacío.

El vacío tiene la capacidad de dar vida a la arquitectura, nos permite contemplar el espacio tal como es, ver la esencia misma de la arquitectura. Desde ese punto de vista, el vacío se convierte así en la matriz del espacio, pasa a configurarlo, surge así un entendimiento del vacío como un espacio apriorístico y potencial. Podríamos afirmar entonces que el espacio es algo definido, generado, por el enfrentamiento entre el vacío y la forma. El vacío llama a la forma, necesita de la forma para generar espacio, así la forma en arquitectura se constituye como una respuesta al enfrentamiento con el vacío.

Existe, en la historia de la arquitectura del siglo XX, una obra que ejemplariza de manera incuestionable esa idea del vacío que comentamos: el edificio de la Nueva Guardia en Berlín (Neue Wache en alemán). Construido en 1.818, es obra del gran arquitecto del neoclasicismo alemán Friedrich Schinkel.



En 1.930 se convoca un concurso de arquitectura para su conversión (reciclaje diríamos hoy día) en Monumento a los caídos de la Guerra Mundial. Se invitó a participar a seis arquitectos de reconocido prestigio, entre ellos a Mies van der Rohe, pero el proyecto que finalmente es seleccionado es el del arquitecto alemán Heinrich Tessenow.

Tessenow, responsable del célebre eslogan: "La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple"<sup>10</sup>, fue un gran adalid del trabajo artesanal. Destacó por su arquitectura esencialista, pulcra, defensora de la sinceridad técnica, en la que la simplicidad representaba la mayor de las riquezas frente a la variedad formal depositaria de la mayor de las pobreza.

Tessenow conforma un espacio unitario y solemne, en penumbra y sombrío, que es un interior completamente vacío, un vacío que parece eterno por la piedra oscura que pavimenta su suelo y la sobria cantera que cubre los muros, vacío que es interrumpido por sólo dos eventos: una apertura en su cubierta, un óculo circular como el del Panteón de Agripa, que, expuesto al sol, la lluvia y la nieve, simboliza el sufrimiento de los berlineses durante la Guerra Mundial y, bajo él, una estatua, "Madre con hijo muerto" de Käthe Kollwitz, conocida como "La Pietá Kollwitz".

Ese vacío conmovedor, poderoso y expansivo, creado para ser y no para ver, que nos propone Tessenow, parece haber sido el arquitecto de esta obra, en la que el contenido, el espacio, ha producido el continente, la arquitectura.

Una vacuidad que, como niebla acariciante, difumina con sencillez lo más complejo. Lo que nos enuncia Tessenow es el valor del vacío como equivalente visual del mismo vacío, un espacio de una belleza tal, que es un vacío, no sin nada, concretamente con Nada. No existe riqueza ni pobreza, no hay nada, pero a la vez está todo, un vacío de placer lleno de sugerencias que da cobijo a un espacio interior que, fecundado por la luz, atrapa lo infinito y se inunda de trascendencia y de silencio.

Tessenow construye el vacío, un vacío apolíneo, inmutable y estático, desnudo, "protestante", insoluble y trascendental, que da lugar a un espacio en el que, desde la carencia de movimientos, podemos entender su silencio, un silencio que, dotado de una dimensión interior, una especie de quietud de pensamiento y de corazón, contribuye física y psicológicamente al recogimiento, a la serenidad y a la contemplación.

Es, éste, un "salto al vacío", una arquitectura de la interioridad, del "afuera" hacia los "adentros", sin fecha de caducidad, entre doméstica y monumental, capaz de abrir nuevos umbrales a la conciencia y provocarla desde la sustancial oquedad del silencio, desde la nada, desde la lírica elocuente y la sugestión emocional que convierte el vacío en vida, un vacío físico y real que es vacío interior, y que en este caso, es sentimiento de plenitud.

Y es que lo que cuenta no es lo que se pone, sino lo que se deja de poner, para así, como escribía José Bergamín en su libro "La música callada del toreo"<sup>11</sup>, poder: "Oír con los ojos, ver con los oídos... Para los ojos del alma y para el oído del corazón... Es decir nada, que no es lo mismo, que es todo lo contrario, que no decir nada."

## TIEMPO

Es en el espacio donde se recupera el tiempo, el valor del tiempo. Incluso en un arte espacial, el espacio y el tiempo no pueden separarse con el análisis como pretexto, por lo que cualquier organización espacial encierra, necesariamente, una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal.

Y aunque la tarea de la arquitectura es la de hacernos habitar tanto en el espacio como en el tiempo, pareciera que, más que con espacios, la arquitectura trabajara con el tiempo.

Podríamos afirmar que la arquitectura no sólo da forma al tiempo, sino que el espacio, el cual nace del tiempo tal y como nos recuerda el axioma wagneriano de "Parsifal", además de existir en el tiempo, es el tiempo mismo. Y esto es debido, precisamente, a la aptitud que atesora la arquitectura para hacerlo verdaderamente presente gracias a su capacidad innata de dilatarlo, prolongarlo o ralentizarlo... eternizarlo.

La arquitectura se convierte así en un dispositivo capaz de desposeer al tiempo de su tan desmesurado protagonismo. Al borrarse el tiempo por un momento, la arquitectura, se mide sólo por sí misma, dando lugar, paradójicamente, a una obra profundamente intemporal que nos procura, de algún modo, un relato épico del mismo.

Al ralentizarlo, un sentido de cancelación, cargado de misterio y de fascinación, se produce, lo que nos transporta a lugares suspendidos en el tiempo, permitiéndonos experimentar su lento fluir, tomar conciencia de su transcurrir. El tiempo se vuelve, entonces, incoloro, diferente del habitual, provisto de un ritmo sosegado, oculto y subterráneo, lo que produce cierta levitación del espacio, una atmósfera intencionada que, silenciosa y aquietada, se llena de nostalgia y de realidad melancólica, y que pareciera contener tan sólo tiempo y, finalmente, silencio.

A mediados del año 2011 tuve la inmensa fortuna, gracias a la desinteresada intercesión del arquitecto José María Lozano, de conversar con José María Yturralde y con Jordi Teixidor, dos de nuestros artistas más destacados en el panorama internacional.

Fueron encuentros que, aunque informales, los recuerdo, eso sí, enormemente enriquecedores. Con José María un soleado martes de finales del mes de mayo del ya lejano 2011, con Jordi, mes y medio después, un viernes de primeros de julio. Por esas mismas fechas y para mi desgracia, el escultor Ramón de Soto, por entonces ya gravemente enfermo, no pudo, como seguro hubiera sido su deseo, aceptar la entusiasta invitación que, como no podía ser de otra manera, también le remití.

Ramón de Soto, Jordi Teixidor y José María Yturralde, antiguos miembros del colectivo, fundado en Valencia a finales de la agitada década de los años sesenta, "Antes del Arte", y nacidos, "causalmente", en 1.942.

Creadores que, desde entonces, han venido trabajando en zonas próximas al silencio y, por ende, con el tiempo como atributo sensible del mismo. Yturralde desde una pintura "vacía", luminosa y compacta, profunda, de "tiempo ausente", como bien tituló su magnífica exposición en la Casa del Almirante de Tudela, hoy en día Fundación María Forcada. Teixidor desde la abstracción reflexiva de sus intensos y concentrados lienzos, con series dedicadas a los "límites del tiempo" y a "la memoria del tiempo".



De Soto desde la escultura, con sus silenciosas piezas siempre en busca de lo trascendente que tan próximas se encuentran a la abstracción formal y al constructivismo y que, a finales del 2.009, en l'Alfás del Pi, en la sede de la Fundación Cultural Frax, presentó en una espléndida exposición titulada: "La elipse del tiempo".

En 1.993, Ramón de Soto inaugura, en el templo budista Honen-in de Kyoto, una soberbia instalación titulada: "Camino de Silencio", enunciado que, además de hacer referencia al modo en que se realiza algo para lograr un determinado fin, sugiere un itinerario, un recorrido, y por lo tanto, una alusión implícita al tiempo, tiempo que en ella, constituye su medida radical.

Aparenta de Soto, que trabajara, exclusivamente, con el tiempo, tiempo que, detenido, se densifica, alcanzando tales niveles de concentración que pareciera que entorpeciese el avance del tiempo mismo, tiempo que, reciclado, es demora y que, en el espacio religioso donde se aloja, genera un latido que nos hace, valga la redundancia, perder la noción misma del tiempo.

Pero, frente a este "tiempo de silencio" que podríamos denominar interior, existe otro, cronológico, profano y geológico, homogéneo y lineal, que instaura un pasado, un presente y un futuro y que es igualador, un tiempo que, tácitamente, llama al primero y que se conjuga con él: "el tiempo que pasa".

Cuando el tiempo ha ejercitado su poder destructor y nosotros hemos perdido la memoria de la función, la arquitectura se impone de una forma definitiva, pasa a ser, lo que, a pesar de las transformaciones y de la erosión del tiempo, perdura, lo que permanece.

El placer de conservar en la memoria lugares cuya demolición es inminente ha llevado a Patricia Gómez y María Jesús González a reformular la técnica clásica del "strappo" en la que la superficie grabada, en un intento por registrar los rastros del tiempo, define su práctica artística.

En una de sus series, "la casa desplegada", iniciada en el año 2.005 y actualmente en proceso, se apoderan de espacios deteriorados o derruidos que, por lo que acumulan de historia y de memoria, aparecen dotados de gran intensidad. Se trata de espacios próximos a la noción de ruina, cuyos usos se han tornado caducos, ruinas que, como bien describe nuestra filósofa y ensayista María Zambrano, hacen aparecer ante nosotros la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y que aún prosigue<sup>12</sup>.

Desde una cierta mirada melancólica se apropian de retazos, de marcas y signos, de huellas que, bajo la pátina del tiempo y el abandono, relatan de manera subjetiva la funcionalidad de esas paredes. Todo tiene el color de la vejez, del pasado, de la pobreza, de la modestia, de lo insignificante, de lo antiguo... del tiempo.

En 1.975, Gordon Matta-Clark, hijo del pintor surrealista y arquitecto chileno Roberto Matta, nacido en Nueva York y formado en arquitectura en la Universidad de Cornell, realizó su pieza de corte más célebre, ambiciosa y controvertida: "Day's End" (El transcurso del día). Es curioso constatar cómo, de manera consciente, el título de la intervención hace referencia explícita al tiempo que, inexorablemente, discurre, tiempo, tanto "interior" como cronológico, que es el verdadero material con el que se construye la obra.

En una de las últimas estructuras clásicas decimonónicas de acero y zinc que seguían en pie en el puerto del bajo Manhattan, en un tinglado ferroviario abandonado, lo que era una monumental nave de acero y chapa corrugada de interior similar al de una oscura basílica cristiana, Matta-Clark, practica una serie de cortes en el tejado, las paredes y el suelo, creando una interacción entre la trayectoria diaria del sol y las fluctuaciones del nivel del río Hudson situado justo debajo.



El resultado, de aspecto desgastado y sórdido e instalado en un cierto estado de abandono, era el de un espacio de gran dramatismo, próximo al de una ruina habilitada, "un templo de sol y agua" que parecía adueñarse de un tiempo muy similar al que se refería Marcel Proust cuando hablaba de las Catedrales<sup>13</sup>, un tiempo que, detenido, se construía sobre un fondo de intemporalidad: texturas, irregularidades, materiales gastados, colores ajados... muy alejado del brillo contemporáneo.

Cada intervención presupone, irremediabilmente, un tipo de "destrucción", es por eso que contrapuso la acción de destruir a la de construir como una respuesta al diseño cosmético, preocupándose más por el proceso que por el significado y confiando en la seducción antes que en la persuasión. Un reciclar eliminando, un finalizar por derribo, un diseñar para el fracaso, para la ausencia, para la memoria y para el silencio.

Y es que, como decía Dan Graham, "nadie construye edificios como Gordon los destruye"<sup>14</sup>.





## ESPIRITUALIDAD

Decía Albert Einstein que la emoción más hermosa y profunda que podemos experimentar es la sensación de lo místico<sup>15</sup>, experiencia mística que el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein definió como un sentimiento, no como una experiencia cognoscitiva, y que aparece ante la contemplación del mundo como un todo. Sentimiento que, ciertamente, existe, pero que es inexpresable al no poder transmitirse adecuadamente con palabras, de ahí la recomendación última que aparece en su célebre "Tractatus", en la que nos advierte que: "de lo que no se puede hablar hay que callar"<sup>16</sup>.

En el silencio alienta, indudablemente, lo místico. Su voz incita al recogimiento y su resonancia es capaz de anular nuestros sentidos y producir en nosotros un estado de desapego muy cercano al de los místicos, lo que lo dota de cierta dimensión moral, ética, trascendente... religiosa al fin y a la postre.

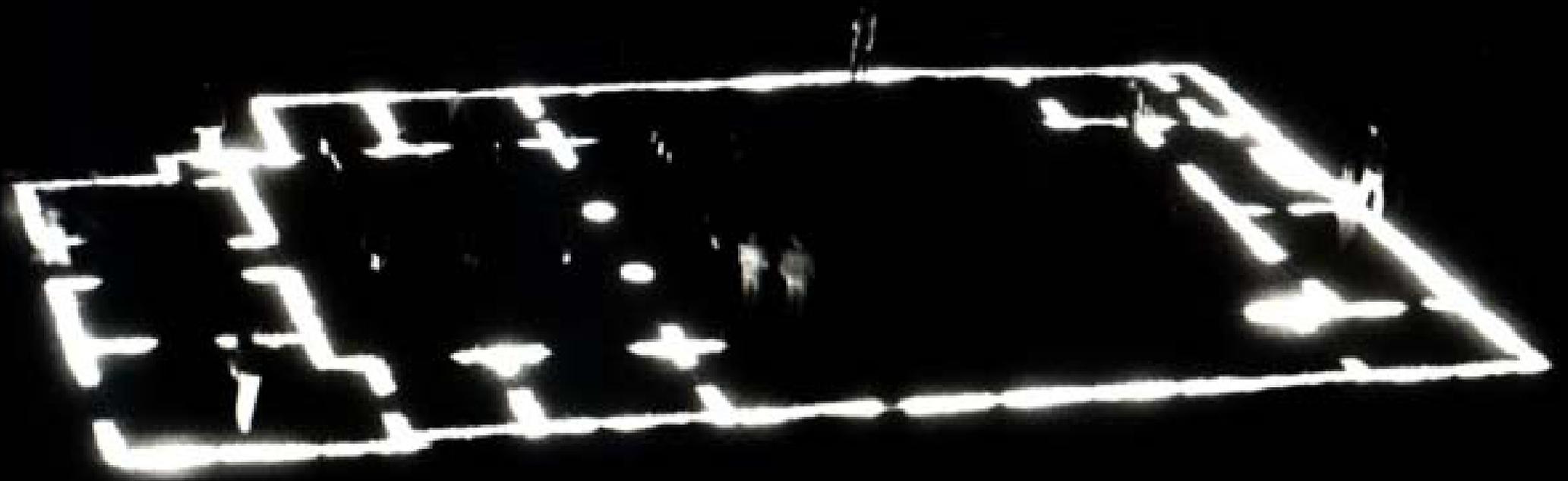
Se produce un paralelismo extraordinario con las distintas fases de la conciencia religiosa en las que el silencio es un ingrediente imprescindible como preparación para la maduración espiritual, entendido éste como un ejercicio de ascetismo en la búsqueda de la belleza y la verdad.

Actitud ascética que es formal, siempre en las antípodas del ornamento, un apagamiento de la formalización que se libera de lo accesorio y lo imprescindible y que tiende a la desaparición secuencial del elemento físico, a la reducción progresiva de lo objetual, a la simplificación, favoreciendo un extenderse al infinito. El silencio es, así, total, y casi lo sentimos zumbear en nuestros oídos, lo que hace que el espacio se vuelva estático, perenne, de una intensa intimidad favorable a la interiorización, a la contemplación versus la acción, a una estética de la quietud que, al igual que el silencio, es "no-actividad" comunicativa, nada que ver con la inactividad o la falta de actividad.

Esto da lugar a cierta ambigüedad. La obra de arquitectura, a pesar de su visualidad, es capaz de trascender los límites impuestos por lo visible, de reeducar espiritualmente nuestra sensibilidad visual, lo que la sitúa fuera de los límites de la representación, en un terreno que, gracias al testimonio de plenitud que le brinda el silencio, linda con la pura trascendencia.

La artista conceptual norteamericana Melissa Gould siempre ha estado obsesionada con el pasado, especialmente con esos espacios que han sido cesados y que sólo existen en la memoria. Desde los años noventa viene desarrollando una serie, "Memorial Lightscapes", dedicada a la historia, a la memoria personal y colectiva y al sentimiento de pérdida de espacios y arquitecturas que han desaparecido como consecuencia de trágicos eventos. Se trata de recreaciones poéticas de espacios que son a la vez reales, inventados e imaginados.

Una de las obras que integran la serie, "Floor Plan" (Planta), fue presentada en 1.991 en el "Ars electrónica Festival" de Linz (Austria). En ella, la artista californiana, utiliza la luz fluorescente para reconstruir, a escala real, la planta de una sinagoga berlinesa destruida por los nazis la "noche de los cristales rotos", edificación que, aunque real, es también una construcción fantasmagórica, y por lo tanto, irreal, lo que refuerza la idea de espacio que, aunque metafórico y virtual, interactúa con el espacio físico en el cual se inserta.



Se trata de una “levantamiento” que, reciclado, es esencialmente receptivo, espiritual, porque construye el espíritu, y que, debido a los terribles acontecimientos que relata, se transmuta en lugar que, cargado tan sólo de trascendencia y quietud, es capaz de subrayar el silencio del que está hecho.

Las Escuelas Pías, situadas en el castizo barrio madrileño de Lavapiés, fueron fundadas en el primer tercio del siglo XVIII bajo el reinado de Felipe V, si bien las obras de su Iglesia, de traza neoclásica, se finalizaron a finales del mismo siglo. En 1.936 el conjunto fue totalmente saqueado y la iglesia quedó en ruinas, ruinas de una belleza trágica y desgarradora, testimonio vivo, a lo largo de las décadas, de los trágicos sucesos acaecidos durante la Guerra Civil española en la Ciudad de Madrid.

La recuperación de la antigua iglesia como biblioteca del nuevo Centro Cultural Escuelas Pías de San Fernando, obra del arquitecto vasco José Ignacio Linazasoro, es, sin ningún tipo de duda, uno de los reciclajes arquitectónicos más bellos que ha producido la arquitectura contemporánea española a lo largo de su historia.

Decididamente material pero, también, descarnadamente espiritual, sus diáfanos espacios son de una desnudez brutal, lo que le brinda, inevitablemente, un cierto aroma a misticismo, y en los que no existen gestos arquitectónicos de cara a la galería que pierdan tiempo ni derrochen energía. Aquí el sentido de lo moderno radica en el desprendimiento de los valores estilísticos y en la decantación de los valores arquitectónicos.

Es ésta una arquitectura despojada que, aun no siendo religiosa, se sitúa en el ámbito de lo sagrado, arquitectura que nace para acompañar y no para imponerse y cuya única finalidad es la habitabilidad espiritual de su espacio, espiritualidad que, operando a través de la verticalidad del mismo, clama para sí la moral de lo esencial y los atisbos de trascendencia de lo visible y cuya verdadera voluntad es la de ser protagonista de nada.





## MATERIA

La materia tiene afectos, es algo más que materia "en sí misma", posee la capacidad de ser, inesperadamente y por sí misma, más de lo que nosotros quisiéramos, lo que la hace portadora de una voluptuosa sensualidad, de cierto erotismo que la hace indiferente a nuestras opiniones.

No hay arquitectura sin confianza en la materia, materia que para cumplir con la exigencia de conformarse en las cosas, necesita, de manera análoga a como hace la literatura con la escritura, de la forma.

El silencio, para hacerse presente, necesita de un apagamiento formal, de la aniquilación de la forma que hace que sea en la materia, y por consiguiente en el material, dónde recaiga gran parte del significado intrínseco que encierra el silencio.

En 1.957, el escritor y filósofo francés Gaston Bachelard, en su libro "La poética del espacio"<sup>17</sup>, abogaba por una preponderancia de la imaginación material frente a la imaginación formal, o lo que es lo mismo, una celebración de la materia como valor arquitectónico, algo que podríamos traducir como un cierto apego por la profundidad, la opacidad, el peso, la pátina y el envejecimiento de los materiales.

Los materiales con que están hechas las cosas alteran el modo en que las vemos y experimentamos, es por eso que en una obra, cuando la esencia material es dominante, ésta se nos antoja cruda, primitiva.

Manolo Millares, pintor gran canario y miembro fundador del Grupo "El paso", fue uno de los máximos exponentes del expresionismo abstracto español. Autor de "desgarrados trapos"<sup>18</sup> como él los llamaba, su pintura se caracterizó por el empleo sistemático de materiales no nobles, reciclados, arpilleras, telas de saco y andrajos de paños que evocaban sentimientos de pobreza y austeridad.

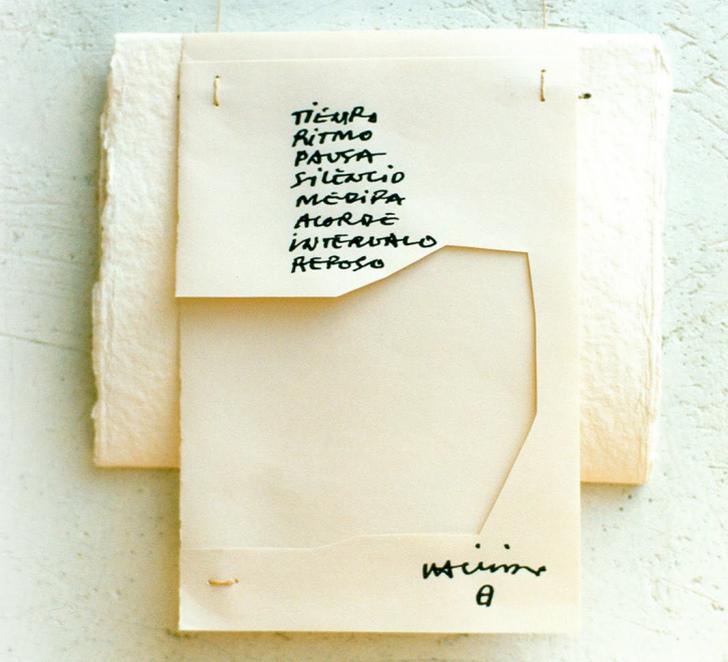
A mediados de la década de los años 50 del siglo pasado, sus "Muros" ocupan gran parte de su producción artística. Este conjunto de trabajos supone una honda investigación matérica de esencia despojada, un "rasgar las vestiduras" de la materia para descubrir lo que ésta encierra, una suerte de canto material silencioso cuya música es interpretada mediante técnicas en las cuales, al igual que ocurre con el canto, tema y soporte, forma y expresión, se confunden.

Son obras de naturaleza profundamente constructiva, lienzos que, a la vez que se destruyen a sí mismos, son expresión de un algo oculto que, "ipso facto" y cual ave fénix, se construye desde sus propias ruinas.

Medio siglo después, el atelier de arquitectura alemán afincado en Stuttgart "FNP Architekten", remodela una construcción del año 1.780, una antigua porqueriza destruida durante la Segunda Guerra Mundial, reciclándola en un salón de ventas. Una intervención que les hace acreedores, en 2.005, del prestigioso galardón de arquitectura "AR award" que concede anualmente la afamada revista londinense "Architectural Review" y que premia las mejores arquitecturas emergentes producidas a lo largo del año.

La obra, de una desgarradora belleza y un lirismo profundo, aspira a lo extremo. Una casa de madera es introducida dentro de otra en ruinas haciendo que coincidan sus huecos pero sin llegar a tocarse ambas estructuras, algo parecido a lo que ocurre con las "gravitaciones" de Chillida, que tienen el aire en medio. La carcasa exterior semiderruida queda entonces intacta, y con ella, todo el valor histórico y emocional que de ella se desprende, porque algo roto siempre es más humano y asequible, menos intimidante.





Piedra, madera, vidrios..., una consonancia de materiales dispuestos para hacer ostensible su belleza intrínseca, en un exquisito catálogo de taxidermista.

Provista de un aura de antigüedad en el sentido de primordial, tiene algo del silencio terapéutico y luminoso de una iglesia aldeana, algo que viene del prerrománico asturiano, esas pequeñas iglesias que se nos aparecen primero como palacios y al final como casas donde entra la luz.

Es ésta una arquitectura "doméstica" carente de prejuicios, indiferente "al qué dirán", silenciosa, que valora la belleza de su construcción elemental por encima de todo cifrando el origen de su ornamento en las concisas huellas de su proceso constructivo, una arquitectura que, contraria a que toda acción genere un valor económico, apuesta por lo más banal, por lo que es común e indiferente, para transformarlo, por arte de magia, en algo insólito y fascinante.

Una arquitectura de la actitud y de la aptitud que huye de toda fórmula, que aboga por el envejecimiento como sinónimo de dignidad, experiencial y táctil, corporal y espartana, materialista porque está hecha de sus propios materiales, que no sólo no se reíste al desgaste, sino que lo recoge, y en la que la idea de lo inacabado, lo inconcluso y lo fragmentario adquiere todo su valor.

Y es que, sólo en contadas ocasiones, la belleza pertenece a la obra y no a quiénes la miramos.



## CONCLUSIÓN

La lengua, cuya expresión más perfecta es el lenguaje escrito, tiene como modelo lo visual. El habla prefiere el oído y gusta del lenguaje oral. El silencio, como el oro, necesita del bateo, de la lenta decantación para su recolección, quizás se asemeja, más bien, a una tierra fecundada en la que, después de meses de espera y dedicación, la cosecha ha sido provechosa, como nos enseña el bello proverbio persa que dice: "mientras la palabra siembra, el silencio recoge".

Preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa una cosa determinada, sino cuál es el verdadero significado de un "decir" que es un "no decir" nada. El acto silencioso, por lo tanto, no es un fenómeno, es, indefectiblemente, un acto de la voluntad, un "no querer" que siempre es poder y que es, sobre todo, una acción soberana.

Así contemplado, el silencio, deja de ser una sustancia que se pueda etiquetar, un objeto que se puede coleccionar y, es, en el mejor de los casos, el nombre que damos, no a algo que se muestra, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición, lo que lo vincula, ineludiblemente, al ámbito del "no ser". Esto le otorga, automáticamente, connotaciones existenciales.

Del mismo modo que llamamos investigador a toda persona que investiga, o lector a todo el que lee, "ente" es el término que utilizamos para referirnos a las cosas en la medida en que éstas poseen ser. De eso, precisamente, se ocupa la ontología, la rama de la filosofía que también llamamos metafísica, del estudio del ser en tanto que es, y de sus propiedades.

Ontológicamente el silencio necesita de ser citado para, a través de su nombre, poder evocarlo, para hacerlo presente como si de una entidad mítica se tratara. Pero ese silencio que nombramos en singular, concebido como algo abstracto, al ser sólo significado y no significante, hace que éste no se nos revele, ya que, por definición, sólo el significante se muestra.

Al no ser un signo, lo que lo incapacita para la transmisión de contenidos representativos, sentimos temor al silencio, experimentamos un profundo respeto por esa voz interna que nos dice sin palabras quienes somos verdaderamente. Y es que el silencio es capaz de poner al hombre, ante sí mismo, ante una realidad que, trascendiendo lo material, nos mueve a dotar de interioridad nuestras propias acciones, incluso las más banales, lo que nos conecta con lo trascendente, con lo verdaderamente relevante, mientras nos enfrenta con una belleza que va más allá de lo meramente físico.

Es más que evidente que pretender extraer conclusiones de un concepto tan esquivo como es el del silencio es siempre una tarea ardua y contradictoria, incluso atesora un punto de arrogancia que, lejos de justificarla, la desacredita.

Pero es que, además, el verbo "concluir" presupone un acabar, un dar por finalizado algo que, por lo que de inabarcable tiene el silencio, es del todo inviable. Por eso, esta conclusión, más que un "the end" es, necesariamente, un "to be continued", una especie de crédito final que nos anuncia que el largometraje no acaba aquí, que la película, o lo que es lo mismo, la investigación, está destinada a ser continuada.





En la última secuencia de la película de Jean-Luc Godard, "Le Mepris"<sup>19</sup>, basada en la novela "Il Disprezzo"<sup>20</sup> (El Desprecio) de Alberto Moravia y ambientada en el rodaje de la "Odisea"<sup>21</sup> de Homero, Ulises, enfrentado al horizonte del mar de Capri, sobre la terraza de ese varado cetáceo que es la villa Malaparte, sobre esa rotunda atalaya de carácter casi sacro que es su cubierta, grita: "¡Silencio!". El horizonte, que parece disparar al personaje hacia un vacío sin más límite espacial que el propio plano de cubierta, representa el límite inalcanzable del final del viaje... y es que, Ítaca, como nos recuerda Kavafis, más que la patria, es el viaje mismo, la vida que pasa.

Algo de viaje iniciático en busca de su Ítaca particular tiene esta investigación, en la que, como un joyciano Ulises<sup>22</sup> contemporáneo, anhelamos alcanzar las playas inaprensibles del Silencio, mientras arribamos a otras costas que, indefectiblemente nos acercan a él.

¿Pero cómo orientarnos en este enigmático y misterioso continente, en este proceloso mar que es el silencio? Como el Dr. Livinstong supongo, a la romántica manera de los aventureros del siglo XIX, con una brújula, o mejor aún, con una rosa de los vientos que, dividiendo la circunferencia de su horizonte en los cuatro puntos cardinales, nos permita establecer un rumbo, entre todos los posibles, que nos conduzca, viento en popa, a algún puerto franco, a alguna ribera cercana.

Se trataría pues de proveernos de una herramienta de navegación, una ficticia rosa de los vientos que a partir de las cuatro orientaciones fundamentales, de los cuatro rumbos principales de esa realidad enigmática e inaprensible que llamamos Silencio: vacío, tiempo, espiritualidad y materia, nos permitiera el derivar a otros rumbos, laterales y colaterales: la Nada, lo estático, lo solemne, lo latente, la pausa y el intervalo, la desnudez, lo pleno; lo intemporal, lo ralentizado, lo suspendido, la nostalgia, el misterio y la fascinación; lo espiritual, lo sagrado, lo ascético y lo místico, lo moral y lo ético, el recogimiento, lo trascendente, la contemplación, la quietud; lo matérico, lo voluptuoso y lo sensual, lo primitivo y primordial, el tacto, el desgaste, lo inacabado y lo fragmentario.

Decía el historiador y ensayista escocés Thomas Carlyle: "el silencio es el elemento en el que se forman todas las cosas grandes"<sup>23</sup>, máxima que, al igual que hiciese Venturi con el miesiano principio del "menos es más" y sus provocadores puntos suspensivos, podríamos rematar añadiendo: "... y, también, la materia prima con la que se construyen [reciclan] las grandes obras".

"La palabra precisa tal vez sea efectiva, pero ninguna palabra jamás ha sido tan efectiva como un silencio preciso". (Mark Twain)

## NOTAS

1. "ROMA".  
Federico Fellini, director.  
Italia. 1.972.
  
2. "LOS ESPACIOS OCULTOS DE JOSÉ MANUEL BALLESTER".  
Revista "on line" de arte "masdearte.com". (26/09/2012).
  
3. "LOS REINOS DE LA CASUALIDAD".  
Carlos Marzal.  
Editorial Tusquets. 2.005. (Pág. 384).
  
4. "RAYUELA".  
Julio Cortázar.  
Editorial Seix Barral SA. 1.984.
  
5. "EL SILENCIO DEL BUDDHA: UNA INTRODUCCIÓN AL ATÉISMO RELIGIOSO".  
Raimon Panikkar.  
Ediciones Siruela. 1996. (Pág. 28).
  
6. "CARNE DE PIXEL".  
Agustín Fernández Mallo.  
DVD Ediciones. 2.008. "Hay algo en el silencio" (Pág. 22).
  
7. "BORAU, UNA DEUDA IMPAGABLE".  
Carlos F. Heredero.  
"El Cultural" del periódico "El Mundo". (25/01/2013).
  
8. "ESCRITOS".  
Marcel Duchamp.  
Editorial Galaxia Gutenberg SL. 2.012. "Notas 1-46", "Infraleve" (Pág. 333).

9. "SUEÑOS".  
Robert Walser.  
Ediciones Siruela. 2.012. "Capítulo V: Ceniza, aguja, lápiz y cerilla" (Pág. 257)
10. "HAUSBAU UND DERGLEICHEN" (Edición alemana).  
Heinrich Tessenow.  
Editorial Nabu Press. 2.014.
- "OSSERVAZIONI ELEMENTARI SUL CONSTRUIRÉ" (Edición italiana).  
Heinrich Tessenow.  
Franco Angeli Edizioni. 2.015.
11. "LA MÚSICA CALLADA DEL TOREO".  
José Bergamín.  
Ediciones Turner. 1.989. (Pág. 13).
12. "EL HOMBRE Y LO DIVINO".  
María Zambrano.  
Editorial Fondo de Cultura Económica. 1.973.  
"Capítulo III. Los procesos de lo divino", "Las Ruinas" (Pág.251).
13. "LA MUERTE DE LAS CATEDRALES Y OTROS TEXTOS"  
Marcel Proust.  
Editorial Trifaldi. 2.013.
14. "SUEÑOS Y POLVO. CUENTOS DE TIEMPO SOBRE ARTE Y ARQUITECTURA".  
Ángel Martínez García-Posada.  
Editorial Lampreave. 2.009. (Pág. 61)
15. "EL MUNDO TAL COMO YO LO VEO".  
Albert Einstein (Ensayo).  
Biblioteca virtual Omegalfa (Págs. 4 y 5).
16. "TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS".  
Ludwig Wittgenstein.  
Alianza Editorial. 2.009. "Proposición 7" (Pág. 183).
17. "LA POÉTICA DEL ESPACIO".  
Gastón Bachelard.  
Editorial Fondo de cultura económica de Argentina. 1.957.  
"IV. El nido" (Pág. 93-104). "V. La Concha" (Pág. 105-126).
18. "DESTRUCCIÓN - CONSTRUCCIÓN EN MI PINTURA".  
Manolo Millares.  
Revista "Acento cultural". 1.961. (Núm. 12-13).
19. "EL DESPRECIO (Le mepri)".  
Jean-Luc Godard, director.  
Francia. 1.963.
20. "EL DESPRECIO (Il Disprezzo)".  
Alberto Moravia.  
Editorial Seix Barral. 1.985.
21. "ODISEA".  
Homero.  
Ediciones Cátedra. 2.006.
22. "ULISES".  
James Joyce.  
Editorial Seix Barral. 1.984.
23. "LOS HÉROES".  
Thomas Carlyle.  
Ediciones Orbis. 1.985. (Pág. 278).

## ILUSTRACIONES

Páginas 6-7

PANTEÓN.

Apolodoro de Damasco, arquitecto.

Roma, Italia. Siglo II.

Página 11

SAN PIETRO IN MONTORIO.

Bramante, arquitecto.

Roma, Italia. 1.510.

Página 13

"LAS MENINAS".

Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado.

Madrid, España. 1.656.

Página 14

"ESPACIOS OCULTOS. EL TRABAJO DEL RENACIMIENTO ITALIANO".

José Manuel Ballester. Academia de España.

Roma, Italia. 2.012.

Páginas 18-19

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE DE LA HABANA.

Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, arquitectos.

La Habana, Cuba. 1.960-63.

Página 20

"CIRCO DE POLVO".

Gabriel Orozco. XI Bienal de Arte de la Habana.

La Habana, Cuba. 2.012.

Páginas 22-23

"LA ISLA MÍNIMA" (Película, Fotograma).

Alberto Rodríguez, director.

España. 2.014.

Páginas 30-31

MEZQUITA-CATEDRAL DE CÓRDOBA.

Córdoba, España. Siglos VIII-XVI.

Páginas 34-35

"FIN DE SILENCIO".

Carlos Garaicoa. Centro de creación contemporánea Matadero Madrid.

Madrid, España. 2.010.

Página 36

"LA ARTISTA ESTÁ PRESENTE" (Película, Cartel).

Matthew Akers, Jeff Dupre, directores.

EE.UU. 2.012.

Páginas 38-39

"LE VIDE".

Yves Klein. Galería Iris Clert.

París, Francia. 1.958.

Página 41

"HOUSE".

Rachel Whiteread.

Londres, Inglaterra, Reino Unido. 1.993.

Página 43

NEUE WACHE.

Heinrich Tessenow, arquitecto.

Berlín, Alemania. 1.931.

Página 48

"CAMINO DE SILENCIO".

Ramón de Soto. Templo budista Honen-in.

Kioto, Japón. 1.993.

Página 50

"LA CASA DESPLEGADA" (Calle San Pedro 27).

Patricia Gómez, María Jesús González.

Valencia, España. 2.005.

Página 53

"DAY'S END".

Gordon Matta-Clark. Muelle bajo de Manhattan.

Nueva York, EE.UU. 1.975.

Páginas 54-55

"RETRATO DEL SILENCIO".

Guerrero & Ferrer. Real Monasterio de Santa María de la Valldigna.

Simat de Valldigna, Valencia, España. 2.011.

Páginas 58-59

"FLOOR PLAN".

Melissa Gould. Ars electrónica Festival.

Linz, Austria. 1.991.

Página 61

CENTRO CULTURAL "ESCUELAS PIAS DE SAN FERNANDO" (Biblioteca).

José Ignacio Linazasoro, arquitecto.

Madrid, España. 2.004.

Páginas 62-63

"CUADRO 1957". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Manolo Millares.

Madrid, España. 1.957.

Páginas 66-67

IGLESIA DE SANTA CRISTINA DE LENA.

Pola de Lena, Asturias, España. S. IX.

Página 68

"GRAVITACIÓN 1997".

Eduardo Chillida. Concierto para violonchelo en el Museo de Navarra (Cartel).

Pamplona, Navarra, España. 2.014.

Páginas 68, 70-71

RECUPERACIÓN DE UNA ANTIGUA PORQUERIZA.

FNP Architekten, arquitectos.

Pfalz, Alemania. 2.004.

Páginas 74-75

CASA MALAPARTE.

Adalberto Libera, arquitecto.

Isla de Capri, Nápoles. Italia. 1.937.

Página 76-77

"LE MEPRIS" (Película, Fotograma).

Jean-Luc Godard, director.

Francia. 1.963.

## BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gastón.

"La poética del espacio".

Editorial Fondo de cultura económica de España, SL. 1.965.

BURROUGHS, John.

"Construirse la casa".

Editorial José J. de Olañeta. 2.011.

CAGE, John.

"Escritos al oído".

Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1.999.

CAGE, John.

"Silencio".

Ardora Ediciones. 2.002.

CAMPO BAEZA, Alberto.

"La idea construida".

Editorial Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1.996.

DE MICHELIS, Marco

"Heinrich Tessenow 1876-1950".

Editorial Mondadori Electa. 1.991.

DE SOTO, Ramón.

"La elipse del tiempo: Espacio de meditación" (Catálogo de la exposición).

Fundación cultural Frax de la Comunitat Valenciana. 2.009.

DE SOTO, Ramón.

"Reflexiones sobre Eros y Thánatos" (Catálogo de la exposición).

Editorial IVAM. 2.006.

DINOUART, Abate.

"El arte de callar".

Ediciones Siruela. 1.999.

D'ORS, Pablo.

"Biografía del silencio"

Ediciones Siruela. 2.014.

GIEDION, Sigfried.

"Espacio, tiempo y arquitectura".

Editorial Reverté. 2.009

KANDINSKY, Wassily.

"De lo espiritual en el arte".

Premia editora de libros SA. 1.979.

LE BRETON, David.

"El silencio, aproximaciones".

Ediciones Sequitur. 2.006.

LINAZASORO, José Ignacio.

"Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan".

Editorial Nobuko. 2.010.

LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José.

"Proyectos encontrados. Arquitecturas de la alteración y el desvelo".

Recolectores Urbanos Editorial. 2.012.

LOZANO PORTILLO, Ana / LOZANO VELASCO, José María.

"Arquitecturas de proximidad". (Texto incluido en el catálogo de la exposición

"Arquitecturas próximas". XIII Bienal de Arquitectura de Buenos Aires).

Editorial IVAM. 2.011.

MARTÍ ARÍS, Carlos.

"Silencios elocuentes".

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL. 1.999.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel.

"Sueños y Polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura".

Editorial Lampreave. 2.009.

MATTA-CLARK, Gordon

"Gordon Matta-Clark" (Catálogo de la exposición).

Editorial IVAM. 1.993.

MOLINS NUBIOLA, Miquel.

"Diario Rayado" (Artículo)

Web de Jordi Teixidor (Bibliografía).

MORAL ANDRÉS, Fernando.

"Oteiza: Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo".

Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. 2.011.

MOURE, Gloria.

"Gordon Matta-Clark. Obras y escritos".

Ediciones Polígrafa. 2.006.

OTEIZA, Jorge.

"Ahora tengo que irme".

Editorial Txalaparta, SL. 2.003.

PALLASMAA, Juhani.

"Los ojos de la piel".

Editorial Gustavo Gili, SL. 2.006.

PALLASMAA, Juhani.

"Una arquitectura de la humildad".

Editorial Fundación Caja de Arquitectos. 2.010.

SCHMARSOW, August.

"La esencia de la creación arquitectónica".

Universidad de Leipzig. 1.893.

SONTAG, Susan.

"Estilos radicales (Capítulo I: La estética del silencio)".

Editorial De bolsillo. 2.007.

STEINER, George.

"Lenguaje y silencio".

Editorial Gedisa. 1.982.

TANIZAKI, Jun'ichiro.

"El elogio de la sombra".

Ediciones Siruela. 1.994.

TEIXIDOR DE OTTO, Jordi.

"La elección del camino" (Discurso académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2.002.

VACCHINI, Livio.

"Obras maestras".

Editorial Gustavo Gili, SL. 2.009.

VV.AA.

"¿Construir o... deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark".

Ediciones Universidad de Salamanca. 2.000.

VAN DE VEN, Cornelis.

"El espacio en Arquitectura".

Ediciones Cátedra. 1.981.

VEGA ESQUERRA, Amador.

"Sacrificio y creación en la pintura de Rothko".

Ediciones Siruela. 2.010.

YTURREALDE, José María.

"Yturralde" (Catálogo de la exposición)

Editorial IVAM. 1.999.

YTURREALDE, José María.

"El silencio" (Artículo)

Revista cultural "Contrastes" nº 15, abril-mayo 2.001.

ZAMBRANO, María.

"Una metáfora de la esperanza. Las Ruinas".

Revista "Lyceum" vol. VII, nº 26. Mayo 1.951.

ZUMTHOR, Peter.

"Atmósferas".

Editorial Gustavo Gili, SL. 2.006.

ZUMTHOR, Peter.

"Pensar la arquitectura".

Editorial Gustavo Gili, SL. 2.009.

## BIOGRAFÍAS

DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (Sevilla, 1.599 / Madrid, 1.660).

Considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro de la pintura universal, paso sus primeros años en Sevilla. A los 24 años se trasladó a Madrid donde fue nombrado pintor del rey Felipe IV y, cuatro años después fue ascendido a pintor de cámara, el cargo más importante entre los pintores de la corte, labor a la que se dedicó el resto de su vida. Su pintura barroca, de gran luminosidad, de pinceladas rápidas y sueltas, se hizo más esquemática y abocetada en su última década, alcanzando un dominio extraordinario de la luz. De entre los retratos que realizó de la familia real, hay una que se ha convertido en el paradigma de la obra del pintor: Las Meninas.

JOSÉ MANUEL BALLESTER (Madrid, 1.960).

Pintor y fotógrafo, licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera artística comenzó en la pintura con especial interés por la técnica de las escuelas italiana y flamenca de los siglos XV y XVIII. A partir de 1.990, empezó a conjugar pintura y fotografía. Galardonado con el Premio Nacional de Grabado, le fue concedido el Premio Goya de Pintura Villa de Madrid y posteriormente el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid. En 2.010 le fue otorgado el Premio Nacional de Fotografía por su singular interpretación del espacio arquitectónico y de la luz y por su renovación de las técnicas fotográficas.

GABRIEL OROZCO (Xalapa, Méjico, 1.962).

Artista plástico autor de una obra amplia y polivalente que abarca desde la escultura hasta las instalaciones espontáneas, pasando por la fotografía, el vídeo, el dibujo y el arte-objeto. Considerado uno de los diez creadores más importantes e influyentes del mundo, la obra de Orozco resulta imprescindible en cualquier acontecimiento importante de arte contemporáneo y enriquece bienales y museos de Europa y América. Buena parte de la originalidad y el eclecticismo que caracterizan su obra proviene del rescate y la exploración de los objetos y materiales más dispares.

ARTURO FRANCO (La Coruña, 1.972).

Licenciado por la Escuela de Arquitectura de Madrid, compagina la crítica arquitectónica, la docencia, la investigación y el ejercicio profesional con la misma intensidad. Ha sido durante más de diez años crítico de arquitectura del diario ABC. Desde 2.008 dirige la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, publicación con noventa años de historia. Actualmente es profesor asociado del departamento de Composición Arquitectónica en la Escuela Politécnica de Madrid. Su obra ha sido ampliamente publicada en revistas internacionales y premiada, entre otros, por el Ayuntamiento de Madrid, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y el Ministerio de Fomento. "Matadero Madrid" fue galardonado con el premio FAD 2.012.

MARINA ABRAMOVIĆ (Belgrado, Yugoslavia, 1.946).

Artista serbia y "abuela de la Performance". De aquella generación de artistas de los 70, que eligieron la performance como modo de expresión, es la más activa en la actualidad. En 1.997 recibió el León de Oro a la mejor artista en la Bienal de Venecia. En 2.010 se inauguró en el MoMa de Nueva York una gran retrospectiva de su obra que incluyó la presentación performática más extensa realizada por Abramović, 716 horas sentada inmóvil frente a una mesa, donde los espectadores eran invitados a sentarse, para compartir la presencia de la artista. Un documental de dicha performance fue estrenado en 2.013, "La artista está presente", que recibió el Premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Berlín 2.012.

YVES KLEIN (Niza, Francia, 1.928 / París, Francia, 1.962).

Fundía el inconformismo dadaísta con una profunda espiritualidad sustentada en su pasión por la filosofía oriental y por el esoterismo. Quiso elevar a la categoría de agente plástico diversos elementos como el humo, el aire o el fuego. En 1.954 inició sus pinturas de campos monocromos de diversas tonalidades pero que, finalmente, redujo al azul ultramar, color que él mismo bautizó como color IKB (International Klein Blue). Algunas de sus actividades anticipan lo que será el arte conceptual, como la presentación en la galería "Iris Clerf" de París de la exposición titulada "Vacío", un espacio completamente desnudo que no dudó en "vender". Las ganancias fueron arrojadas al Sena.

RACHEL WHITEREAD (Londres, Reino Unido, 1.963).

Fue la primera mujer que ganó el prestigioso premio Turner por "House", un arquetipo en tamaño real del interior de una casa adosada y en ruinas. En 1.997, representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia. Usando materiales industriales como la escayola, la resina y el caucho, crea moldes de objetos domésticos ordinarios, de espacios y elementos arquitectónicos, que dan lugar a piezas que, conservando la textura y la forma de los objetos originales, captan el espacio negativo o desocupado. En palabras de la propia artista, su obra "trae al mundo espacios olvidados y no detectados".

HENRICH TESSENOW (Rostock, Alemania, 1.876 / Berlín, Alemania, 1.950).

Arquitecto, profesor, y urbanista durante la República de Weimar, las obras y los escritos de Tessenow fueron ampliamente recuperados y utilizados a finales de los años setenta por una parte de la crítica arquitectónica europea. Se dedicó a hacer una arquitectura esencialista, defensora del trabajo artesanal y deudora de los patrones compositivos del clasicismo. En su caso, como pasa con muchos otros artistas y pensadores del siglo XX, es difícil distinguir los aspectos ideológicos de los arquitectónicos. Su arquitectura, pulcra y ordenada, atrae tanto por sus detallados y confortables interiores como por el equilibrio general de la composición, lo que le hizo tender a una especie de funcionalismo primitivo, a una arquitectura minimalista, de rigurosa investigación de las formas esenciales.

RAMÓN DE SOTO (Valencia, 1.942 / L'Alfàs del Pi, Alicante, 2.014).

Escultor y Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. En 1.965 formó parte de la asociación "Arte Actual", y en 1.968 se integró en el grupo "Antes del arte". Descubrió y experimentó con el arte constructivista, el cinético, el op-art y las matemáticas. Siempre buscando la innovación, trabajó con materiales como el metacrilato. En 1.975 se exilió en Italia donde inició un periodo de investigación sobre las concepciones del mundo grecorromano, judeocristiano y la filosofía Zen, explorando los conceptos de caos, de orden y de misterio. A su vuelta a España trabajó en la función del arte como medio para el conocimiento de la realidad.

MARÍA JESÚS GONZÁLEZ / PATRICIA GÓMEZ (Valencia, 1.978).

Nacidas el mismo año, su trabajo, en colaboración, se remonta al 2.002, año de su licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Entre 2.003 y 2.007 realizan cursos de doctorado en Grabado y Estampación y estudian Historia del Arte. Largas estancias italianas despiertan su interés por el grabado, práctica que las ha acompañado, ininterrumpidamente, hasta hoy en día. En 2.007 obtienen una beca para la realización de proyectos, permitiéndoles llevar a cabo una larga serie de estampaciones a través de intervenciones en diversos espacios del barrio del Cabanyal de su ciudad natal.

GORDON MATTA-CLARK (Nueva York, EE.UU, 1.943-1.978).

Hijo del arquitecto y pintor surrealista Roberto Matta y famoso por sus "cuttings", fue considerado como uno de los artistas conceptuales más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Estudio arquitectura en la Universidad de Ithaca en el Estado de Nueva York y literatura en París, pero decidió ser artista y no ejercer como arquitecto. Sus trabajos incluyeron actuaciones, reciclaje de piezas, trabajos sobre las texturas e investigaciones sobre el espacio que exploró operando directamente sobre sólidos construidos, interviniendo en edificios para materializar sus ideas sobre el mismo. Usó distintos tipos de formato para documentar sus trabajos, incluyendo filmación, vídeo, y fotografía.

MELISSA GOULD (California, EE.UU).

Artista conceptual interesada en la creación de espacios poéticos, tanto efímeros como permanentes, capaces de producir una fuerte experiencia visceral en quien los contempla. Obsesionada con el pasado, especialmente por los espacios que han dejado de existir físicamente pero que aún perduran en nuestro recuerdo, sus instalaciones nos hablan de historia, de pérdida y de memoria colectiva. Busca su inspiración en documentos históricos, imágenes encontradas y otros artefactos de la reciente cultura popular, aparentemente inocuos, que reconfigura a través del filtro de su vocabulario personal.

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO (San Sebastián, 1.947).

Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido profesor invitado en diversas universidades tanto nacionales como internacionales. En su proceso evolutivo dos tipos de trabajos se fusionan: las intervenciones en edificios históricos que, mediante una relectura de su pasado, actualizan su presente, y la obra nueva, siempre atenta a la historia a través de su particular punto de vista de marcado acento personal. Sus obras, de una contemporaneidad indiscutible, se adentran sin aspavientos en el entorno mediante el uso adecuado de la escala y el empleo sabio del material. En 2.014 recibió el premio "Piranesi" de Arquitectura.

MANUEL MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1.926 / Madrid, 1.972).

Pintor y grabador, fue cofundador del grupo "El Paso", y aunque en sus inicios pintó paisajes, figuras y autorretratos, se dedicó principalmente a la pintura abstracta. Realizaba sus obras con cuerdas, sacos agujereados y telas de arpillera que, desgarradas, rotas, perforadas y posteriormente cosidas, cubría con chorreantes capas de pintura. Ensalzaba el valor de la materia como vehículo de expresión. En su reducida paleta, muy sobria, predominaba el marrón de la arpillera, el rojo, el blanco y el negro denso y pastoso de aspecto dramático. Su obra se exhibe en numerosos museos de todo el mundo como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Tate Gallery de Londres o el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

FNP ARCHITEKTEN (FLUBACHER&NYFELER PARTNER) (Basilea, Suiza, 2.003)

Su arquitectura, de marcado carácter atemporal, hecha por y para el hombre y atenta siempre a la intensidad del entorno, nace de un entendimiento poético de los materiales. Arquitectura hecha de texturas que, en su interacción con la luz, despliega toda la fuerza expresiva y la intrínseca belleza que el material atesora y que es paradigma de su propio proceso constructivo. En 2.005 recibieron el "AR award" que concede la revista "Architectural Review" y que premia las mejores arquitecturas emergentes producidas a lo largo del año.

