

REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO

SISTEMAS GRÁFICOS ESTÁTICO-NOTACIONALES

DEPARTAMENTO: Expresión Gráfica Arqui-
tectónica
ENTREGA_9/Noviembre/2015

ALUMNO_Elena Ferrer Madrid
TUTOR_Salvador Gilabert Sanz

2014 - 2015
TRABAJO FINAL DE GRADO



ÍNDICE

	RESUMEN / RESUM / SUMMARY	2
01	INTRODUCCIÓN	7
	1.1_ OBJETIVOS.....	7
	1.2_ LA CREACIÓN ARTÍSTICA. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS PICTÓRICOS Y ARQUITECTÓNICOS.....	8
02	TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN	13
	2.1_ PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA PERCEPCIÓN. EL PLANO SOPORTE.....	13
	2.1.1_ DISEÑAR CON RETÍCULA.....	17
	2.1.2_ DISEÑAR SIN RETÍCULA.....	23
	2.2_ EL NACIMIENTO DE LA PERSPECTIVA. COMPOSICIONES CENTRALES.....	26
	2.3_ FORMAS GEOMÉTRICAS. EL PUNTO, LA LÍNEA Y EL PLANO.....	27
	2.4_ APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DEL COLOR.....	29
03	TEORÍA DE LA COMPOSICIÓN PLÁSTICA	33
	3.1_ EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO. GRANDES MAESTROS.....	33
	3.2_ LAS VANGUARDIAS EUROPEAS.....	39
	3.2.1_ EL FUTURISMO ITALIANO.....	39
	3.2.2_ LAS VANGUARDIAS SOVIÉTICAS.....	40
	3.2.3_ EL EXPRESIONISMO ALEMÁN.....	41
	3.2.4_ EL NEOPLASTICISMO. VANGUARDIA HOLANDESA.....	42
	3.3_ DE LA MODERNIDAD A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO.....	43
04	INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA	53
	4.1_ LA IMAGEN DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO.....	53
	4.2_ ARTE Y ARQUITECTURA. ANÁLISIS DE COMPOSICIONES.....	54
	4.2.1_ INFLUENCIA DE LA ABSTRACCIÓN LÍRICA.....	56
	4.2.2_ INFLUENCIA DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA.....	66
05	CONCLUSIONES	85
	BIBLIOGRAFÍA	93
	ÍNDICE DE FIGURAS	95

RESUMEN

La evolución de la expresión de un proyecto arquitectónico persigue, además de una imagen gráfica, una especial intención arquitectónica y la influencia de la misma dentro de un contexto social, artístico y cultural.

El presente proyecto, pretende abarcar una visión global sobre los contenidos arquitectónicos y sus mecanismos de representación, incluyendo los dibujos de concepción presentes al principio de todo proceso arquitectónico desde dos puntos de vista. La teoría de la percepción, que engloba en un sentido más teórico los procesos de creación y la teoría de la composición, donde será la propia forma la que explique cómo se ha desarrollado una determinada arquitectura, la cual solo podrá expresarse mediante la representación. Este estudio abarcará desde el nacimiento de la perspectiva en el siglo XV, hasta la expresión más innovadora del proyecto contemporáneo.

Así pues, se ha llevado a cabo un estudio comparativo, donde se refleja la influencia vanguardista de principios de siglo en los sistemas de representación y composición actuales, con el fin de plantear una composición personal que reúna los aspectos más relevantes, a mi parecer, de todo el estudio previo.

RESUM

L'evolució de l'expressió d'un projecte arquitectònic persegueix, ademés d'una imatge gràfica, una especial intenció arquitectònica i l'influència de la mateixa dins d'uns context social, artístic i cultural.

El present projecte preten incloure una visió global sobre els continguts arquitectònics i els seus mecanismes de representació, incloent els dibuixos de concepció presents al principi de tot procés arquitectònic desde dos punts de vista. La teoria de la percepció, que engloba en un sentit més teòric els processos de creació i la teoria de la composició, on serà la mateixa forma la que explique com s'ha desenvolpat una determinada arquitectura, la qual sols podrà expresarse mitjançant la representació. Aquest estudi inclourà des del naixement de la perspectiva en el segle XV, fins l'expressió més innovadora del projecte contemporani.

Així doncs, s'ha dut a terme un estudi comparatiu , on es reflecteix la influència avantguardista de principis de segle en els sistemes de representació i composició actuals , per tal de plantejar una composició personal que reuneix els aspectes més rellevants ,per a mi, de tot l'estudi previ.

SUMMARY

The evolution of the expression of an architectural project achieves, not only a graphic image, but also a special architectural purpose as well as the influence of itself on a cultural, social and artistic context.

This project is aimed to encompass a global vision about architectural contents and their mechanisms of representation, including conception drawings present at the beginning of every architectural process from two different points of view. "The perception's theory", which involves, in a more theoretical sense, creation processes and "the composition's theory, where it will be the shape itself the one to explain how a determined "architecture" has been developed. This study encompasses from the birth of the drawing perspective in the 15th century to the most innovative expression of the contemporary project.

That is why, a comparative test has been carried out, which reflects the cutting edge influence of the beginning of the century on representation systems and current compositions, with the goal of posing a personal composition, which gathers the most relevant aspects, to my understanding, from the previous study.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y mi hermana, por su apoyo incondicional durante todos estos años, ya que sin ellos no habría sido posible.

A mi tutor, Salvador Gilabert, por su disposición y ayuda para la elaboración del Proyecto.

Y a todos los que han estado apoyándome en cada momento durante esta maravillosa etapa de mi vida, en especial a Oscar Cortines, por estar siempre.

INTRODUCCIÓN **01**

A continuación se va a realizar una breve descripción de los objetivos más relevantes desarrollados en el presente proyecto.

Seguidamente, se va a presentar una visión global sobre la Creación Artística, concretamente dentro del campo del Análisis de los elementos pictóricos y arquitectónicos.

1.1 OBJETIVOS

El proyecto objeto de estudio tiene como objetivo principal el análisis de los sistemas gráficos estáticos-notacionales del proyecto contemporáneo. Para su desarrollo va a ser de gran importancia:

- Potenciar la capacidad de análisis a través de la observación, comprensión e interpretación del proyecto.
- Analizar las diferentes técnicas y medios creativos.
- Desarrollar la capacidad de diseñar o elaborar proyectos utilizando las herramientas del análisis del contexto social y cultural en el que se inscribe la práctica artística.
- Investigar sobre las prácticas artísticas de las últimas décadas.
- Fomentar el sentido crítico del proceso creativo.
- Introducir el dibujo como forma instrumental.

1.2 LA CREACIÓN ARTISTICA

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS PICTÓRICOS Y ARQUITECTÓNICOS

El concepto de creación artística, puede definirse como una respuesta a la necesidad de comunicar o expresar una idea o concepto por parte del artista. Es una función esencial del ser humano por lo que entendemos el arte como un instrumento clave del conocimiento de la realidad, circunscribiéndose no solo a las artes plásticas sino a todo aquello que sirva para representar un concepto, un estilo, una visión... pudiendo adoptar forma de música, pintura, escultura obra literaria o teatral, etc.

Todas estas creaciones permiten expresar al ser humano todo lo que deseé y aquello que no pretendía transmitir, pues el arte es de libre interpretación y puede atribuírsele infinitos sentidos más allá del pensamiento de su autor.

Desde hace varios siglos, el hombre ha sido capaz de expresarse mediante manifestaciones artísticas, lo que nos sirve hoy en día como herramienta para entender la mentalidad del ser humano de antaño y a su vez considerar lo que ha ido evolucionando la expresión artística ligada a la conciencia humana.

En el Arte, siempre han existido diferencias debido al utilitarismo de alguna de ellas para ser consideradas como tal. Así pues, resulta interesante conocer el proceso creativo de las artes en el ser humano, tanto de forma espiritual como conceptual.

Uno de los más importantes pintores del siglo XX ha sido Wassily Kandinski, considerado como el padre de la pintura abstracta. Kandinsky describe la belleza como algo eminentemente subjetivo y como un fruto que el alma aflora en la obra artística. A diferencia de Kandinsky, Paul Klee no sintió la necesidad de testimoniar un legado acerca de la gramática de la creación artística contemporánea. Klee no escribió para la posteridad ni para fijar un corpus teórico sobre el arte de vanguardia en general y el suyo en particular.

Tanto el Expresionismo como el Impresionismo, son dos corrientes las cuales responden a cuestiones de forma, invocando un punto decisivo en la génesis de la obra.

El impresionismo [Figura 1], hace referencia al instante receptor de la impresión, reconociéndose una actitud más simple y directa, la cual se abre a la naturaleza pasivamente, es decir, conociéndola en sus efectos ópticos. Sin embargo, para el expresionismo, es aquel instante posterior en el que la impresión recibida es devuelta, y cuya homogeneidad con la primera impresión a veces resulta difícil de demostrar. La actitud expresionista, eleva a la construcción como medio de expresión, cosa que el impresionismo puro ignora.

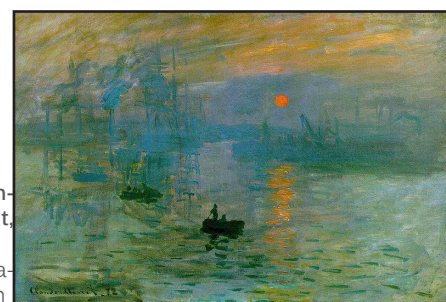


Figura 1:
Claude Monet, Impresión: soleil levant, 1872-1873
Fuente: filantropiagravitativa.blogspot.com

El cubismo es una rama particular del expresionismo. Los cubistas, se caracterizan por llevar las determinaciones numéricas hasta el más mínimo detalle. Destacamos a Le Fauconnier [Figura 2], cuyo interés se centra en las superficies, mientras que Delaunay [Figura 3] se centra más en los valores y colores. Finalmente el cuadro, es el resultado de una meditación sobre la forma.

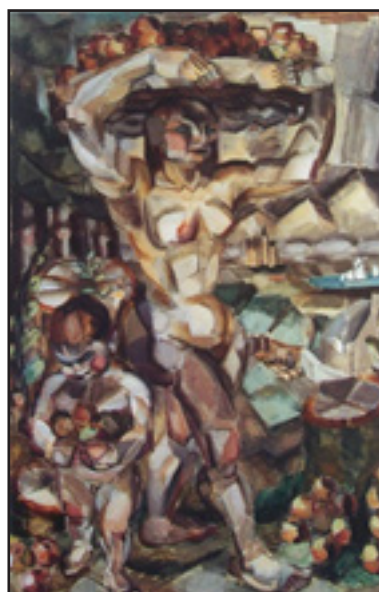


Figura 2:
Henri Le Fauconnier
1910-11 L'Abondance
(Abundance)

Fuente: www.proprofs.com



Figura 3:
Robert Delunay,
Homenaje a Blériot,
1913.

Fuente: www.epdlp.com

La reflexión cubista se basa en la reducción de todas las proporciones y desemboca en formas proyectivas primordiales como el triángulo, el rectángulo y el círculo.

No podemos asociar esta vertiente con la “figura”, ya que se caracteriza por el abandono del objeto, pero sí con el paisaje.

Todo ello, se puede englobar en un trayecto cubista de abstracción caracterizado por el abandono del objeto. Ahora bien, destacamos un segundo trayecto no cubista encabezado por las abstracciones de Wassily Kandinsky [Figura 4] con su “arte puro” llevado por la pasión e instinto de libertad. Impulsado por el artista, el arte abstracto es un movimiento artístico cuya finalidad es prescindir de los elementos figurativos desconectando con la naturaleza, es decir, centrándose en las formas y en los colores sin ninguna relación con la realidad visual, destacando el uso de un lenguaje sin forma y una libertad cromática.



Figura 4:
Vasili Kandinski, Arte abstracto
Fuente: www.repro-arte.com

Paul klee manifiesta la capacidad que tienen sus obras de hablar solas, ya que siente que se comunica mejor a través de los movimientos de su pincel que de la palabra. Sin embargo, existe un desacuerdo con la afirmación goethana de “*crea, artista y no hables*”¹, por ello da gran importancia al interés del proceso creador [Figura 5]. Aunque el profano se encuentre más cómodo del lado del contenido que de la forma, P.Klee considera necesario hablar sobre ciertas cuestiones de forma de manera que se pueda encontrar un nexo en común entre el artista y el profano.

Para ello utiliza la “parábola del árbol” donde el artista se compara con el tronco, cuyo ramaje compara con sus obras de arte que son fruto de las raíces y entrecruzamientos dados por la naturaleza. Así pues, Paul klee no reivindica la belleza del ramaje, sino simplemente el ramaje ha pasado por él.



Figura 5: Paul klee. Casa giratoria. 1921
Fuente: www.españaesultura.es

Otro concepto a analizar es el arte puro. Por un lado, cuanto más puro es el trabajo gráfico, más disminuye la representación realista lo que empuja fácilmente hacia la abstracción, por ello, tal y como define Klee, el arte puro es “*la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos de forma y del organismo forma*”².

Los elementos específicos del arte gráfico son puntos y energías lineales, planas y espaciales, los cuales conviene dejar visibles en una obra. Estos elementos deben producir formas preservando su identidad, para ello, para dar lugar a formas u objetos, será necesario la agrupación de los mismos multiplicando la posibilidad de variación y de expresión.

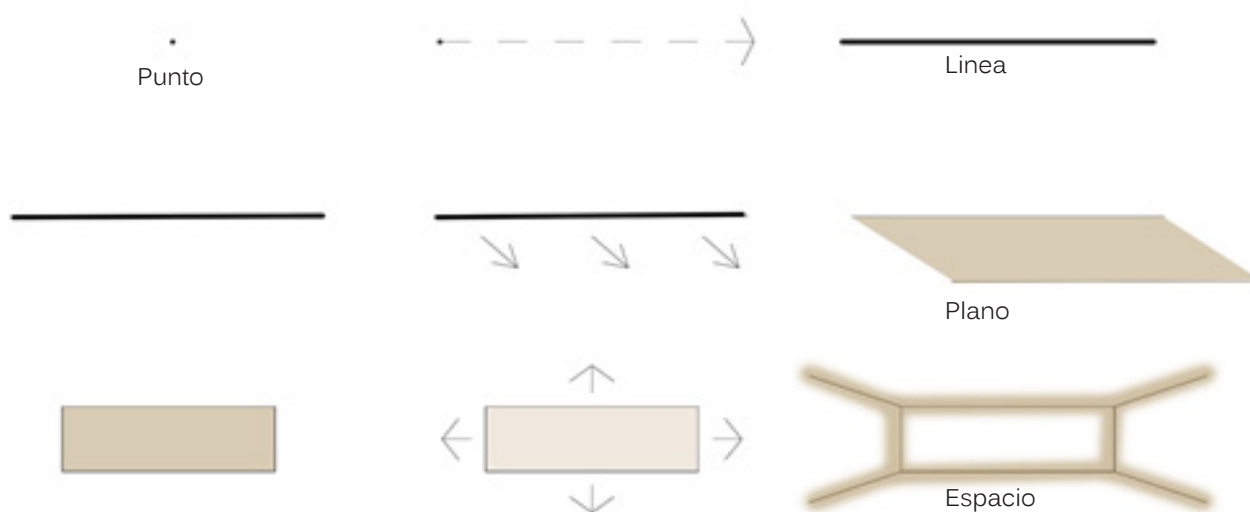


Figura 6: Interpretación nacimiento del espacio
Fuente: elaboración propia

De todo el presente recorrido [Figura 6] nace finalmente la obra, la cual debe ser observada por el espectador en movimiento para poder comprender lo que el artista pretende transmitir. La actividad principal del espectador, será temporal, ya que observa la obra de arte por fragmentos sucesivos, explorando, avanzando y retrocediendo, deteniéndose y prosiguiendo su camino, tal y como lo hace el artista, el cual en la obra de arte, prepara caminos al ojo del espectador, por lo que será tarea del artífice buscar cierta simplicidad de construcción y cierta facilidad de lectura.

Por todo ello, se puede afirmar que *“la obra de arte nace del movimiento, ella es movimiento fijado y se percibe en el movimiento”*³.

Contrariamente a esto es lo que ocurre con una obra musical, la cual tiene la ventaja de ser percibida en el mismo orden de su composición, pero el inconveniente de provocar cansancio por la repetición constante de las mismas impresiones, no como ocurre en una obra plástica, la cual posee el inconveniente de no saber por dónde comenzar pero la ventaja de variación en su orden de lectura dando lugar a múltiples significados.

No podemos hablar de la intuición sin hablar de una búsqueda exacta, sin embargo, la búsqueda exacta en su propia esencia, puede salir airoso sin la intuición.

Existen ciertas disciplinas cuya función no es comenzar por la forma acabada o impresión exterior sino ocuparse ante todo de la función, por lo que nos enseña a “aprender la prehistoria de lo visible”. Aprendemos a demostrar, a analizar y con ello a progresar, que consiste en volver a lo anterior y a afirmar que existen una relación necesaria entre la Causa y el Efecto. Pero, a pesar de todo uno no podría reemplazar enteramente la intuición.

La génesis como movimiento formal constituye lo esencial de la obra. Se debe evitar el empleo masivo de los datos materiales (madera, metal, vidrio, etc.) en beneficio de los datos ideales (línea, tono, color, que no son cosas tangibles). No obstante, los medios ideales no están desprovistos de materia.

La obra en primer lugar es génesis y las principales etapas del conjunto creador son: el movimiento previo en nosotros, el movimiento actuante, operante y vuelto hacia la obra y finalmente el paso a los espectadores, movimiento consignado en la obra. Pre-creación, creación, re-creación.

Ante este desarrollo se puede constatar, en primer lugar; el fenómeno de la formación, en relación con la forma, reconociendo en ella un principio por lo que la progresión determina el carácter de la obra y la formación determina la forma.

No confundir la forma como el resultado adquirido ya que es preciso considerarla como génesis, como movimiento.

En segundo lugar, el recorrido creador, el cual advierte de un camino demasiado uniforme. Hace falta que el camino gane en complejidad, se ramifique, se enrede... con fin de formar una cohesión. Por ello, la cohesión de una obra se constituye mediante un proceso de elaboración el cual liga las partes entre si y al conjunto ya que toda puesta en obra es relación de lo particular a lo general. [9]

Dejando a un lado el punto de vista pictórico, toda construcción arquitectónica es un conjunto de elementos organizados cuyo entendimiento necesita de distintas aproximaciones a la organización formal para poder acercarnos a la correcta percepción de la misma. Esta organización queda recogida en una composición, cuyos elementos que la componen se relacionan unos con otros a través de una red de dependencias estableciendo unas categorías formales que permiten en análisis, mediante una división de las partes, para la comprensión del objeto arquitectónico en cuestión.

La arquitectura construida permite una gran diversidad de lecturas y de relaciones entre los componentes que forman el todo, por ello se requiere de diferentes procesos analíticos para alcanzar el conocimiento profundo del organismo arquitectónico, como son la descomposición formal de sus partes para posteriormente investigar en el cómo se generó, es decir, en la forma en que se relacionan y se articulan esos objetos entre sí.

El inicio de todo análisis recae en la experiencia visual, la cual permite establecer puntos de partida para posteriormente entrar en estudios segmentados. Por ello, este primer análisis descriptivo puramente analítico permite un conocimiento más ordenado de la forma, descubriendo la geometría de la misma y sus partes o elementos y a partir de ello, la simetría, proporción, situación y ritmo.

A esto hemos de añadir las variables diferenciales formales entre las que se encuentran el color, la textura y el clarooscuro, mediante las cuales también podemos cualificar.

Para poder abordar lo anteriormente expuesto va a ser necesaria la aplicación de análisis procesativos que ponen de manifiesto la interpretación del proceso generativo, es decir, las intenciones que produjeron la creación del orden formal.

Por otro lado, los análisis estéticos o tipológicos van a ser necesarios cuando la forma esté incluida en familias formales, para los cuales los componentes históricas y culturales son de relevada importancia. Conjuntamente a ellos, se vinculan los significados culturales por lo que destacamos el análisis iconográfico donde la introspección histórica todavía es más necesaria.

Entendida la dimensión formal como una configuración, la cual es aprehendida por la percepción, lleva implícita la definición de la forma como estructura, la cual viene compuesta por elementos los cuales forman un todo⁴. Parece pues evidente, que el concepto de estructura o de organización formal, cobra importancia desde el punto de vista del proceso formativo o de la forma artística, entendiéndola como una articulación de las partes que sirven como base o fundamento del resto⁵.

Con todo ello, para proceder al análisis formal habrá que distinguir entre los elementos que constituyen una estructura formal y las relaciones entre ellos, tomando como base la percepción para determinar las cualidades y correspondencias entre los mismos, exigiéndose ir del todo a las partes, es decir, de lo general a lo particular. [6]

NOTAS

- 1 P.KLEE *Teoría del arte Moderno*. pg 17
- 2 P.KLEE *Teoría del arte Moderno*. pg 35
- 3 P.KLEE *Teoría del arte Moderno*. pg 39
- 4 “*un buen proyecto es una estructura, es decir, un conjunto al que no se puede añadir ni quitar ni sustituir nada sin la pérdida de la unidad*” LUDOVICO QUARONI.

- 5 “*es estructura solamente el condicionamiento que corresponde a dos condiciones: es un sistema recogido por una cohesión interna y esta cohesión inaccesible al observador de un sistema aislado se revela en el estudio de las transformaciones gracias a las cuales se descubren propiedades en sistemas aparentemente diversos*” CLAUDE LÈVI STRAUSS representante máximo del estructuralismo moderno.

TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN 02

En este capítulo se tratarán los principios básicos de la percepción, haciendo referencia al plano soporte. Se hará referencia a las composiciones centrales del Renacimiento y Barroco y se desarrollará las formas geométricas principales y una breve aproximación a la teoría del color.

2.1 PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA PERCEPCIÓN EL PLANO SOPORTE

Los principios de la percepción de formas, también conocidos como psicología Gestalt, corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX, se apoyan en el principio de que “el todo es mayor que la suma de sus partes”. A través de ciertas leyes, como son la relación fondo y figura, semejanza, etc. la mente configura los elementos que llegan a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria.

La composición va a ir muy ligada a la percepción, y esta a su vez con el plano básico y la distribución de elementos en el mismo [Figura 7].

Se entiende por plano básico (PB) o plano soporte, a la superficie material delimitada por dos líneas verticales (o elemento cálido) y dos horizontales (o elemento frío), que contiene la representación gráfica. Según las dimensiones del PB predominara el sonido frío o cálido del mismo [Figura 8].

Existen muchas formas de composición del plano básico según la manera de agrupar los elementos y distribuir las tensiones en él. La forma más objetiva del PB es el cuadrado ya que de este modo el frío y el calor permanecen neutralizados.

Resulta interesante conocer el significado de cada extremo. El arriba evoca una mayor ligereza a la imagen, una mayor libertad, no existiendo por tanto la densidad, sin embargo, toda forma de cierta pesadez gana en peso al situarla en la parte superior.

El abajo produce efectos contrarios como condensación, pesadez y ligazón, soportando las formas más pesadas con menos esfuerzo y perdiendo peso dichas formas. Al contrario que arriba, el movimiento se ve más limitado ya que supone un esfuerzo de “subida” y una “caída” frenada hacia abajo.

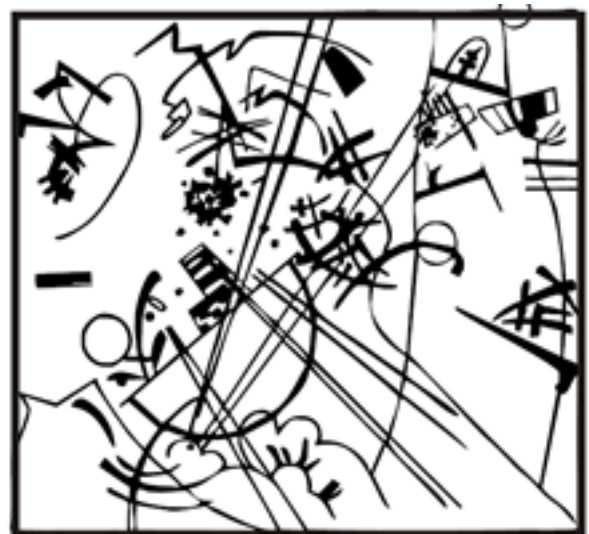


Figura 7: Estructura lineal del cuadro “pequeño sueño rojo” 1925

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Ilustración 25



Figura 8: Orientaciones del plano soporte
Fuente: elaboración propia.

Lo anteriormente expuesto varía en el caso de que se trate de un elemento pesado o ligero. Cuando se trata de un elemento ligero, tal y como podemos observar en la [Figura 9], la ubicación del mismo en la parte superior del plano soporte proporciona una mayor ligereza y menor densidad, perdiendo el elemento poder de sustentación.

Sin embargo, al colocar el mismo en la parte inferior, [Figura 10], la sensación que esta ubicación produce es de mayor condensación y pesadez, ganando el elemento poder de sustentación.

Contrariamente ocurre en el caso de colocar un elemento pesado en el plano básico. Si con el elemento ligero ganábamos en ligereza colocándolo en la parte superior, ahora gana en densidad viéndose limitada su libertad de movimiento, [Figura 11]. Si el mismo objeto lo ubicamos en la parte de abajo, nos proporcionara mayor soltura y ligereza y perderá poder de sustentación [Figura 12].

La "izquierda" del PB está ligada con el "arriba", hacia la libertad, siendo este un movimiento en distancia [Figura 13] y [Figura 14] y la "derecha" es la continuación del "abajo", es decir, del debilitamiento [Figura 15] y [Figura 16]. El movimiento hacia la izquierda gana en intensidad y rapidez mientras que hacia la derecha es como un retorno, movimiento que une cierto cansancio y su finalidad es el reposo, disminuyendo las tensiones y siendo las posibilidades dinámicas cada vez, más limitadas. En la [Figura 17], se pueden observar las tensiones del PB representadas de un modo analítico, siendo válidas tanto para la composición como para el espacio.



Figura 17: Tensiones en el plano soporte.
Fuente: elaboración propia

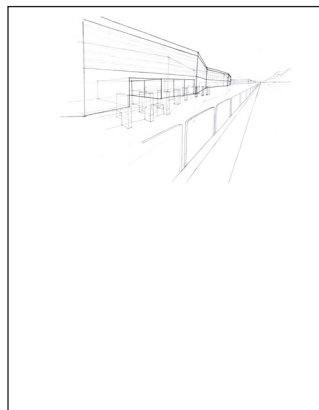


Fig. 9: Elemento ligero. Arriba
Fuente: elaboración propia

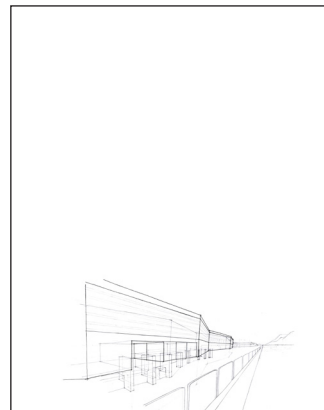


Fig. 10: Elemento ligero. Abajo
Fuente: elaboración propia

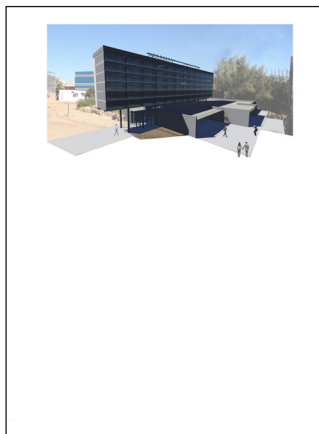


Fig. 11: Elemento pesado. Arriba
Fuente: elaboración propia

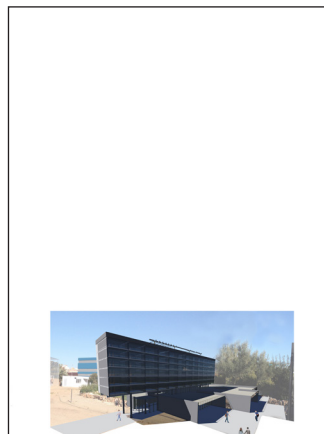


Fig. 12: Elemento pesado. Abajo
Fuente: elaboración propia

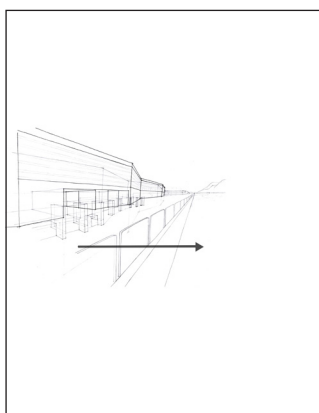


Figura 13: Elemento ligero. Izq
Fuente: elaboración propia

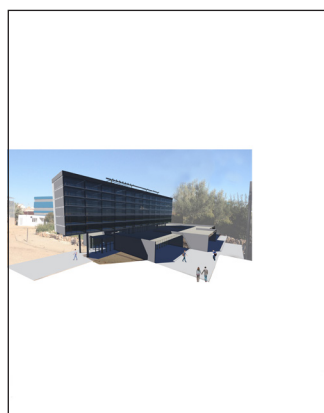


Figura 14: Elemento pesado. Izq
Fuente: elaboración propia

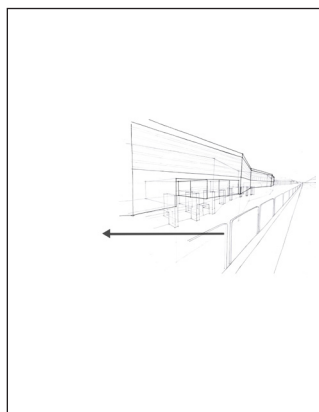


Figura 15: Elemento ligero. Der
Fuente: elaboración propia

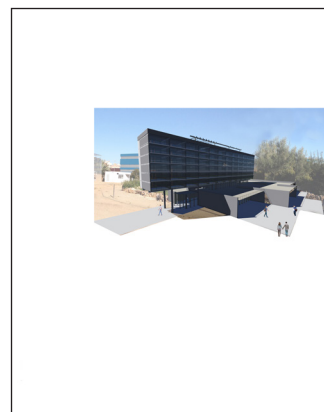


Figura 16: Elemento pesado. Der
Fuente: elaboración propia

El PB, ofrece dos posibilidades a la hora de sustentar los elementos. O bien están colocados de modo que fuerzan el sonido del PB, o se encuentran tan sueltos que el mismo PB desaparece y los elementos parecen flotar. He aquí donde entramos a analizar la teoría de la construcción y la composición. En primer lugar, es de vital importancia la buena elección del formato alto y largo, ya que de lo contrario se puede transformar un buen orden en un caótico desorden, el formato ancho sugiere mayor posibilidad de libertad de los elementos, mientras que el formato alto, los bordes son más dependientes los unos de los otros. Estos van a estar determinados por la diagonal, que se conoce como un *“medidor de tensiones que manifiesta una tendencia creciente hacia la vertical u horizontal, siendo pues un indicador en el camino hacia la teoría de la composición”*¹ [Figura 18].

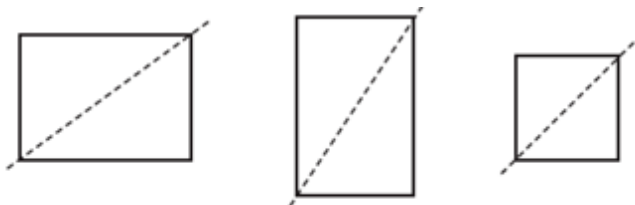


Figura 18: Kandinsky. Ejes diagonales.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 81

La intersección de las dos diagonales marca el centro del PB, dividiéndolo en cuatro zonas primarias, siendo dicho centro el punto de distribución de las tensiones en la dirección diagonal. Figura. Así pues también se pueden diferenciar las zonas mencionadas en cuanto a la distribución de los pesos [Figura 19].

En la [Figura 20] se puede observar el esquema de distribución de pesos, donde la zona “a” se corresponde con la zona de máxima soltura y ligereza, la “d” con la máxima resistencia, la “b” con la resistencia moderada hacia arriba y la “c” con la resistencia moderada hacia abajo.

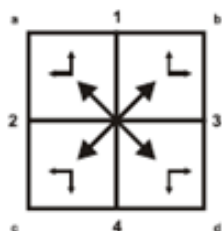


Figura 19: Tensiones desde el centro.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 82.



Figura 20: Distribución de pesos.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 83

Así bien, se puede denominar a la diagonal “cb” como tensión “lírica” [Figura 21] y [Figura 26] mientras que a la diagonal “da” como tensión “dramática” [Figura 22] y [Figura 25]. Las relaciones de la forma con los bordes del PB juegan un papel muy importante, ya que la cercanía al borde del PB aumenta el sonido dramático de la construcción, mientras que una mayor distancia a este presenta un acercamiento al centro de todas las formas de construcción, presentando un sonido lírico. Como podemos observar en la [Figura 23], en el primer caso la línea se encuentra desligada y libre pero en el segundo caso [Figura 24] choca con el borde y pierde inmediatamente su tensión hacia arriba, por lo que aumenta la tensión hacia abajo.

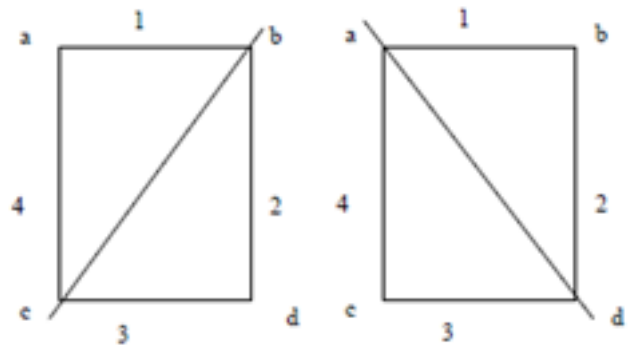


Figura 21: Tensión lírica. Diagonal armónica.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 84

Figura 22: Tensión dramática. Diagonal inarmónica

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 85

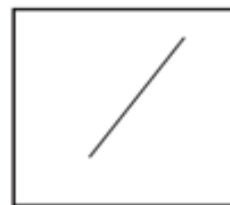


Figura 23: Caso 1

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 94



Figura 24: Caso 2.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 95

Por último, es importante señalar, que las sensaciones que provoca el PB no dependen solo de las condiciones mencionadas anteriormente, sino también de la posición interior del observador cuyo ojo puede ver de uno u otro modo. Un ojo correctamente adiestrado debe poseer la capacidad de ver como tal, por un lado, a la indispensable superficie, y por otro, cuando esta toma una forma espacial, prescindir de su materialidad. [8]

tensión dramática



Figura 25: Fotomontaje Enric Miralles. Exposición de flores a Desden, 1995.
Fuente: enricmiralles.wikispaces.com.

tensión lírica

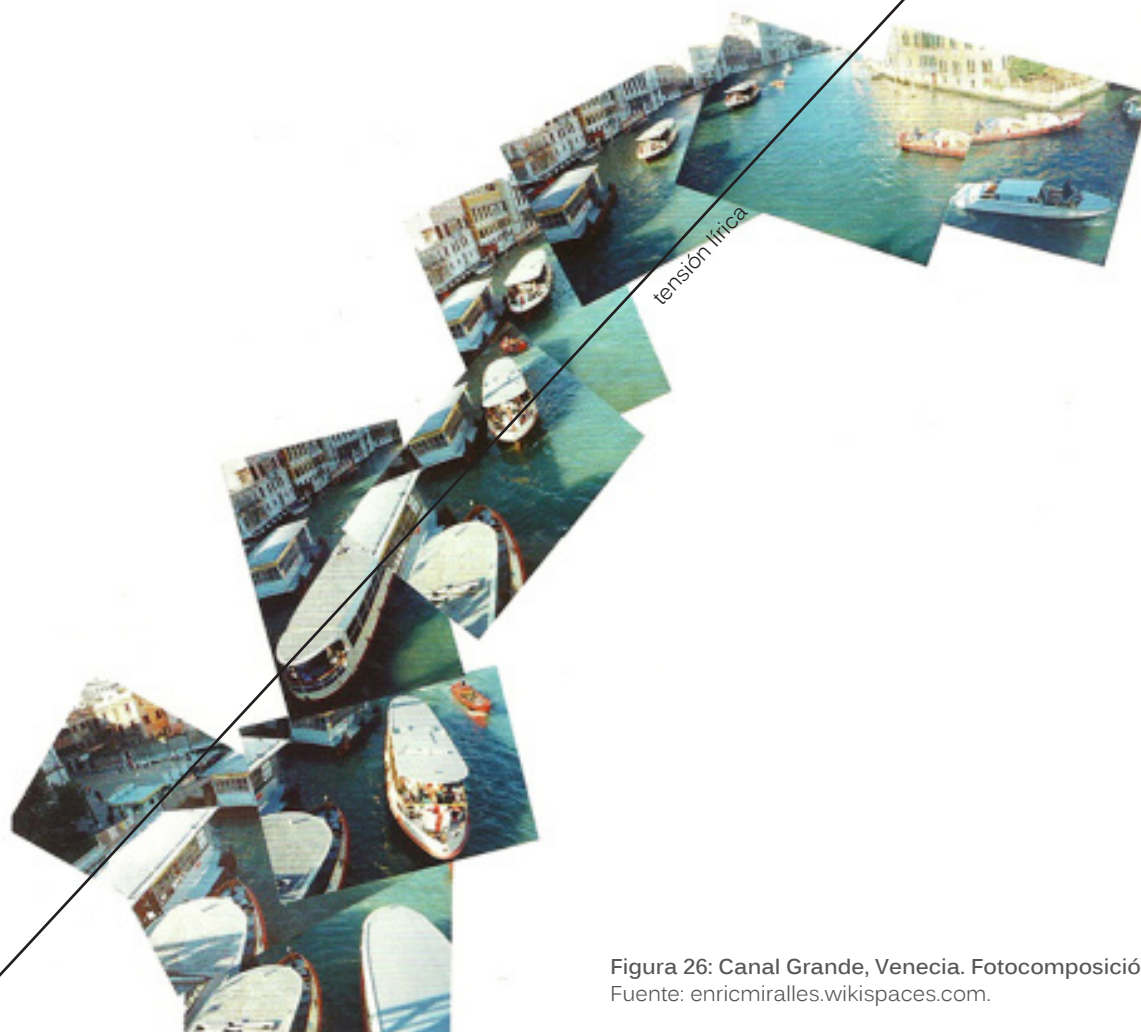


Figura 26: Canal Grande, Venecia. Fotocomposición de Enric Miralles
Fuente: enricmiralles.wikispaces.com.

2.1.1 Diseño con retícula

Podemos definir a la retícula tipográfica, como un sistema que planifica y parcela la información en fragmentos manejables de forma ortogonal. Este sistema parte de la base de que la información que transmiten se realiza en base a la relación entre la ubicación y la escala, ayudando al espectador a comprender el significado de los elementos disponiéndolos de una manera parecida.

La retícula, permite situar dichos elementos en un área espacial dotada de regularidad, siendo fácilmente entendible por los observadores gracias a las divisiones verticales y horizontales que actúan como señales indicativas para su localización. Por ello, el orden y la claridad pasan a ser los dos objetivos fundamentales en este tipo de organización.

La historia del desarrollo de la retícula, comienza previamente a la antigüedad griega y romana, pero a nuestros efectos, se desarrolló durante la Revolución Industrial que trajo consigo un cambio cultural, que desencadenó confusión en la estética.

Como reacción a esta decadencia surgió el movimiento inglés "Arts and Crafts" encabezado por el joven William Morris, inspirado en Ruskin, escritor que había insistido en la idea del arte como base de un orden social de manera que se mejorase la vida si se vinculaba al trabajo. Morris junto con Edward Burne-Jones, también poeta y escritor y Phillip Webb, arquitecto, emprendió la idea de revitalizar la vida estética cotidiana de Inglaterra. En 1860, Webb diseñó para Morris la Casa Roja [Figura 27], donde los espacios estaban diseñados de manera asimétrica dictando la forma de la fachada. Morris diseñó todos los muebles de la casa, lo que le llevó a convertirse en un maestro de la producción artesanal, surgiendo así la compañía Morris and Company, donde se inició un método de trabajo que respondía al contenido y atendía a las preocupaciones sociales prestando gran atención a la calidad de los acabados de las piezas.

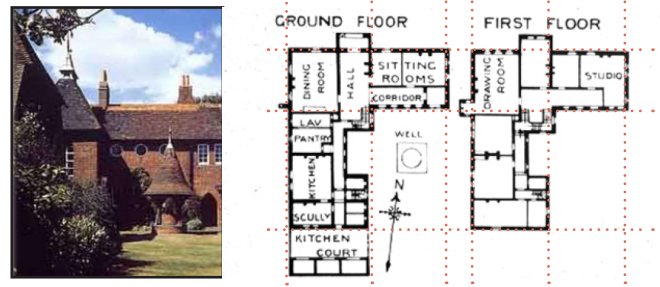


Figura 27: Phillip Webb. La Casa Roja.
Fuente: noticias.arq.com

El estilo "Arts and Crafts" tomó importancia, transformándose según los diseñadores se iban acostumbrando a los efectos de la industrialización, la cual evolucionaría para convertirse en Francia, en el "Art Nouveau" y en el "Jugendstil" alemán y belga, pictórico y más arquitectónico.

El arquitecto Frank Lloyd Wright, influenciado por un viaje a Inglaterra, inició una evolución sistemática y a pesar de que se seguía identificado con los ideales de Arts and Crafts, alejando su obra de lo orgánico. Al igual que Phillip Webb, la obra de Wright se basaba en el espacio como esencia del diseño por lo que las relaciones proporcionales, las zonas rectangulares y la organización asimétrica pasaron a ser principios de referencia de lo que acabaría convirtiéndose en el movimiento moderno.

Bajo estas influencias encontramos a Peter Behrens, un joven estudiante de arquitectura alemán y a la secesión vienesa, un contramovimiento que se inspiraba tanto en Wright como en los Cuatro de Glasgow, un grupo de colaboradores escoceses los cuales tradujeron el arte medieval de Arts and Crafts a unas articulaciones del espacio más abstractas y geométricas.

La secesión se caracterizaba por el diseño más rectilíneo tanto en el diseño de carteles como en arquitectura. Diseñadores y arquitectos como Josef Honman, Koloman Moser y Josef Maria Olbrich buscaron la simplicidad funcional y evitaron la ornamentación.

P.Behrens, dirigió la Escuela de Artes y Oficios en 1903, donde desarrolló planes de estudios

preparatorios que se centraban en los principios visuales fundamentales y en el análisis de la estructura compositiva. En 1904, el arquitecto holandés J.L Mathieu Luweriks, se unió a la escuela, desarrollando una aproximación sistemática a la enseñanza de la composición, que se basaba en la disección de un círculo mediante un cuadrado, lo que daba lugar a una retícula de espacios proporcionales [Figura 28]. Behrens vio que este sistema podía utilizarse para unificar las proporciones entre los campos de arquitectura y el diseño gráfico.

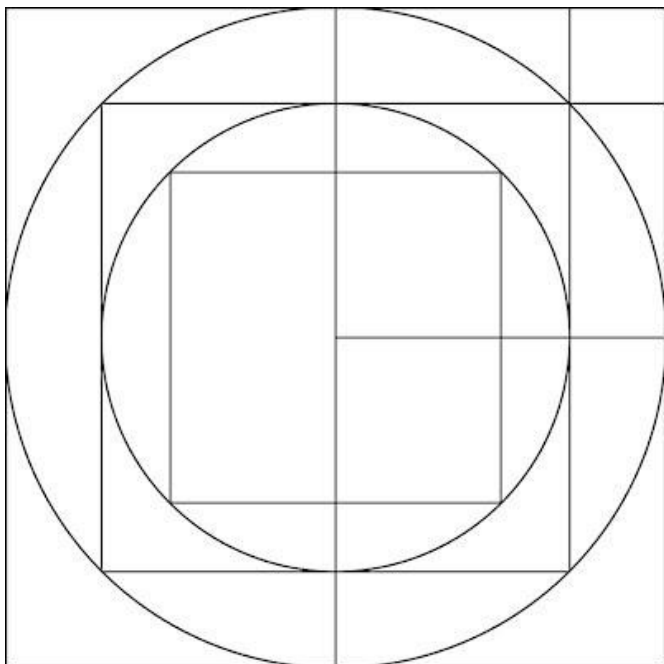


Figura 28: J.L Mathieu Luweriks. Desarrollo de la retícula.
Fuente: SAMARA, Timothy. *Diseñar con y sin retícula*.

En 1907, P.Behrens se convirtió en asesor estético de la compañía eléctrica alemana AEG al mismo tiempo que participó en el lanzamiento del Werkbund, asociación alemana de artesanos inspirada por Morris, defensora del mundo de la máquina. Este movimiento pretendía crear una cultura universal mediante el diseño de objetos y mobiliario de uso cotidiano.

Los proyectos que realizó Behrens a través de la Werkbund (teteras, lámparas, logotipos, etc) se articulaban a partir de un conjunto específico de proporciones y elementos lineales que organizaban la presentación visual de AEG para convertirla en un todo armónico [Figura 29].



Figura 29: Diseños de P.Behrens para AEG.

Fuente: www.pinterest.com

A principios del S. XX, junto con el levantamiento político de Rusia, la geometría pura de un movimiento denominado supermatismo se fundió con el cubismo y el futurismo dando lugar a lo que conocemos como Constructivismo, surgido como expresión de la búsqueda de un nuevo orden en Rusia.

Lissitsky, joven constructivista ruso, se dedicó a realizar un diseño gráfico marcadamente político que se caracterizaba por una composición dinámica y organizada geoméricamente. En la [Figura 30] se observa como ejemplifica el poder comunicativo abstracto de la forma.



Figura 30: Lissitsky. Beat the Whites with the Red Wedge.

Fuente: www.utopiadystopiawwi.wordpress.com

Finalizada la guerra en Europa, únicamente se pensaba en la reconstrucción y el progreso por parte de los diseñadores y arquitectos. En Alemania, la reapertura de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar en 1919, se inició con el nombramiento como director del arquitecto Walter Gropius, antiguo aprendiz de P.Behrens, quien rebautizó la escuela con el nombre de "Staatliches Bauhaus" o "Casa estatal de la construcción".

En un primer lugar la escuela se inspiró en el expresionismo bajo la influencia de los pintores Johannes Itten y Wassily Kandinsky. También se vieron influenciados por el pintor suizo Theo van Doesburg, cuyo movimiento, De Stijl, atendía a la estricta geometría.

Cuando la Bauhaus se trasladó a su nueva sede en Dessau, la experimentación de Moholy-Nagy con las maquetaciones asimétricas, el fotomontaje y los elementos de la caja de tipografía llevó la expresión geométrica de la modernidad al ámbito del diseño gráfico.

Al mismo tiempo, Lissitzky regresó en numerosas ocasiones desde Rusia para mantener contacto con la Bauhaus. Su libro "The Isms of Art" [Figura 31] marca un antes y un después en el desarrollo del uso de retículas.



Figura 31: Lissitzky. The Isms of Art.
Fuente: thecharnelhouse.org

Tras el desarrollo de la publicidad en Europa y Estados Unidos, se había implantado la composición de columnas en la producción de periódicos y revistas, pero la mayoría de los diseñadores todavía se movían en el contexto visual del siglo XIX. Jan Tschichold, un joven calígrafo transformó esta situación, ya que, partiendo de las ideas de Lissitzky y la Bauhaus, construía deliberadamente sus composiciones sobre un sistema de alienaciones verticales y horizontales introduciendo una estructura reticular jerárquica para ordenar y crear el espacio de todos los documentos, desde los carteles hasta los titulares.

En los años treinta, los diseñadores y artistas que utilizaban el nuevo lenguaje visual fueron

obligados a abandonar el país, viéndose el desarrollo de esta estética totalmente truncado en Europa. La Bauhaus cerró oficialmente y Moholy-Nagy, Gropius, Mies Van Der Rohe y otros, se vieron obligados a irse a América. Tschichold se trasladó a Suiza, que permaneció neutral y acabó por inclinarse por una perspectiva tipográfica clásica con atributos humanistas, pero hasta principios de los años cuarenta continuó defendiendo la asimetría y las composiciones basadas en retículas.

Por otro lado, Theo Ballmer y Max Bill continuaron desarrollando ideas constructivistas, basadas en la medición matemática exacta y la división espacial. Esta aproximación más austera se vio reflejada en la publicación de la revista "Neue Grafik", donde la retícula contenía cuatro columnas y tres bandas horizontales o zonas espaciales que organizaban todo el contenido, incluyendo las imágenes. También destaca la realización de un módulo, es decir, de una pequeña unidad espacial que mediante la repetición integra todas las partes de la página. La anchura del módulo define el ancho de columna y su altura define la profundidad de los párrafos y por tanto de las filas. Los grupos de módulos se combinan en zonas a las que puede asignarse un propósito concreto.

Hacia los años sesenta, el uso de la retícula comenzó a dominar el diseño estadounidense y europeo. La experimentación radical basada en estructuras reticulares que se llevó a cabo en los años ochenta y noventa condujo a examinar otras clases de métodos organizativos. Este tipo de deconstrucción acabó siendo asimilado por la práctica común junto con el trabajo basado en rígidas estructuras reticulares y otras ideas antiestructurales.

Conforme nos vamos acercando al siglo XXI, la utilización de retículas que se desarrollaron en Europa a lo largo de los últimos ciento cincuenta años ha seguido desempeñando un papel fundamental en este campo, siendo muy probable que en el futuro la retícula tipográfica continúe ayudando a estructurar la comunicación durante mucho tiempo. [19]

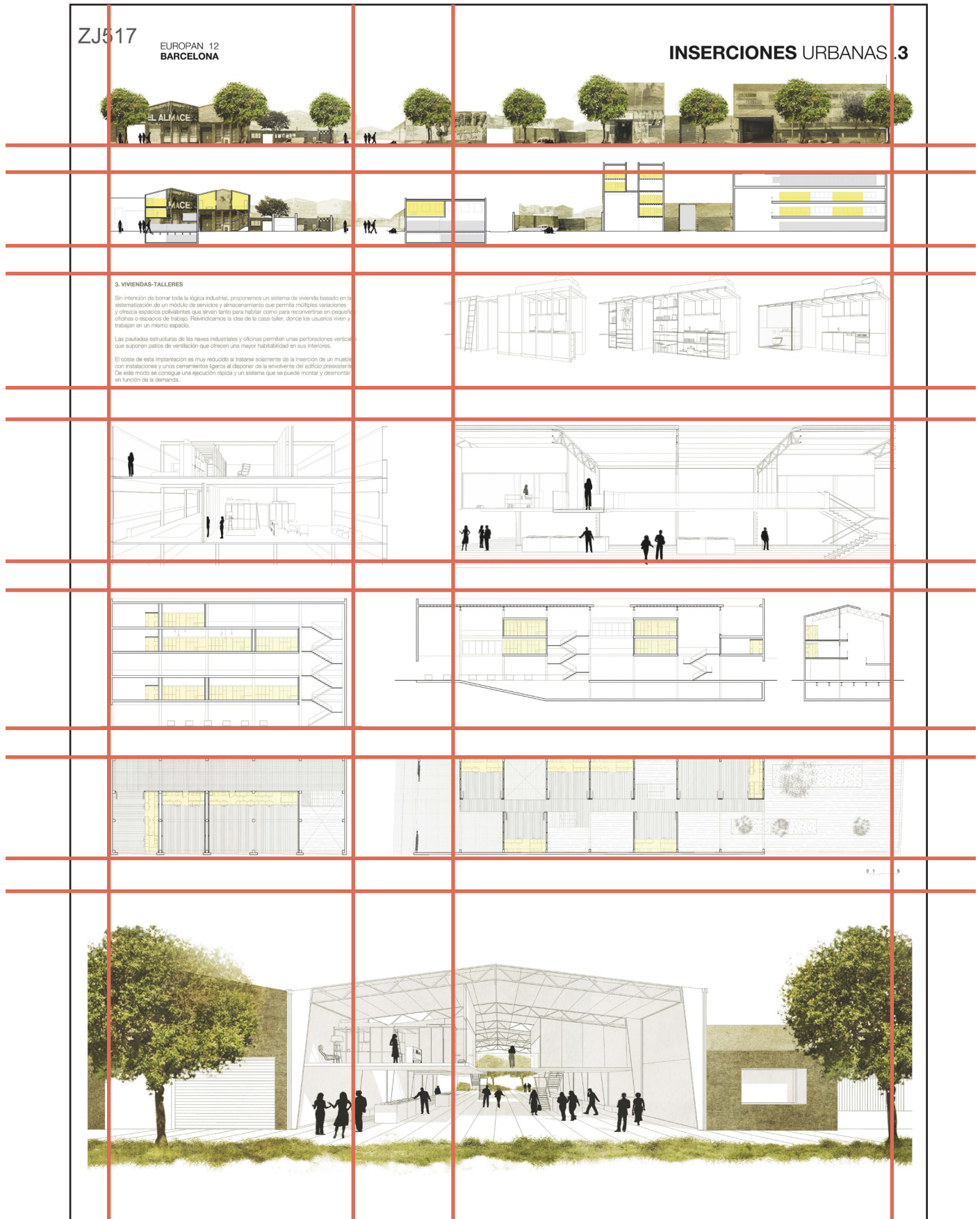


Figura 32: Primer premio concurso Inserciones Urbanas. Carles Enrich Giménez
Fuente: www.europan-esp.es

El diseño con retícula [Figura 32] trata de la colocación de los elementos de forma que queda reforzado el plano soporte, haciendo uso de la retícula como instrumento gráfico para alcanzar el orden y la continuidad visual. Con ella creamos una estructura interna del plano soporte que sirve de base para la disposición de los elementos sobre él.

En la siguiente imagen [Figura 33] podemos observar el esquema de una retícula básica. Los márgenes son espacios negativos entre el borde del formato y el contenido que rodean y definen la "zona viva" en la que se puede disponer la tipografía y las imágenes.

Sus proporciones son importantes ya que contribuyen a establecer la tensión general dentro de la composición. Estos se pueden utilizar para dirigir la atención sirviendo de espacio de descanso para el ojo o bien pueden contener información secundaria. Las líneas de flujo son alineaciones que rompen con el espacio dividiéndolo en bandas horizontales. Estas líneas guían al ojo a través del formato y pueden utilizarse para imponer paradas adicionales y crear puntos de inicio para el texto o las imágenes.

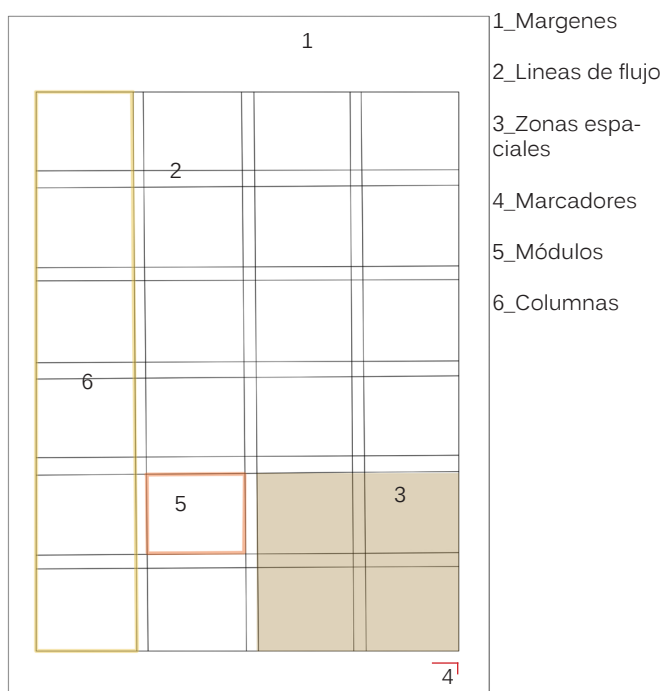


Figura 33: Esquema de una retícula básica.
Fuente: SAMARA, Timothy. *Diseñar con y sin retícula*.

Las zonas espaciales son grupos de módulos que, en su conjunto forman campos claramente identificables. Puede asignarse un papel específico a cada campo para mostrar información; por ejemplo un campo alargado horizontal puede reservarse para imágenes y el campo situado abajo puede reservarse para una serie de columnas de texto. Los marcadores son alineaciones indicacionales de posición para texto subordinado o repetido a lo largo del documento, como los follos explicativos, los títulos de sección, los números de página o cualquier otro elemento que ocupe una única posición en una maqueta.

Los módulos son unidades individuales de espacio que están separados por intervalos regulares que, cuando se repiten en el formato de página, crean columnas y filas. Y por último las columnas, que son alineaciones verticales tipográficas que crean divisiones horizontales entre los márgenes. Puede haber un número cualquiera de columnas, a veces, todas tienen la misma anchura y a veces tienen anchuras diferentes en función de su información específica.

El diseño con retícula ha de atender y resolver problemas a nivel organizativo y visual, sin embargo la maquetación con retícula aporta equilibrio en la composición, sistematización y facilidad de lectura. A su vez, fragmentar la presentación en partes supone una primera tarea de valoración del contenido específico del proyecto. Esto supone un análisis proyectual que será función de las características arquitectónicas y del tipo de presentación a realizar. Supondrá también una segunda tarea de valoración de la disposición del formato ya que en función del tamaño del formato se relacionarán las partes con el todo y se distribuirán sus pesos. Va a ser importante la ubicación de vacíos como orientación visual y la importancia de la rotulación o señalética. [3] y [19]

En los siguientes ejemplos se pueden observar las diferentes formas de componer láminas utilizando el sistema de retícula.

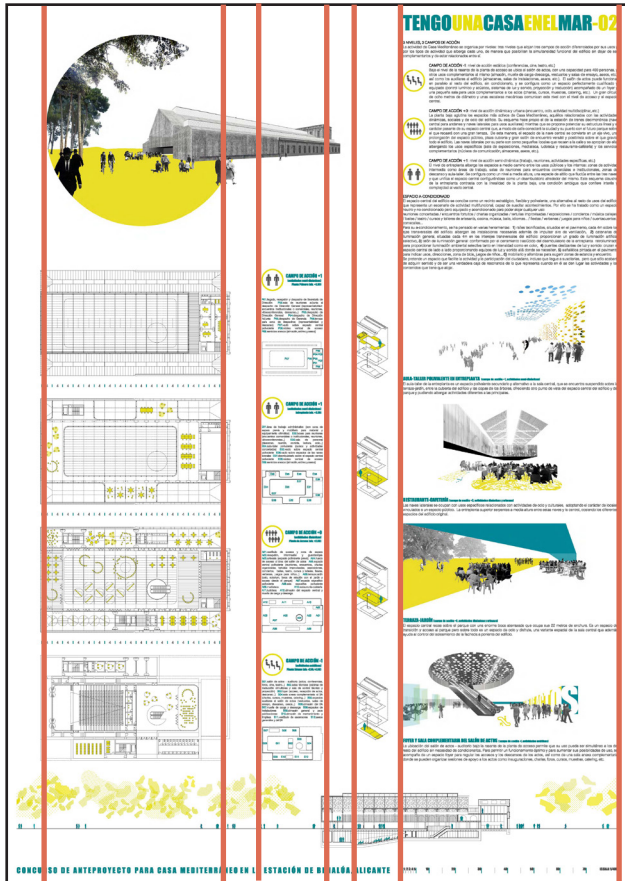


Figura 34: Ejemplo retícula de columnas.
Fuente: www.europan-esp.es

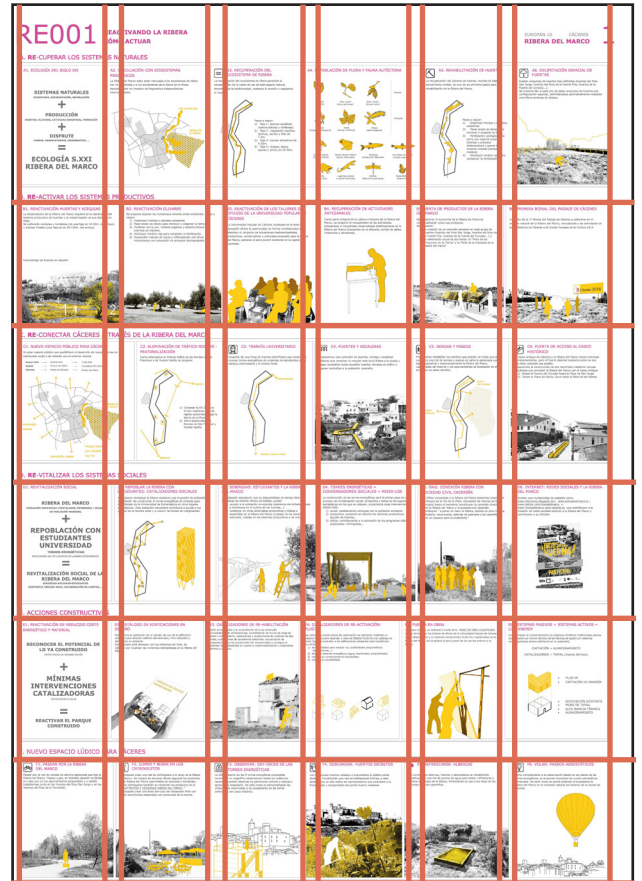


Figura 36: Ejemplo retícula de modular.
Fuente: www.europan-esp.es

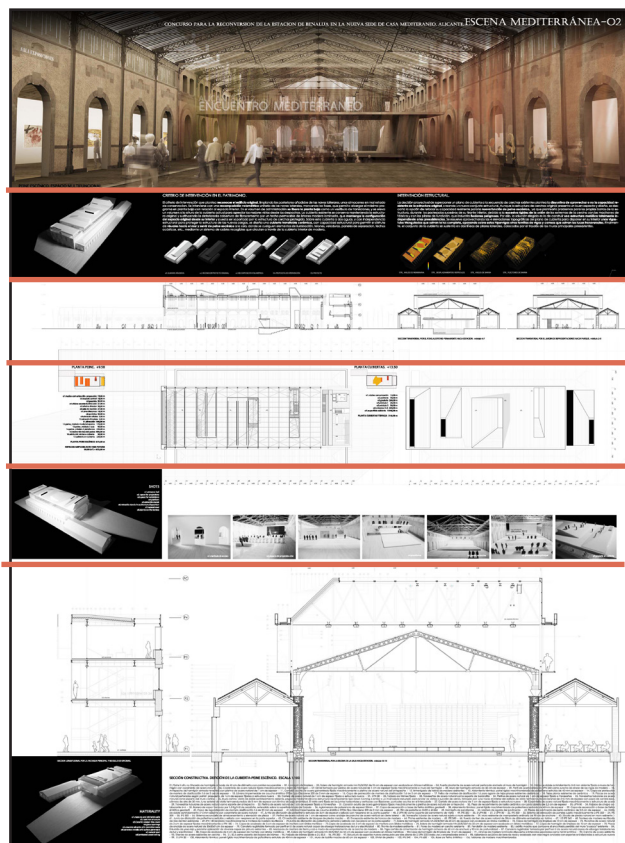


Figura 35: Ejemplo retícula de filas.
Fuente: www.europan-esp.es

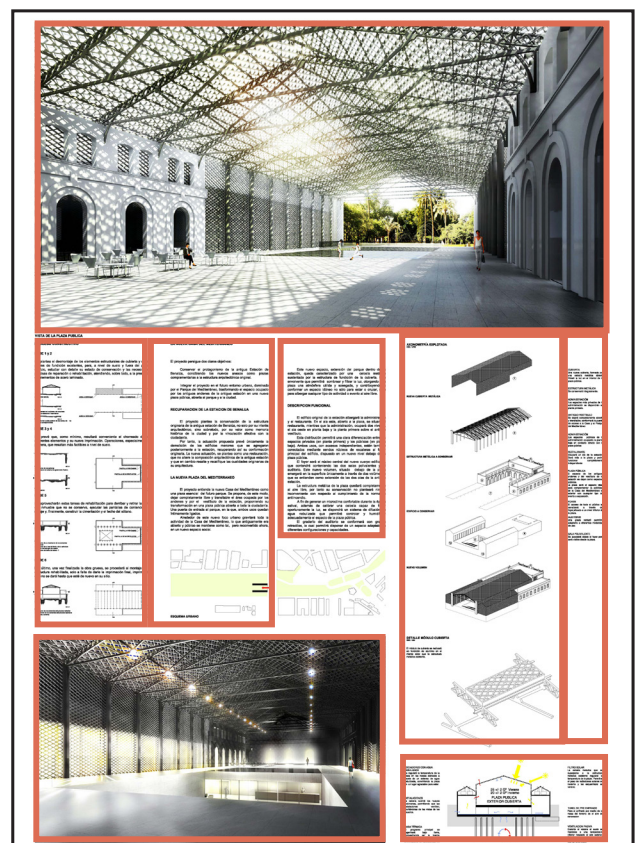


Figura 37: Ejemplo retícula jerarquizada.
Fuente: www.europan-esp.es

2.1.1 Diseño sin retícula

El diseño sin retícula nació a partir de las mismas influencias que se ha visto del diseño con retícula, es decir, a partir del desarrollo de la tecnología. Resulta importante analizar el contexto en el que nos encontramos, ya que los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, estuvieron plagados de guerras, por lo que la agresividad de las obras expresionistas mostraban una preocupación por el sufrimiento humano, y movimientos como el Dadaísmo y el surrealismo exploraron el subconsciente y aplicando el lenguaje de la abstracción al lenguaje verbal para expresar el temor ante la guerra.

La manera en que el dadaísmo usó la tipografía se asemejaba al que hicieron los futuristas donde el tratamiento visual de la información también se empleaba como vehículo gráfico [Figura 38]. Este juego visual de palabras por medio de signos no relacionados se convirtió en una tendencia que acabó desarrollándose al mismo tiempo que el racionalismo evolucionaba.

Con el cubismo, aparecieron nuevas concepciones formales de analogía visual como el collage, técnica de yuxtaposición de imágenes creando relaciones dinámicas en las que era importante el azar para la percepción del significado [Figura 39].



Figura 38: Marinetti, "Palabras en libertad futuristas", 1919.

Fuente: www.monografica.com.



Figura 39: Hannan Höch. The "Quiet Girl". Dadaísmo.

Fuente: www.dadart.com

El artista Kurt Schwitters, destacó por haber ayudado a establecer en el campo del diseño tanto sistemas reticulares como sistemas irracionales.

Su obra dadaísta destacó por la combinación de la producción del collage y la creación de carteles profesionales. También colaboró con Theo Van Doesburg y con Lissitsky fundiendo sus intereses constructivistas con los intereses del movimiento dadá.

En la Bauhaus de Weimar, Johannes Itten incorporó la composición pictórica, no rectilínea y el uso de elementos de la caja tipográfica. Durante este mismo periodo, en los Países Bajos se estaban acercando a la nueva abstracción desde una perspectiva diferente. El diseño holandés se caracterizaba por la utilización de formas simbólicas y abstractas, pero el diseñador Piet Zwart empleó el montaje y el expresionismo tipográfico de forma que fundía esta perspectiva simbolista con la pureza de colores primarios propia de Stijl y la composición dinámica del dadaísmo y el futurismo.

Por otro lado, en Suiza, la perspectiva simbólica se había unido a la precisión matemática y arquitectónica de los defensores de la retícula en Zúrich.

Destacamos a Emil Ruder, profesor de tipografía en la escuela de diseño de Basilea, donde su producción se inspiraba en posiciones estructurales, combinando con la imaginería mediante el énfasis en su potencial pictórico. Ruder mezclaba con total libertad los cambios de peso, inclinación y cuerpo, incluso en la misma línea tipográfica. Por ello, su riguroso punto de vista a la hora de examinar las características visuales y semánticas de la tipografía condujeron a que crease tanto el como sus alumnos trabajos deconstructivos, siendo uno de los contribuyentes activos para preparar el terreno para la deconstrucción de la retícula en el contexto de la estética racional del diseño gráfico estructuralista.

Mientras los alumnos de Ruder estudiaban los principios tipográficos fundamentales, apareció Wolfgang Weingart, un joven aprendiz que se incorporó a la escuela. Weingart inició su propia exploración sistemática de la forma tipográfica

desvelando un nuevo potencial visual del lenguaje por medio de la deconstrucción, que implicó que, la estructura racional (la retícula) se viese como uno de los muchos sistemas posibles para organizar el material visual, y que el contexto se convirtiese en un factor importante a la hora de determinar el mejor sistema para un proyecto específico.

Durante el periodo comprendido entre 1971 y 1984 se acuñó la palabra “deconstrucción” para describir aquello que construía el objetivo de los experimentos basados en desmontar las estructuras preconcebidas, o bien utilizarlas como punto de partida para encontrar nuevas formas de establecer conexiones visuales y variables entre las imágenes y el lenguaje. [19]

El diseño sin retícula [Figura 40] se basa en la deconstrucción de la retícula [Figura 41] como fundamento del diseño donde los elementos se liberan de la estructura interna del plano soporte. Aparece el concepto de espacio papel donde los elementos se disponen delante o detrás en cuanto a profundidad se refiere por lo que el plano soporte desaparece como tal al deformar

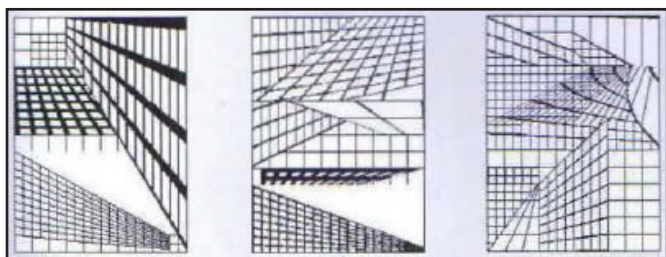


Figura 41: Deconstrucción de la retícula.

Fuente: SAMARA, Timothy. *Diseñar con y sin retícula*.

La maquetación sin retícula supone una intervención o compromiso del espectador, un planteamiento arquitectónico de lo expuesto plasmándolo en una composición, así como una experimentación en la semántica, es decir, tridimensionalidad en el impacto expositivo.

Sin embargo, es importante saber que el hecho de descomponer la retícula para lograr este diseño, supone partir de ella, pero estableciendo nuevas relaciones espaciales o visuales mediante la desarticulación. Esto conlleva una serie de condicionantes. En primer lugar, la valoración del contenido específico del proyecto

realizando un análisis proyectual y posteriormente la utilización de mecanismos de alteración de la estructura reticular o desarticulación, como son el desplazamiento, la superposición, la transparencia, los recortes, las alineaciones alteradas, los ejes virtuales de la composición y la coexistencia de diferentes densidades, pesos y escalas.

Así bien, la estructura puede alterarse de infinitas formas. En primer lugar, el diseñador puede experimentar “recortando” zonas importantes y desplazándolas, tanto vertical como horizontalmente. Es importante observar que ocurre cuando la información que un observador pretende encontrar en un determinado lugar, marcando un punto estructural en la retícula, se desplaza a otro lugar, alineada o no con otro tipo de información, de manera que se establezca una conexión verbal que no existía con anterioridad. La información desplazada puede terminar detrás o encima de otra información si el desplazamiento se acompaña de un cambio de cuerpo o de densidad. La confusión óptica que ello produce podría percibirse como una especie de espacio surreal en el que el primer plano y el fondo intercambian sus posiciones.

Desplazar o desmontar módulos o las columnas de tal manera que empiecen a superponerse, incluso si contienen información secuencial (como el texto corrido), puede crear una sensación de capas dentro del espacio compositivo. Las texturas de diferentes columnas que interactúan cuando se superponen pueden dar lugar a una sensación de transparencia que hace que el observador perciba las columnas de texto u otros elementos como si estuviesen flotando unos ante otros.

En cuanto a su esquema en comparación con el diseño con retícula, los espacios expositivos antes mencionados pasan a ser capas de información, las líneas de flujo ahora son ejes compositivos, la direccionalidad expositiva se mantiene, así como los marcadores y márgenes, siendo estos últimos a veces como partes integradas en el fondo del panel. Todo esto da lugar a una composición dinámica. [19]

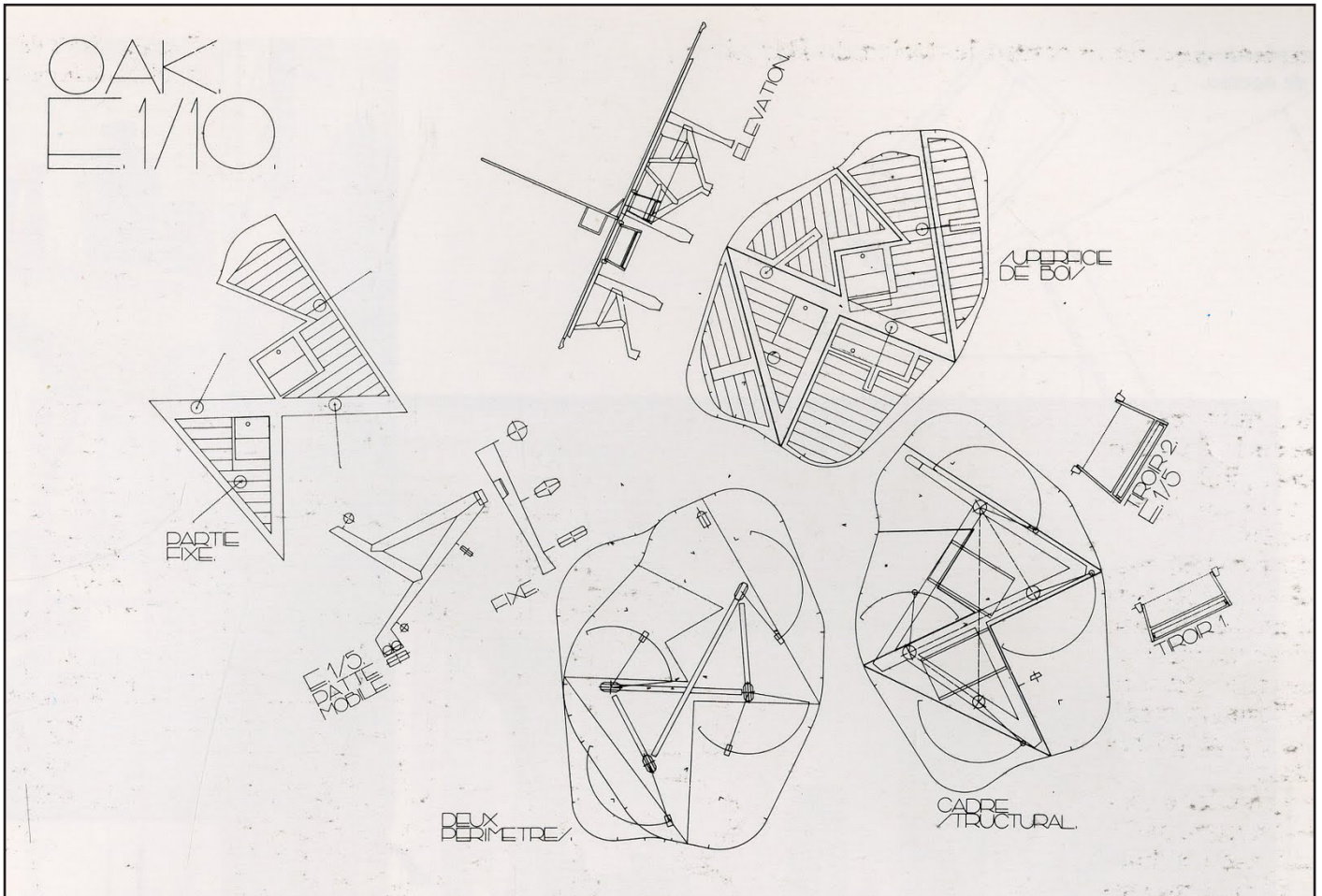


Figura 40: Ejemplo diseño sin retícula. Ines-table-la Mesa de Enric Miralles.
Fuente: www.jesarqit.wordpress.com

2.2 COMPOSICIONES CENTRALES RENACIMIENTO Y BARROCO

Uno de los grandes descubrimientos del Quattrocento fue la perspectiva [Figura 42]. Un sistema geométrico que persigue representar el espacio con la fidelidad de la visión. La capacidad de representar el espacio tridimensional en dos dimensiones se ve ayudada al utilizar como elemento de referencia las propias arquitecturas coetáneas.

A lo largo de la historia, se ha intentado hacer uso de la perspectiva, pero no fue entendida como método científico hasta el siglo XV, siglo en el cual el dibujo es un elemento capital que deriva en una apariencia plana de las formas por lo que, en contraste, el pintor está obsesionado por la captación de la profundidad.

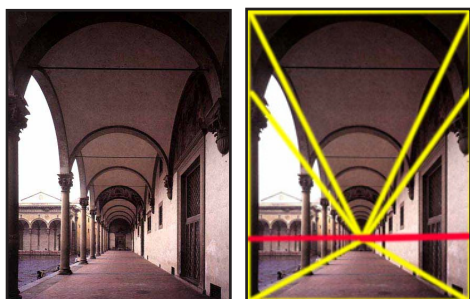


Figura 42: Filippo Brunellechi. Hospital de los inocentes, Florencia.

Fuente: www.arteespana.com

En el Renacimiento, primaba la relación entre el observador individual y los objetos visualizados por el mismo, así como determinar el modo de cambiar esta relación en función de la distancia o ángulo de observación.

Será Filippo Brunellechi, artista y arquitecto del renacimiento italiano quien descubra los principios matemáticos y científicos que rigen la perspectiva lineal, tal y como afirma Alberti en su tratado Della pintura.

Se trata básicamente de un método para imitar el espacio medible en una superficie plana tal y como sería contemplado por el ojo humano. Brunelleschi afirmó que el hecho de colocar edificios tridimensionales en un plano bidimensional desaparecerán en un punto infinito llamado punto de fuga, de manera que cuanto más lejos están los objetos menor parece su dimensión [Figura 43] y [Figura 44].

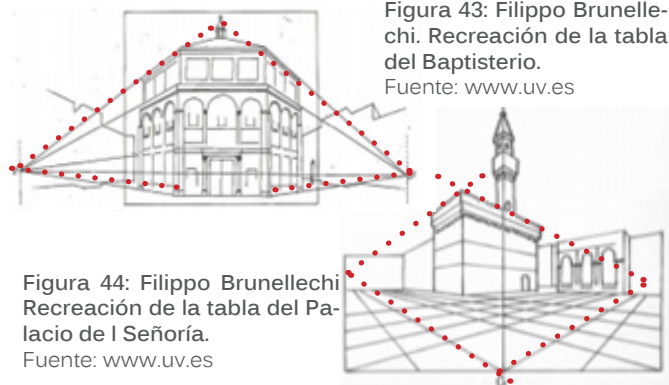


Figura 43: Filippo Brunellechi. Recreación de la tabla del Baptisterio.

Fuente: www.uv.es

Figura 44: Filippo Brunellechi. Recreación de la tabla del Palacio de la Señoría.

Fuente: www.uv.es

Manetti, observador directo del momento en que Filippo Brunelleschi realiza su descubrimiento de la perspectiva marca el hecho describiendo dos cuadros de demostración, hoy perdidos, que reproducen el Baptisterio de San Juan y el otro, el Palazzo Signori de gobierno ambos palacios ubicados en la ciudad de Florencia.

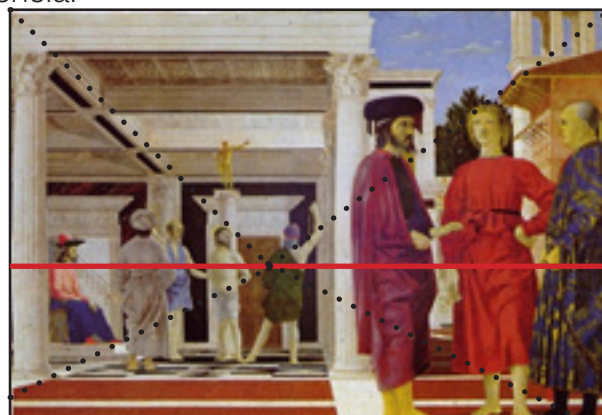


Figura 45: Piero della Francesca. Flagelación de Cristo, Urbino.

Fuente: www.ub.edu

Se considera que Mosaccio es el introductor de la perspectiva científica en la pintura. Sin embargo será Piero della Francesca quien realice una obra maestra del uso de la perspectiva y la composición arquitectónica típicamente renacentista, ordenada y simétrica [Figura 45].

Como se ha comentado, anteriormente al descubrimiento de la perspectiva por Brunelleschi, muchas culturas habían hecho el intento de usarla. Otras, sin embargo, como en Egipto y en la América precolombina no la usaron ya que en sus pinturas predominaba el uso de la superposición de figuras o simplemente se disponían recortadas sobre fondos planos. [20]

2.3 FORMAS GEOMÉTRICAS

EL PUNTO, LA LINEA Y EL PLANO

El punto, concepto definido como un ente abstracto, algo invisible que se asemeja a un cero pero que oculta ciertas propiedades humanas ya que es el puente existente entre la palabra y el silencio, por lo que podemos atribuir su significado a la palabra "silencio".

En el campo de la pintura, el punto geométrico invisible pasa a ser material, ya que resulta del choque del instrumento con la superficie material o base. Además consta de ciertos límites que lo aíslan de aquello que lo rodea. A su vez, el tamaño y las formas del punto varían, siendo difícil discernir entre el punto y el plano ya que este puede ocupar toda la superficie.

"El punto es el elemento primario de la pintura y en especial de la obra gráfica" ², esto es debido a la semejanza del punto a la O = "Origo" que significa comienzo o surgimiento. Se define como elemento desde dos puntos de vista: Por un lado exteriormente, ya que cada forma del dibujo constituye un elemento y por el otro interiormente, haciendo referencia a la tensión existente que constituyen el elemento y que materializan el contenido de la obra artística. Con todo ello podemos afirmar que el contenido de una obra se plasma en la composición, es decir, en la suma de las tensiones contenidas.

Desde el punto de vista del tiempo, podemos también definir al punto geométrico como la mínima forma temporal y desde el punto de vista teórico, el punto es tanto un complejo (de tamaño y forma) y una unidad claramente diferenciada.

Los puntos se encuentran en todas las artes y como podemos ver a continuación:



Figura 46: Quinta sinfonía de Beethoven
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 11.A



Figura 47: Duomo di Milano
Fuente: www.wikiarquitectura.com



Figura 48: Salto de la bailarina Palucca.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 9

En la escultura y la arquitectura el punto resulta de la intersección de varios planos. Como podemos ver en la [Figura 47] en los edificios góticos por ejemplos los puntos se reflejan por medio de agudas puntas. En el caso de la danza, el bailarín mediante saltos también evoca al punto [Figura 48] y por último en la [Figura 46] se observa, la relación con la forma musical del punto.

Todo lo anteriormente analizado se refiere al punto cerrado en si mismo y en reposo [Figura 49]. Si se varía el tamaño implica que el punto se desarrolla por fuera de si mismo lo que supone una disminución de su tensión concéntrica. Aparece por tanto otra fuerza que se origina fuera de él la cual si se arroja sobre el punto se ve afectado y desplazado sobre el plano que lo contiene. Surge entonces un nuevo ente denominado línea [Figura 50].

La línea es la traza que deja el punto al ponerse el movimiento debido a diversidad de fuerzas exteriores actuando sobre él, dando paso a diversidad de tipos de líneas. La línea es por tanto una combinación de movimiento o tensión asociado a una dirección. Al comparar el punto y la línea observamos el paso de lo estático a lo dinámico.



Figura 49: PUNTO = Tensión.
Fuente: elaboración propia



Figura 50: LINEA = Tensión + dirección.
Fuente: elaboración propia

La forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento es la recta [Figura 51]. Existen tres tipos, los cuales se distinguen por la temperatura. En primer lugar la horizontal, que la podemos definir como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento. La recta vertical que es la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento y por último la recta diagonal, que combina el frío y la calidez.

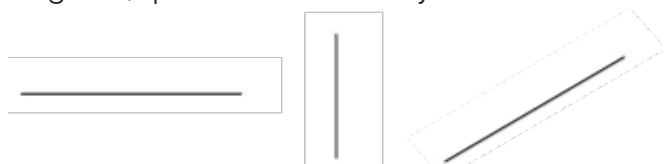


Figura 51: Línea horizontal, vertical y curva.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 14

A su vez, estas pueden combinarse dando paso a las denominadas rectas libres las cuales nunca llegarán a un equilibrio entre el frío y calor, pudiendo ser tanto centrales como acéntricas. Existe cierta afinidad entre las tensiones de rectas libres acéntricas y los colores cromáticos, mientras que a las rectas puramente esquemáticas se les atribuyen los dos colores acromáticos o incoloros, el blanco y el negro.

Existen otros tipos derivados de los tipos anteriormente mencionados entre las que se encuentran: Las líneas quebradas o angulares [Figura 52] que surgen de la acción de dos fuerzas. Constituyen un puente ya que en este punto el plano está todavía por surgir. Destacamos una propiedad especial de la línea es su poder de formar planos.

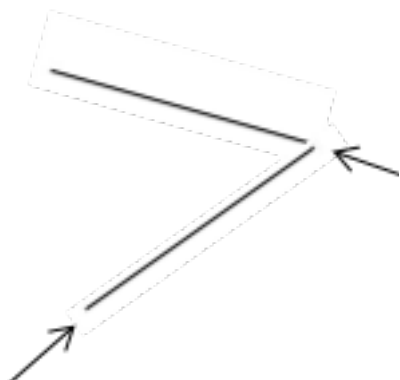


Figura 52: Líneas quebradas o angulares.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*.
Figura 24

La diferencia entre las mismas se debe a la amplitud de sus ángulos que dan lugar a tres sonidos: lo frío y controlado, lo agudo y activo y lo torpe, débil y pasivo. Estos tres sonidos quedan traducidos en la obra artística a: la visión, la realización y por último la insatisfacción y sensación de debilidad una vez finalizada la obra. A su vez, estos ángulos se asocian con un color: el agudo con la coloración amarillo, el recto con el rojo y el obtuso con el azul.

Los ángulos anteriormente mencionados pueden convertirse en planos, por lo que las relaciones línea-plano-color surgen por sí solas [Figura 53], [Figura 54], [Figura 55].



Figura 53: Triángulo

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 30

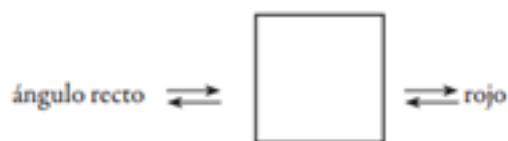


Figura 54: Cuadrado

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 31

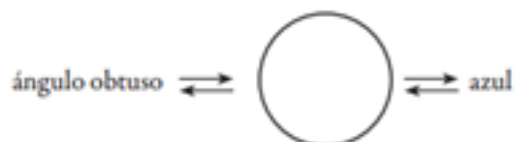


Figura 55: Círculo

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 32

Antagónicamente a la recta se encuentra la línea curva, que es aquella que surge cuando dos fuerzas ejercen actúan simultáneamente sobre el punto de modo que una de las fuerzas supera en presión a la otra. Entre sus tipos se encuentran: la curva simple [Figura 56], que se trata de una recta la cual ha sido desviada de su camino a través de una presión lateral constante, siendo esta más cerrada cuanto mayor es la presión. Este tipo de línea precisa un plano, surgiendo así el círculo [Figura 57].



Figura 56 Curva simple.
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 35.

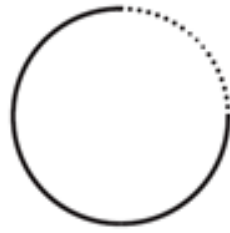


Figura 57: Círculo
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 36.

El factor tiempo juega un papel muy importante en la línea ya que la longitud es un concepto temporal y debe estar muy presente en la teoría de la composición.

Tanto el punto como la línea son utilizados en muchas artes. Es en la música donde la línea proporciona una mayor gama de recursos expresivos. En la danza, el bailarín es en todo momento una composición lineal. También se encuentran en la arquitectura y en la poesía.

Todo lo referente al plano, entendido como la superficie material delimitada por dos líneas verticales y dos horizontales que contiene la obra, se refleja en el primer apartado del presente capítulo. [8]

2.3 APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DEL COLOR

Entendemos como color, a la impresión que se produce en la retina del ojo humano cuando los rayos de luz son reflejados en un cuerpo. Ante todo el color es sensación, y este ya no va a ser considerado como un simple valor estético, obteniéndose para ello distintos mecanismos mediante los cuales configurar estructuras mediante nexos físicos y perceptuales.

Las dimensiones específicas de un cuadro, precisan conocer los datos formales de extensión variable que son; la línea, las tonalidades de clarooscuro y el color.

La línea, es el dato más restringido, ya que se trata de un asunto de medida y sus modalidades dependen de los segmentos, los ángulos y las longitudes. Las tonalidades o valores de clarooscuro, concierne a cuestiones de peso, y hacen referencia a las numerosas gradaciones entre el blanco y el negro. Se puede considerar también un elemento de medida dentro de su extensión y límites, pero se considera ante todo densidad.

El clarooscuro, movimiento alternativo entre los polos; blanco y negro. Si se quiere obrar en tonos claros, el estado dado debería construir su fondo oscuro, sin embargo, si se quiere obrar en profundidad, los estados que supone serán claros.

Entre los dos polos, existe un gran trayecto, una amplitud gigantesca del movimiento pendular entre ambos la cual da fuerza a la acción.

Si el radio disminuye, y el movimiento pendular es más pequeño, los contrastes se acentúan.

Diferenciamos entre, la dimensión tonal; dimensión "alto-bajo", es decir, el lugar del principio de la iluminación, bien arriba el sol-luz, o bien abajo, la noche y la dimensión calórica (color). Esta última es la dimensión "izquierda-derecha", siendo el lugar del principio de temperatura. A la derecha el sol-calor, y a la izquierda el frío.

Si a la dimensión tonal se le adosa la dimensión calórica aparecen los contrastes de temperatura, enriqueciendo el esquema.

Ambas dimensiones ofrecen dos direcciones al movimiento y contra-movimiento, donde la progresión y regresión entran en juego en la combinación "adelante-atrás"

Por último, los colores, los cuales principalmente se caracterizan por ser cualidad, aunque también destacan por su densidad, por su valor cromático y lumínico y por su medida ya que también tienen límites, contornos y extensión.

Si entremezclamos esas tres ideas surge el concepto de color puro, siendo el círculo el símbolo que mejor lo define, ya que representa mejor que cualquier otro las relaciones entre los colores [Figura 58]. Desde su centro, la circunferencia puede dividirse en 6 longitudes de radio, pasando los tres diámetros por esos puntos de

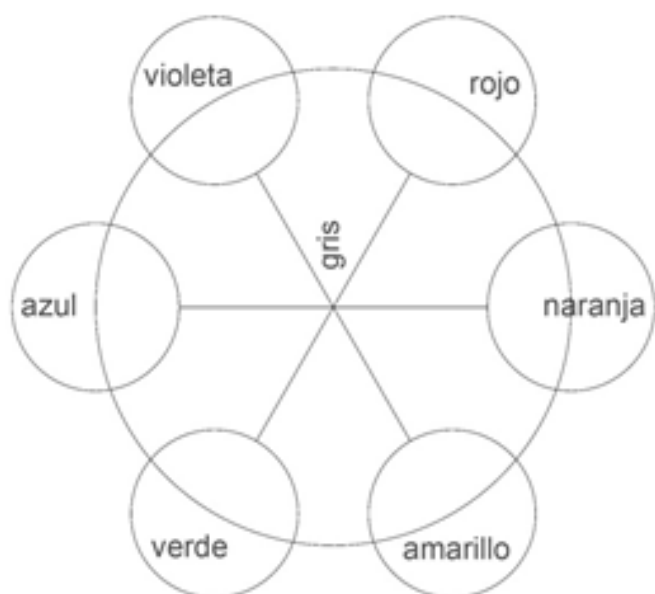


Figura 58: Círculo de los colores del espectro.
Fuente: P.KLEE. *Teoría del Arte Moderno*. Fig.87

intersección que se corresponden a los emplazamientos de las relaciones cromáticas.

Dichas relaciones son en primer lugar diametrales. Tal y como podemos observar en la imagen, las tres relaciones diametrales principales son: rojo/verde, amarillo/violeta y azul/naranja. Estas son las parejas de colores complementario más importantes. Sobre la circunferencia se alterna un color principal simple o primario con un color principal compuesto o secundario: el verde, entre el azul y el amarillo, el violeta entre el rojo y el azul y el naranja entre el amarillo y el rojo. Las parejas complementarias se anulan como colores cuando su fusión en el sentido del diámetro llega al gris, tal y como vemos en la figura estando el gris en el punto de intersección de las tres parejas, es decir, en el centro del círculo.

Existen desde entonces tres colores madres y tres colores secundarios, o seis colores principales vecinos, o bien tres veces dos colores amigos (o parejas de complementarios) Una vez analizado las tres categorías plásticas, llegamos a las primeras construcciones, capaces de soportar dimensiones nuevas mediante el dominio de datos formales.

Así bien, hemos pasado de un primer estadio con los tres medios básicos primordiales, los cuales precisan de la dimensión "formas" en su puesta en obra, requiriendo pues la dimensión "objeto". A estas dimensiones se une una nueva

dimensión que únicamente responde a cuestiones de contenido.

Las tres proporciones poseen propiedades de expresión específicas y bien definidas, por ejemplos, las líneas se apoyan en los ángulos y tales movimientos crean contrastes de expresión.

Por otro lado, las combinaciones de colores permiten variaciones de expresión, entendiendo el color tanto como valor, por ejemplo, rojo sobre rojo [Figura 59], o en el sentido de los diámetros del círculo, o sea las progresiones del rojo al verde, el amarillo al violeta o del azul al naranja [Figura 60].



Figura 59: Progresiones del color rojo
Fuente: www.proyectacolor.cl

Figura 60: Progresiones del color
Fuente: www.proyectacolor.cl



Cada elaboración o combinación de estos, posee su carácter constructivo particular, su forma, entendiendo como tal a esas creaciones que evocan a una figura cualquiera y poseen una velocidad, la cual podemos definir como la manera de poner en movimiento los grupos de elementos escogidos.

En la naturaleza abundan las impresiones coloreadas, creando una composición denominada paisaje la cual excita a nuestros pensamientos, pero por encima de estas cosas existe un fenómeno puro denominado arco iris, el cual aparece a nivel de la atmósfera perteneciendo al dominio intermedio entre la tierra y el universo lo que le permite únicamente alcanzar un cierto grado de perfección ya que pertenece a medias al "mas allá".

El arco iris es por tanto una representación lineal de los 7 colores de los que esta compuesto, siendo una representación insuficiente de estos ya que se trata de 7 puntos puestos en marcha creando 7 anillos encajados unos en otros. Se caracteriza por su linealidad y por su carácter finito. [9]

NOTAS

¹ W.KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*, pg 113.

² W.KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*, pg 28. Existe una caracterización geométrica del punto a través de O = «origo», es decir, «comienzo» o surgimiento. El punto geométrico y el pictórico se recubren.

El punto es caracterizado como «elemento primario» también de modo simbólico (Das Zeichenbuch, de Rudolf Koch, II Auflage, Verlag W. Gerstung, Offenbach a. Main, 1926)

TEORÍA DE LA COMPOSICIÓN PLÁSTICA 03

El presente capítulo se centra de dar una visión global sobre la composición plástica desde el Renacimiento y Barroco hasta el proyecto contemporáneo pasando por las Vanguardias Europeas.

3.1 EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO GRANDES MAESTROS

El concepto de Artes Plásticas puede definirse como la expresión de la actividad humana por la cual se manifiesta una visión de lo real o imaginado mediante la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía, entre otras. Tradicionalmente, se consideró el arte como la habilidad o maestría de una persona para elaborar algo, pero no fue hasta el periodo del Renacimiento donde se diferenció por primera vez el artesano del artista, entendiéndose como artesano a aquella persona que produce varios objetos similares con iguales características y al artista como aquella persona que realiza una obra única.

El Renacimiento es, ante todo un movimiento italiano que se venía gestando desde 1300 con Giotto, y que dura casi dos siglos (XV-XVI), caracterizado por un renovado interés por el pasado grecorromano clásico, donde el deseo de “renacer” iba asociado a la “grandeza que tuvo Roma” siendo mucho mas que una simple imitación de los modelos de la Antigüedad. El arte participó tanto de la literatura, de las formas políticas, de la ciencia y la religiosidad, recurriendo a las posibilidades de un nuevo lenguaje que, según imaginaban sus creadores, establecía un puente con la antigüedad clásica.

Italia fue la primacía en el desarrollo de las Artes, definiéndose una serie de bases artísticas que englobamos en un periodo denominado el Quattrocento Italiano (S.XV), conocido como la primera etapa del Renacimiento. Comenzó en la ciudad de Florencia con la familia Médicis.

Una de las características de este periodo fue la aparición de un nuevo lenguaje arquitectónico.

Los dos mayores exponentes de la Arquitectura del Quattrocento fueron Filippo Brunelleschi [Figura 61] y León Batista Alberti [Figura 62], inspirados en la visión directa de las ruinas de la Antigüedad.



Figura 61: Cúpula de la Catedral de Santa María de las Flores de Florencia (Brunelleschi)

Fuente: www.arqhys.com



Figura 62: Fachada de Santa María Novella (Alberti)

Fuente: www.artespana.com

La arquitectura se inspiró en la arquitectura clásica caracterizándose por la búsqueda del orden y la proporción y el uso de elementos clásicos como arcos de medio punto, columnas, frontones, cornisas y cúpulas.

Al mismo tiempo, los tratados teóricos difunden las reglas de la arquitectura clásica, siendo el tratado de Vitrubio el libro de referencia en todos los arquitectos del Renacimiento europeo, descubierto en el monasterio suizo de San Gallen.

Destacar que en las grandes catedrales góticas, las dimensiones del edificio sobrepasan al hombre pero en el Renacimiento, la arquitectura logra encontrar la medida del hombre al establecer proporciones sencillas, ceñidas a una geometría simple y comprensible. Se vuelve al repertorio propio del clasicismo, produciéndose una renovación del lenguaje arquitectónico que llevara a cabo Brunelleschi en la Florencia del S.XV.

Otra de las características de este periodo es la conquista plena de la naturaleza. El dominio de la naturaleza era la consecuencia del naturalismo gótico redescubierto a partir del S.XIII. Los artistas del Renacimiento siguieron esa tradición bajo-medieval iniciada por Giotto. El paisaje, que se cultivaba con pasión, carece de detallismo minucioso, pero sirve para obtener efectos de profundidad y encuadrar las figuras. Esto puede observarse en el Nacimiento de Venus, de Botticelli [Figura 63] donde vuelve a las fuentes de la mitología pagana.



Figura 63: Botticelli. Nacimiento de Venus, 1485, Florencia.
Fuente: www.elcuadrodeldia.com

Así pues, el tema central de la pintura será el dominio de la perspectiva lineal, buscándose el equilibrio en la composición. El paisaje se irá poco a poco, ganando en terreno volviéndose a admirar la naturaleza.

En la [Figura 58] podemos observar como Fra Angélico consigue combinar elementos góticos (como el decorativismo) con otros novedosos como es la aparición de elementos arquitectónicos clásicos, la perspectiva y la naturaleza.



Fuente: www.sdelbiombo.blogia.com

Figura 64: Fra Angélico. La Anunciación del Convento de San Marcos (Florencia), Florencia.

La pasión por la Antigüedad inspiró tanto a los escultores como a los arquitectos por lo que la estatuaría se centró en la representación del cuerpo humano. El cuerpo desnudo renace de nuevo como portador de suma belleza idealizada, las proporciones canónicas dejan atrás las representaciones meramente simbólicas del medieval, y el bronce y el mármol como materiales rescatados del pasado clásico, tienden a sustituir la piedra o madera medievales, siendo adecuadas para la representación de temas bíblicos y también profanos.

El orden reposado de los interiores renacentistas del siglo XV se deben no solo a las calculadas proporciones sino también al sentido unitario de la obra, siendo la visión unitaria otra de las características principales de este periodo.

En el Renacimiento la obra se ofrece unitaria y compacta predominando la perspectiva central, la cual garantiza esa unidad buscada. En ocasiones la composición del siglo XV resulta más complicada, ya que podemos encontrar diversas escenas en un solo cuadro o varias figuras principales como en la obra de Masaccio [Figura 65].



Figura 65: Masaccio. El tributo al César, 1427.
Fuente: www.artehistoria.com

A finales del siglo XV comienza la decadencia en Florencia cuya actividad artística queda paralizada por las luchas internas entre las familias rivales. En 1492 es saqueado el palacio de los Medici y destruidas numerosas obras de arte, concluyendo así el esplendor florentino del siglo XV. A partir de ahora, y durante dos siglos, el protagonismo artístico pasará a Roma, la ciudad favorecida de los Papas.

Esta segunda etapa del Renacimiento se conoce con el nombre de Cinquecento (Siglo XVI), Las dos figuras fundamentales de la arquitectura italiana del XVI serán Bramante y Miguel Ángel.

Bramante, fue el arquitecto que introdujo el Renacimiento por primera vez en Roma, en el pequeño claustro de S^a M^a della Pace en 1500 [Figura 66], el cual fue el primer edificio de recuerdo clásico que se erigió en Roma, en el Tempietto si S. Pietro in Montorio [Figura 67] que fue el edificio renacentista que más se ha acercado a la esencia de la arquitectura antigua, y por último, en los grandes proyectos para el Papa Julio II, entre los que se destaca el proyecto para el nuevo San Pedro [Figura 68].



Figura 66: Claustro de S^a M^a della Pace
Fuente: www.iculture.es



Figura 67: Tempietto di S. Pietro in Montorio.
Fuente: www.artehistoria.com

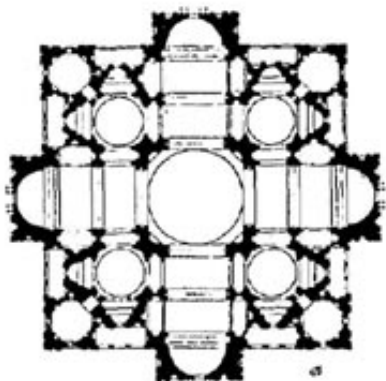


Figura 68: Proyecto para el nuevo San Pedro
Fuente: www.artehistoria.com

Por otro lado, Miguel Ángel Buonarrotti se inicia en el arte de la escultura a partir de 1500, por lo que en los encargos arquitectónicos se verá reflejado esa vocación inicial de escultor.

Su primer encargo arquitectónico fue, terminar la fachada de la iglesia de San Lorenzo, pero al resultar el proyecto fallido, el papa le encargó que diseñara un mausoleo para los miembros de la familia Médici [Figura 69]. En él destacamos, la escala monumental, ya que el tamaño es superior al natural, por lo que la contención renacentista entra en crisis ya que el hombre ya no es el patrón de medida de la arquitectura. A su vez, concibe el muro como un pétreo que se excava, por lo que aparece el concepto de arquitectura escultórica y por ultimo podemos decir que Miguel Ángel "liberó a los arquitectos de las cadenas que les obligaban a trabajar de la misma manera" (Vasari) destacándose la reelaboración del lenguaje clásico.

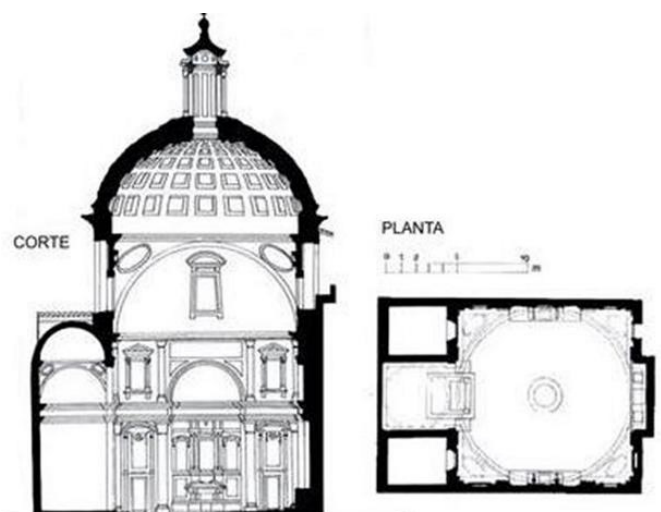


Figura 69: La Sacristia Nueva de San Lorenzo
Fuente: www.artehistoria.com

La obra central, en la que participarán ambos arquitectos, será la de la Basílica de San Pedro del Vaticano.

La planta fue diseñada por Bramante [Figura 69] donde podemos observar que la composición es a base del cuadrado y la circunferencia por lo que se ve primado la forma sobre la función. En cambio, es impresionante el logro espacial, pues el interior reproducía los majestuosos espacios de la antigua Roma, enfatizando la ciudad como capital de la cristianidad. Bramante combinó la fuerza expresiva de la arquitectura con la tradición cristiana. Una arquitectura monumental que recupera la gloria y el esplendor de la antigua Roma.

Años más tarde, cuando Miguel Ángel se hizo cargo de las obras del nuevo San Pedro, opta por volver a la solución ideal de Bramante de cruz griega primando así la función de mausoleo. Lo más sobresaliente del trabajo de Miguel Ángel fue la cúpula sobre el crucero [Figura 70 y 71].

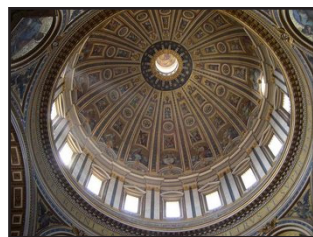


Figura 70 y 71: Cúpula San Pedro del Vaticano.

Fuente: www.elpais.com

Como otro de los arquitectos de esta época, destacamos a Andrea Palladio, autor de numerosas villas de inspiración clásica, entre las que destacamos Villa Capra, conocida como la Rotonda [Figura 72 y 73]

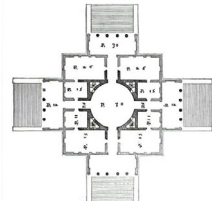
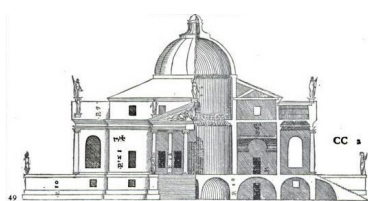


Figura 72 y 73: Villa Rotonda

Fuente: www.historiaearquitectura.com

La escultura de este periodo destaca con la figura de Miguel Ángel. Como escultor, representa la figura humana en sus más diversos sentimientos, destacando entre ellos el dramatismo, haciendo destacar a sus figuras tanto por su fuerza física como espiritual. De entre sus valiosas obras destacamos el célebre David [Figura 74 y 75], encargado para representar a la ciudad de Florencia, el rey bíblico es representado como héroe y joven atleta del pasado clásico. En él ya se aprecia el gesto terrible y cierta tensión latente plasmado en la musculatura.



Figura 74 y 75: David, 1503
Fuente: www.artehistoria.com

La pintura del Cinquecento no tendrá otra preocupación que la del contenido. Se rinde culto a la belleza, desapareciendo la dureza de los modelados y la pintura deja de emular escultura. A diferencia del Quattrocento donde primo la figura masculina, en este segundo periodo destaca el desnudo femenino, y la perspectiva lineal, queda sustituida por la perspectiva aérea por lo que la luz se vuelve aire respirable.

El verdadero maestro de la perspectiva aérea fue Leonardo Da Vinci, con la técnica del sfumato. Ahora parece más natural ya que no es conseguida por el previo dibujado de las líneas de fuga sino mediante volúmenes que se difuminan. Con el autor, el aire desaparece en el lienzo, siendo este mismo el que permite difuminar creando la cercanía o lejanía de la perspectiva. Esto queda reflejado en la Gioconda [Figura 76] y en la Santa Cena [Figura 77].



Figura 76: Mona Lisa (La Gioconda), 1506, Paris, Louvre.
Fuente: www.revistaentrelines.es



Figura 77: Santa Cena, 1500, Milán
Fuente: www.artehistoria.com

Otro de los grandes genios del renacimiento fue Rafael. En el fresco de La Escuela de Atenas [Figura 78], podemos ver a los dos grandes filósofos de la Antigüedad, Platón y Aristóteles, reunidos en el Vaticano. Así, Rafael mostraba su admiración por los saberes de la Antigüedad. La escena se envuelve en medio de una monumental arquitectura clásica, convergiendo en la cabeza de los filósofos todas las líneas de la perspectiva. Esta es una obra compendio de todas las bases artísticas del Renacimiento hasta aquel momento.



Figura 78 La Escuela de Atenas, 1508, Roma, Vaticano
Fuente: www.culturageneral.net

La pintura de Miguel Ángel se caracteriza por el predominio del dibujo sobre el color, ya que el dibujo está muy definido. Las figuras tienen un tratamiento escultórico muy volumétrico y los personajes rebosan fuerza y son de grandes proporciones. Los frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano son un auténtico homenaje al Hombre como criatura central de la creación. En el frente, el fresco del Juicio Final [Figura 79]. Esta obra dará paso a un desbordamiento dramático y a una violencia pesimista que dejará atrás la razón renacentista y anuncia tempranamente el Barroco.

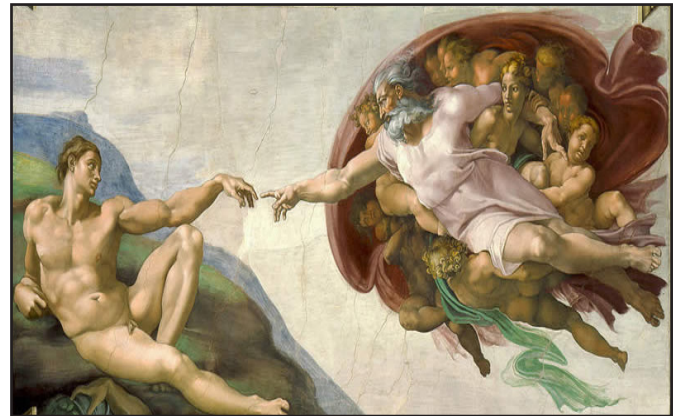


Figura 79: La creación del hombre, 1508-12, Roma, el Vaticano.
Fuente: www.cvc.cervantes.es

Tras el Concilio de Trento (finalizado en 1563) la Iglesia Católica puso todo su empeño en manifestar su poder a través del arte. Ello justifica una política artística en la que se trata de eliminar las concesiones del mundo pagano propias del Renacimiento. En adelante, los artistas ya no deberán coquetear con el ideal clásico de belleza, sino que tendrán que poner su talento en servicio de la fe católica. La iglesia, como cliente principal de los artistas, exportará al máximo aquellos temas objeto del ataque protestante. El arte deberá transmitir una emoción religiosa y deberá conmover al fiel despertando en él sentimientos religiosos.

Gian Lorenzo Bernini, fue el artista italiano más acreditado del siglo XVII que mejor representó la nueva imagen de Roma. Conocido como escultor, pintor y arquitecto, sus esculturas destacaban por el barroquismo dramático, expresividad y dinamismo, como podemos observar en una de sus primeras creaciones [Figura 80], donde la razón renacentista cede el paso a las emociones del barroco.



Figura 80: Apolo y Dafne, 1624, mármol, Roma.
Fuente: www.books.google.es

Sin embargo, su arquitectura se adhirió al tradicional clasicismo antiguo y renacentista, destacando por el el mas conservador entre los principales arquitectos del S.XVII. [Figura 81].



Figura 81: Proyecto para la terminación de la fachada de S. Pedro.
Fuente: www.artehistoria.com

Entre los grandes arquitectos de Barroco europeo, sobresale la figura de Francesco Borromini, cuya arquitectura inicia una nueva etapa que conduce a un barroco tardío y rococó. Sus contemporáneos percibieron claramente que el introdujo un nuevo acercamiento a la arquitectura clásica. Su arquitectura destaca por ser extravagante y discordante con el procedimiento "normal" [Figura 82]. El artista atentó contra la concepción clásica de la arquitectura aceptada desde tiempos de Brunelleschi.



Figura 82: S. Carlo alle quattro fontane, Roma.
Fuente: www.noticias.arq.com

Próximos a 1700, la vanguardia arquitectónica europea se desplaza a Turín, ciudad que se convertirá en la capital del barroco tardío europeo. Este protagonismo se debe a la aportación de G. Guarini. De su obra destacamos la Capilla del Santo Sudario en Turín [Figura 83].

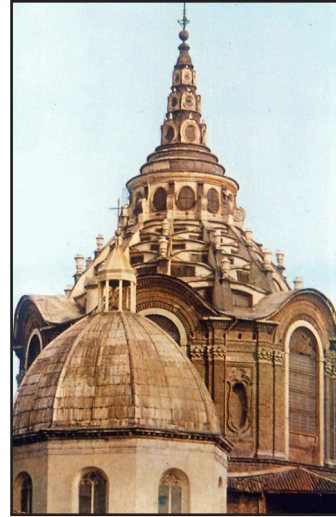


Figura 83: Capilla del Santo Sudario, Turín.
Fuente: www.composicion.aq.upm.es

En cuanto a la pintura de este periodo, se destaca la pintura de Rubens, brillando su obra con una extraordinaria vitalidad, siendo su pintura una exaltación de la naturaleza [Figura 84]. Por otro lado, la aparición del tenebrismo, siendo Caravaggio el iniciador de este recurso tan característico del barroco, donde la utilización de la luz ya no es suave sino violenta, cruzando en diagonal la escena para centrar la atención en los personajes principales dejando a un lado los secundarios [Figura 85].

Por último, encontramos el retablo barroco, la portada-retablo y la imaginería barroca como otras propias definiciones de este arte. [20]



Figura 84: Las Tres Gracias. Rubens.
Fuente: www.revistadearte.com

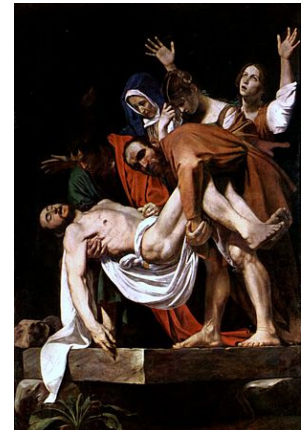


Figura 85: Entierro de Cristo. Caravaggio.
Fuente: www.elcultural.com

3.2 LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

Las vanguardias son una parte de la modernidad que intenta buscar nuevos caminos para encontrar soluciones a la nueva ciudad y modos de vida mediante la “ruptura”.

El término implica ante todo idea de lucha, de combate, de pequeño grupo destacado del cuerpo mayoritario, que avanza, que se sitúa por delante. En efecto, la vanguardia artística se manifestó como una acción de un grupo reducido que se enfrentaba a unas situaciones más o menos establecidas y aceptadas por la mayoría. Además, es un hecho que pone de manifiesto una nueva situación del artista en la sociedad, una situación enraizada en la idea romántica del artista como genio incomprendido.

Desde un principio estos serían los aspectos más definitorios del concepto de vanguardia. Pero, lógicamente, la idea de vanguardia comporta una mayor complejidad. La palabra vanguardia con relación al arte apareció por primera vez en el primer cuarto del siglo XIX, en textos de los socialistas utópicos. No se trata de una tendencia artística particular sino que el arte se presentaba como un adelanto de la sociedad, como la vanguardia de los dos sectores fundamentales que trataban de transformar la sociedad: la ciencia y la industria.

3.2.1 El Futurismo Italiano.

El futurismo italiano es la primera vanguardia surgida en Europa ya que es el país con mayor traducción histórica, pero a su vez, la revolución industrial sucedió más tarde debido a su atraso económico ya que la economía italiana se basaba en la agricultura y ganadería.

Marinetti, lanzó en 1909, el manifiesto futurista que afectó en un primer momento a la parte literaria. Posteriormente se irá implicando el resto del panorama artístico y será en 1914, junto con el arquitecto Antonio Sant'elía quienes redactarán el manifiesto futurista en arquitectura.

El futurismo en arquitectura no produce casi obra construida ya que lo que principalmente contiene son proyectos (bocetos, dibujos, pro-

puestas.), no siendo proyectos definidos sino simplemente imágenes de como deben ser las nuevas ciudades, apostándose por una ciudad nueva,

Estas ideas de Sant'elía se exponen en lo que se conoce como La Città Nuova, [Figura 86], proyecto en el que se plasman las bases del futurismo en arquitectura. Este proyecto se conoce en una gran exposición realizada en 1914 donde únicamente hay dibujos.

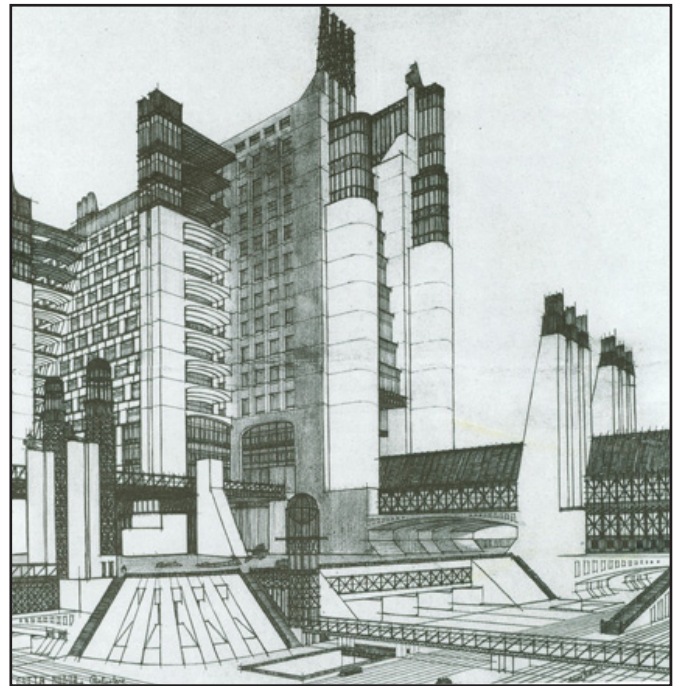


Figura 86: Proyecto para la Città Nuova, 1914.
Fuente: www.epdlp.com

Son tres las ideas con las que expone sus bocetos para la Città Nuova. Por un lado, la importancia de la máquina dentro de la ciudad incorporando ascensores y transportes públicos. La idea de velocidad, también es importante con la incorporación del automóvil en el diseño urbano, generándose grandes carriles de circulación a distintas cotas, y por último la metrópoli, la urbe, considerando la ciudad como elemento básico para la civilización, para el intercambio social.

Por último, con lo anteriormente descrito, dentro de esta arquitectura futurista, tendremos que tener en cuenta por un lado lo que rechaza frente a lo que pretende implantar esta nueva corriente.

Rechaza la arquitectura clásica, lo tradicional, para que entren a formar parte las nuevas edificaciones. También rechaza la pseudo arquitectura, que hace referencia a la arquitectura de los estilos, que necesita de los detalles y la ornamentación para poder ser entendida. También eliminará los materiales nobles, que se utilizan según los sistemas de composición tradicional y que permiten que la arquitectura perdure.

Frente a ello, lo que intenta implantar es, la utilización de nuevos material, como el vidrio y el hormigón, que aunque por una parte son precededores, por otra permiten que la arquitectura se renueve y que las ciudades sean cambiantes, reflejando en todo momento la situación social actual. Buscará también la incorporación de todo aquello que hace referencia a la máquina, como los ascensores y lo utilizará como recurso expresivo y las composiciones dinámicas, es decir, nuevos sistemas compositivos que apuestan por la abstracción. [21]

3.2.2 Vanguardias Soviéticas.

Para hablar de la vanguardia soviética hay que hablar de su contexto social, ya que se desarrolla a la par que la revolución soviética. En 1917, hay un primer intento de revolución social que fracasa, y será en octubre de 1917 cuando la revolución soviética comienza pasando a ser una sociedad comunista. Será Lennin el personaje que encabeza este movimiento, y en 1917 se instaurará con él la revolución soviética en Rusia que lleva implícita la idea de cambio social, de renovación, del triunfo del proletariado de las masas.

Tras la muerte de Lennin en 1924, Stalin ocupa su lugar y con él se produce un cambio dentro de la sociedad soviética, una dictadura comunista y por tanto un cambio en el pensamiento que se refleja también en el arte. En principio con Lennin hay un pensamiento de renovación artística, de vanguardia, pero con Stalin se producirá un arte al servicio del estado, un arte que rechazará la labro de la vanguardia soviética, por lo que a partir de 1924 hasta 1932 esta corriente comienza a ir en declive.

Así pues, la vanguardia soviética está relacionada directamente con un cambio social, existiendo una implicación directa entre arte y sociedad,

En 1912, se produce el manifiesto cubo-futurista que será el paso previo a las vanguardias. Hace una apuesta directa por la abstracción frente a los sistemas tradicionales relacionados con la naturaleza y la composición. El constructivismo ruso, es otro término que nos hala de vanguardia soviética.

Con este planteamiento, los trabajos desarrollados en esta vanguardia pertenecen a dos líneas muy relacionadas entre ellas. Por un lado, la rama formalista, la cual busca la experimentación formal, haciendo investigaciones a través del lenguaje, del color, de las composiciones y por el otro la rama constructivista la cual busca incorporar la tecnología, los procesos productivos en el arte. Dentro de la primera rama destacamos a Lissitzky o Malevitch, siendo Vladimir Tatlin, los hermanos Vesnins, Melnikov... los personajes mas importantes de la segunda rama.

De Lissitzky, destacamos por un lado los Proun [Figura 87], que son experimentaciones plásticas en dos dimensiones. También el proyecto para la tribuna de Lennin [Figura 88], el cual es un proyecto a medio camino entre la escultura y la arquitectura. Las composiciones son siempre asimétricas que buscan otros mecanismos a la hora de ordenar. [25]

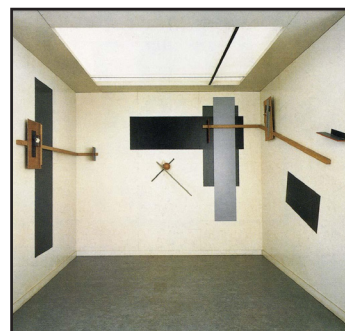


Figura 87: Proun
Fuente: www.instalacionunarte.com

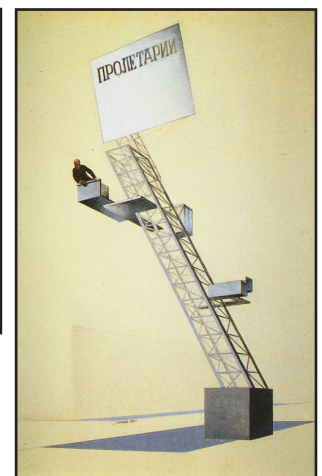


Figura 88: Proyecto para la tribuna de Lennin, 1924
Fuente: www.metalocus.es

Con la idea de acercar el arte a la sociedad de las vanguardias soviéticas, surgen los clubes, los cuales junto a las comunas pasan a ser los nuevos contenedores de la arquitectura soviética. La diferencia es que el club obrero es lugar destinado al ocio de los trabajadores, por lo que estará situado próximo a los lugares de trabajo. Como se consideran elementos singulares, tendrán tratamiento singular y estarán situados en lugares estratégicos,

Se puede apreciar en el Club Russakov, de Menikov [Figura 89 y 90]. Edificio público de ocio cultural, siempre relacionado con la cultura y alejado del consumo.

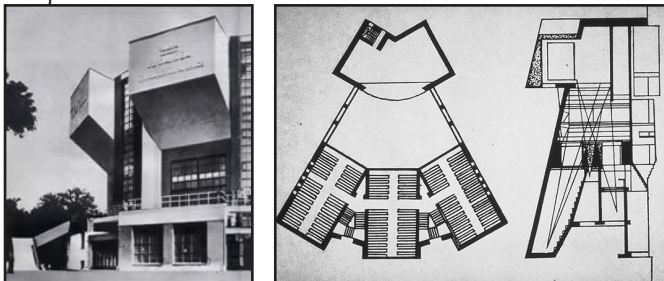


Figura 89 y 90: Club Russakov, 1927-29.
Fuente: www.moscularevolucion.com

Todo el arte de la vanguardia soviética está relacionado con la idea de ruptura, de novedad. Esto puede apreciarse en la forma del edificio, que por su planta podría ser un fragmento de una rueda dentada, entre cuyos dientes se colocan los elementos de comunicación vertical.

Utiliza esta referencia para hablar de la industria, y de como los soviéticos también introducían elementos de la industria en sus obras. [21]

3.2.3 El Expresionismo Alemán.

Podemos definir al expresionismo, como un principio que representa una actitud en la que prima el valor de la forma.

El tema de la forma dentro de esta vertiente va relacionado con la derrota, el fracaso, de los arquitectos de las vanguardias, ya que se realiza después de la derrota de Alemania en la Guerra Mundial.

El expresionismo propiamente dicho, se da a partir de 1918 cuando Alemania pierde la guerra

y se da en un ambiente de derrota. Los alemanes pasan de una situación en la que piensan que a través de la industria se puede evolucionar, se puede dar un cambio de la sociedad. Este pensamiento queda completamente roto después de la derrota y de que la industria bélica cree esta situación.

En la arquitectura se va a reflejar este sentimiento en proyectos utópicos, en arquitecturas dibujadas, en propuestas de ciudades ideales, capaces de crear una sociedad nueva con otro espíritu distinto al caos.

Dentro del expresionismo visionario (primer expresionismo) Bruno Taut hace propuestas que se basan en las posibilidades de nuevos materiales para realizar nuevos proyectos con las posibilidades del vidrio [Figura 91 y 92]. Una parte de las exposiciones pretenden que a partir de una actitud moral del vidrio se cambie la moral de la sociedad, por lo que se intenta cambiar la sociedad pero mirando hacia el futuro.

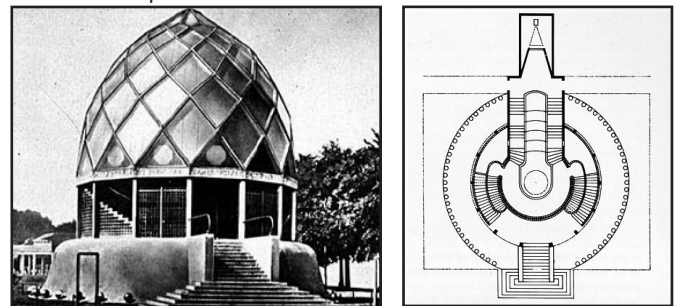


Figura 91 y 92: Pabellón de vidrio para la exposición de Colonia. Bruno Taut, 1914.
Fuente: www.wikiarquitectura.com

Fue a partir de 1920 cuando se comienza a construir, primando la idea de la forma y ya no siendo formas utópicas. Entre otras destacamos, la Torre Einstein [Figura 93] y los almacenes Schocken [Figura 94]. [21]

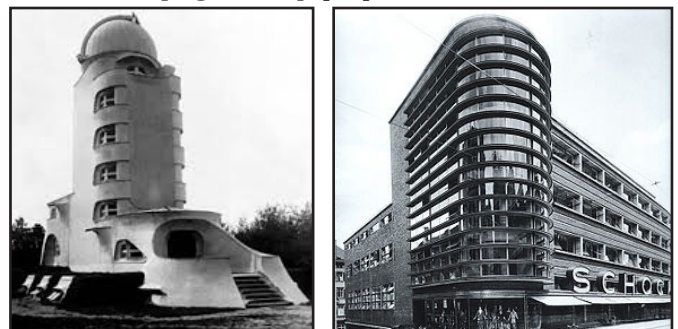


Figura 93: Torre Einstein. Erich Mendelsohn, 1920
Fuente: www.wikiarquitectura.com
Figura 94: Almacenes Schocken. Erich Mendelsohn, 1926
Fuente: www.wikiarquitectura.com

3.2.4 Vanguardia Holandesa_Neoplasticismo

El Neoplasticismo, también denominado “De Stijl” (el estilo), surge como reacción a la primera guerra mundial, y algunos de los personajes más importantes asociados a esta vanguardia son Pierre Mondrian y Rietveld como arquitecto.

Los neoplasticistas rechazan la primera guerra mundial por el caos y deciden buscar una nueva plástica, un orden, que lo buscarán alejándose de la objetividad. La buscan en la abstracción, en la esencia, y desprendiéndose de toda forma se quedan con la esencia a través de la abstracción. No existen referencias directas con la naturaleza y toda esta referencia acaba traduciéndose en formas geométricas.

A su vez, buscan un lenguaje universal que abarca todas las artes, el cual lo van a encontrar gracias a la esencia de Berlage y en cómo van a descomponer el espacio tradicional en planos. Entienden el espacio como una serie de planos que se van cruzando y van permitiendo una libertad espacial mayor. Confiere un espacio mas flexible, abierto, con características como la variedad que son distintas a la caja espacial tradicional.

Por último buscan la inmaterialidad a través de un elemento abstracto, utilizando para ello superficies brillantes de colores puros. Cuanto mas brillantes son, mas inmaterial y menos referencias hay a los materiales con los que está compuesto ese plano.

Con todo ello, lo que van a hacer los neoplasticistas es buscar un método de composición, el cual se basa en el equilibrio, en la compensación de masas, la pérdida de la simetría, y este método además incorpora un mecanismo de ida y vuelta que abstrae los objetos descomponiéndolos buscando la esencia, que una vez encontrada se produce un proceso de recomposición en base a las leyes de la compensación, del equilibrio de proporciones, del color... que funciona porque los colores tienen diferentes pesos y dependen la posición en el espacio. [21]

Utilizan planos blancos o de colores básicos, y estos últimos tienen mayor peso que el blanco y por eso se utilizan en superficies más pequeñas y la mayor parte del plano la ocupa el color blanco. Organizan el plano en base a una retícula que organiza según diferentes proporciones

Cuando se construye, para los arquitectos cualquier elemento de una obra se transforma en una línea o un plano, y esas líneas son de distintos colores según el lugar en el que se encuentren [Figura 95], [Figura 96] y [Figura 97].



Figura 95: Casa Schröder. G.Rietveld, 1924.
Fuente: www.the-art-minute.com



Figura 96: Fabbrica Modelo. W.Gropius, 1914
Fuente: www.thaa2.wordpress.com



Figura 97: Fábrica Van Nelle. J.A Brinckman y Van der Vlugt, 1927
Fuente: www.pinterest.com

3.3 DE LA MODERNIDAD A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO

Como bien sabemos, la arquitectura moderna, es aquella que se produce a partir del Movimiento Moderno, cuyo nacimiento y desarrollo ocupan buena parte del siglo XX.

El nacimiento de este movimiento reside en Alemania, concretamente en los años veinte y posteriormente pasará a denominarse Estilo Internacional gracias a P.Johnson y H.R Hitchcock en Estados Unidos hasta los años cincuenta. Tras la Segunda Guerra mundial, comienza su crisis y declive que culmina con el posmodernismo, caracterizado por ser un periodo corto y poco brillante.

La arquitectura practicada en las últimas décadas o arquitectura contemporánea, fechada en la segunda mitad del siglo XX, nace como reacción a las posturas del movimiento moderno, ya que nos encontramos ante una arquitectura totalmente diferente tanto por lo concerniente al proceso de producción como al proyecto constructivo.

Según señala el arquitecto Rafael Moneo en su texto "Otra modernidad" resulta interesante conocer las diferencias existentes entre la arquitectura contemporánea con respecto a la arquitectura moderna para comprender en que momento arquitectónico nos encontramos actualmente.

La primera diferencia significativa entre ambos movimientos es la concepción del espacio. Mientras que la arquitectura moderna entendía la arquitectura como el "arte de espacio", en la arquitectura contemporánea, el espacio pierde su condición sustantiva, no siendo ya punto de arranque del proyecto. En los siguientes ejemplos, se puede apreciar con claridad esta distinción de significados.

El historiador y crítico italiano Bruno Zevi, defendía la idea de que en el espacio, la arquitectura alcanzaba su apogeo y era capaz de ofrecer todo lo que la caracterizaba. Concretamente en la obra de Frank Lloyd Wright, es donde había culminado el triunfo del espacio, siendo el Guggenheim de Nueva York [Figura 98], la expresión más coherente de como la construcción,

el programa, la figura y la forma venían a coincidir en el elemento más genuinamente arquitectónico: el espacio.



Figura 98: Guggenheim de Nueva York
Fuente: www.artehistoria.com

Este concepto también estuvo presente en la obra de Le Corbusier, donde en su obra "la casa Curutchet" [Figura 99] puso en relación tiempo y espacio a través del movimiento.

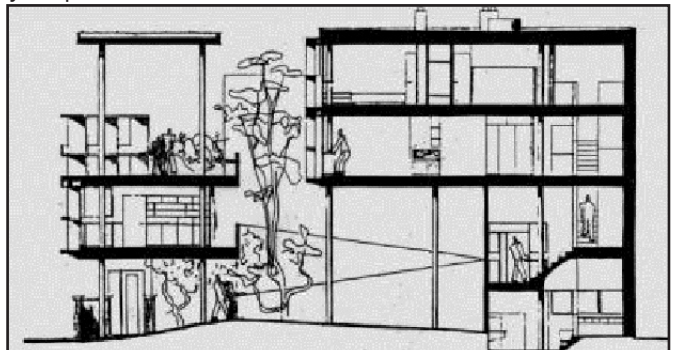


Figura 99: La Casa Curutchet
Fuente: www.diariodecultura.com

En la obra de los arquitectos de hoy en día, todavía esta presente esta noción de espacio, pero no de la misma manera, no siendo un aspecto sustancial del pensamiento arquitectónico contemporáneo.

El arquitecto Rem Koolhaas, pese a tratarse de un arquitecto de tradición moderna, no proyecta su arquitectura desde los espacios. Como podemos ver en su obra "La biblioteca de Seattle" [Figura 100], los espacios que se generan en el sistema estructural que contienen las distintas actividades son el resultado y no el origen de la acción proyectual. Sin embargo, en la "Villa Dall'Ava" [Figura 101] donde se observa alusiones lecorbuserianas, es un claro ejemplo de ar-

arquitectura pensada desde el espacio. No siendo este ejemplo de su último periodo. [13]



Figura 100: La biblioteca de Seattle.
Fuente: www.tecne.com



Figura 101: Villa Dall'Ava.
Fuente: www.architravel.com

Otra clara diferencia son los materiales como alternativa al lenguaje, ya que uno de los objetivos de la arquitectura siempre ha sido la invención de un nuevo lenguaje. Como bien sabemos, desde el siglo XV hasta el XX, la historia de la arquitectura ha estado dominada por los órdenes. A principios del siglo XX, ya no se hablaba de órdenes por lo que los arquitectos de vanguardias se centraron en la búsqueda e invención de nuevos lenguajes. En la arquitectura contemporánea, la búsqueda de un lenguaje universal ya no resulta una preocupación. Esto ha quedado sustituido por el descubrimiento de los valores expresivos de un material, como vemos en la obra de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, en la bodega Dominus [Figura 102], experimenta con los materiales que ofrece la industria.

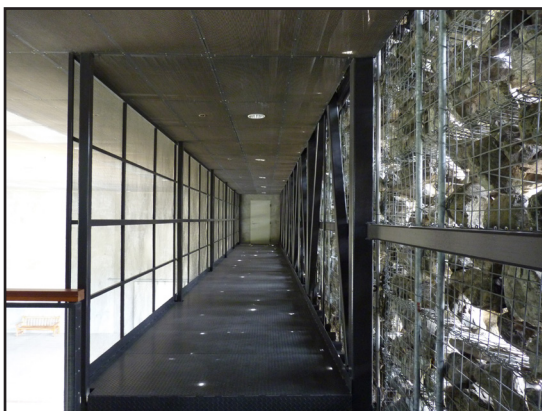


Figura 102: Bodega Cominus
Fuente: www.enlacearquitectura.com

Por otra parte, la condición de “objeto” de la arquitectura, entendida por la admiración de los arquitectos por la naturaleza, por lo orgánico se reforzó en los años setenta, al entenderse la arquitectura como proceso y el objeto como dominante que daba testimonio a aquel proceso, por lo que la arquitectura moderna, ve lo que se construye con una autonomía que permite hablar de los edificios como entes con vida propia. Sin embargo, desde los años ochenta y noventa, la idea de objeto se ha ido difuminando hasta convertir el edificio en “paisaje”. Este concepto puede verse claramente en el “Paul Klee Zentrum” [Figura 103] de Renzo Piano, donde atribuye a lo construido los rasgos de lo que llamamos paisaje.



Figura 103: Paul Klee Zentrum
Fuente: www.tuchs Schmid.ch.com

Otra de las diferencias reside en la indiferencia de la arquitectura contemporánea frente al programa y la función, no siendo así en la arquitectura moderna donde la continuidad entre forma y uso ha estado siempre presente en la historia de la arquitectura.

Esto último puede observarse en el “Palacio de la Sociedad de Naciones de Hannes Meyer” [Figura 104], donde existe una inevitable relación

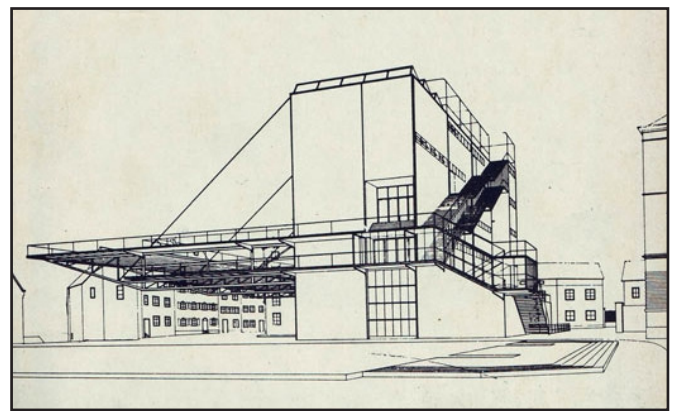


Figura 104: Palacio de las Naciones en Ginebra
Fuente: www.cbardaji.blogspot.com

entre la forma y la función, donde la planta se convertiría en el instrumento cuasimetodológico que permitía establecer esta relación, garantizando la especificidad que el edificio requería.

Sin embargo, la arquitectura contemporánea no cree en esa especificidad del edificio y lo que busca son edificios genéricos capaces de adaptarse a cualquier uso, es decir, que buscan la construcción de grandes iconos arquitectónicos capaces de asumir cualquier programa.

La indiferencia frente al lugar, también esta presente en la arquitectura actual, cosa que siempre había tenido un profundo significado para los arquitectos.

Otro concepto propio de la arquitectura moderna es la racionalidad, caracterizando su arquitectura de arquitectura racionalista y dotando de gran valor al concepto de construcción y arquitectura.

Un heredero de la tradición constructiva fue Mart Stam, quien para entender su arquitectura presentaba en primer lugar una imagen de los elementos portantes. Dicha tradición sigue hoy vigente ya que estamos acostumbrados a ver a los edificios como estructuras portantes. Esto lo podemos observar en el "Estadio de Florencia" de Pier Luigi Nervi [Figura 105], donde la racionalidad es el comienzo de su operación proyectual.



Figura 105: Estadios de Florencia.

Fuente; www.pinterest.com

Este valor se constructivo y estructural de la arquitectura se va a ir perdiendo conforme la construcción se va haciendo mas "fácil", hasta tal punto que hoy en día podemos decir que casi a penas cuenta,

Por último, los nuevos medios de representación han afectado a la práctica de la arquitectura, ya que van mas allá del dibujo permitiendo la adopción de nuevas geometrías que hasta ahora resultaban inaccesibles.

Las primeras reacciones negativas de la arquitectura moderna de primera mitad del siglo XX surgieron alrededor de la década de 1970, surgiendo diez años mas tarde la evolución de este espacio moderno hasta su total deconstrucción, apareciendo un nuevo estilo arquitectónico denominado deconstructivismo.

La arquitectura deconstructivista surgió a manos de Philip Jonson y Mark Wigley en una exposición que organizaron en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1988, donde se mostraron los trabajos de siete estudios de arquitectura estadounidenses y europeos entre los que encontramos a Frank Owen Gehry, Daniel Libeskind, Reem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Wolf Prix y Helmut Schwitzinsky, Coop Himmelb y Bernard Tschumi. Todos ellos coincidían en los paralelismos que se ponían entre la filosofía deconstructivista y la arquitectura y establecieron influencias formales del constructivismo ruso en sus obras deconstructivistas.

Las posiciones compartidas por los arquitectos reunidos en el MoMA eran en primer lugar, la nueva propuesta de "arquitectura de ruptura", las interpretaciones arquitectónicas sobre la teoría del caos, los beneficios de la geometría fractal y la informática que derivaría en esas formas caóticas, y por último, sus posturas ante el funcionalismo y afán por recuperar el protagonismo de la forma en la arquitectura.

Como se ha comentado, el constructivismo ruso había servido de inspiración para los arquitectos deconstructivistas, pero únicamente podemos vincular a Peter Eisenman, Frank Gehry, Bermand Tschumi, Rem Koolhaas y Zaha Hadid con el constructivismo ruso.

Este interés se debía principalmente a su gran atracción por el formalismo, concepto muy presente en las obras constructivistas.

A su vez, destacamos diversos aspectos formales muy relacionados con esta corriente constructivista, como son la fragmentación y superposición, la macla, la torsión, el pliegue y la retícula, que se van a convertir en el punto de partida para abordar el estudio de la forma y la composición de la arquitectura deconstructivista.

En primer lugar, la fragmentación tanto elementalista como volumétrica en la arquitectura deconstructivista, también puede plantearse como una consecuencia o reflejo de la fragmentación urbana, tal y como plantea Colin Rowe, en "Ciudad Collage", donde la ciudad es una unidad fragmentada cuyas fracciones están superpuestas a modo de collages.

El arquitecto deconstructivista que más utiliza la fragmentación como recurso compositivo es Frank Gehry, convirtiéndola en su principal arma compositiva.

En la siguiente imagen podemos observar como el trabajo de F.Gehry es comparable al del escultor Wolfgang Luy [Figura 106], el cual recurre a la utilización de fragmentos predominantemente semicirculares. A su vez, nos recuerda a trabajos orfistas de Robert Sonia Delaunay [Figura 107] donde Gehry emplea en proyectos como el Museo Guggenheim de Bilbao [Figura 108] o el Concert Disney Hall [Figura 109].



Figura 108: Frank Gehry, Museo Guggenheim Bilbao
Fuente: www.the-art-minute.com



Figura 109: Frank Gehry, Disney Concert Hall
Fuente: archikey.com

El arquitecto Bernard Tschumi también utiliza la fragmentación para explicar el fraccionamiento del programa [Figura 110] y [Figura 111]. [16]

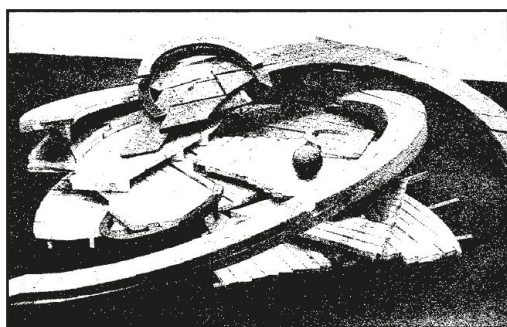


Figura 106: Wolfgang Luy, OT. 1984.
Fuente: www.abc.com

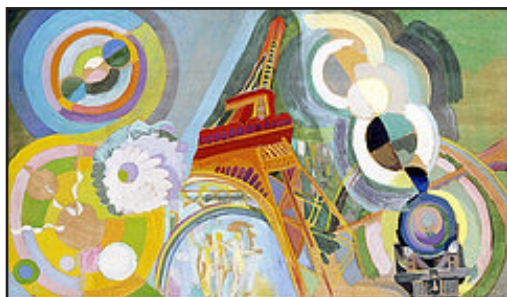


Figura 107: R. y S. Delunay. Aire, hierro y agua, estudio.
Fuente: www.arelarte.blogspot.com

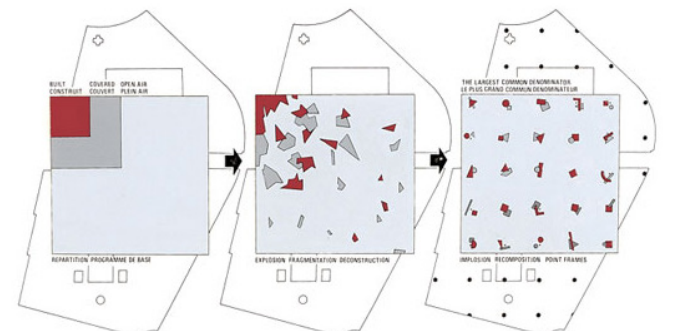


Figura 110: Bernard Tschumi. Folies Parque de la Villete
Fuente: www.architectural-review.com

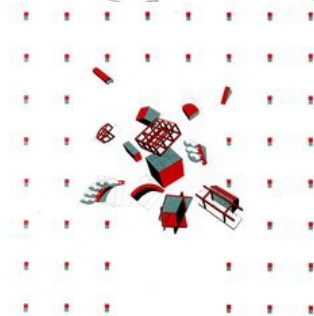


Figura 111: Bernard Tschumi. Folies.
Fuente: www.architectural-review.com

Daniel Libeskind también recurre al despedazamiento, como podemos observar en su esquema mapamundi utilizado para proyectar el “Museo Imperial de la Guerra” [Figura 112]. [12]

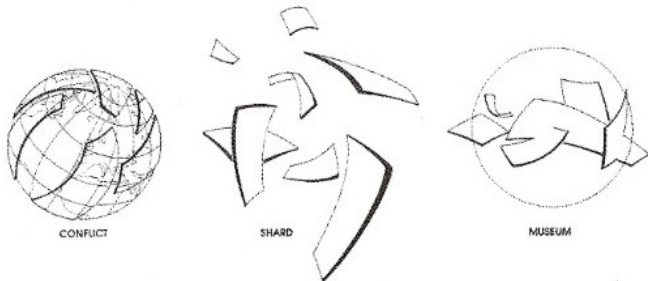


Figura 112: Daniel Libeskind. Museo Imperial de la Guerra.
Fuente: www.arquitecturaespectacular.com

También Zaha Hadid utiliza la fragmentación como vemos en el Hotel/Torre de la Calle 42 de Nueva York [Figura 113], donde lo utiliza como un recurso de diseño que aparece en diferentes niveles de proyecto.

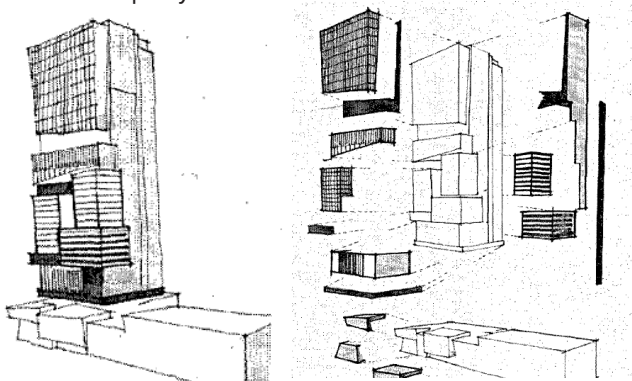


Figura 113: Zaha Hadid. Hotel/Torre de la c/42. Nueva York.
Fuente: www.elcroquis.es

El conjunto se fragmenta en dos edificios, cada uno de ellos divididos en dos cuerpos: basamento y torre que a su vez se descomponen en semitorres, teniendo un tratamiento superficial diferenciado al igual que ocurría en los trabajos de Gehry, pero Zaha recurre al uso característico de variadas tramas y composiciones lineales que la diferencian del resto.

Va a ser en el concurso Club The Peak [Figura 114], donde observamos la gran influencia en Zaha Hadid del Constructivismo Ruso, al asemejarse su composición a la obra del constructivista Kazimir Malevitch, Suprematismo nº58 [Figura 115], donde son evidentes las conexiones visuales a las figuras regulares y estrictas de Malevich. [28]

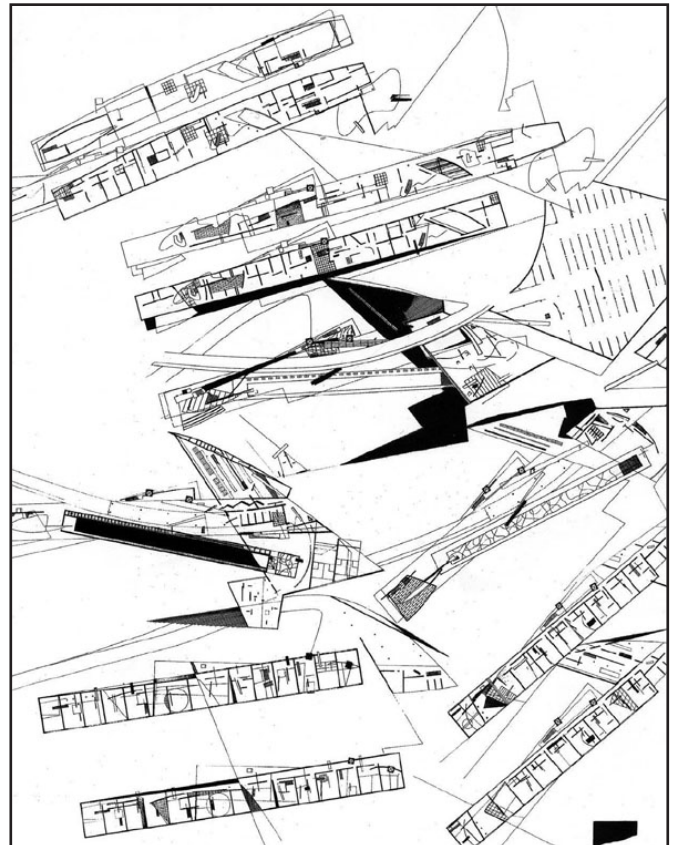


Figura 114: Zaha Hadid. Concurso Club The Peak
Fuente: www.elcroquis.es



Figura 115: Kazimir Malevitch. Suprematismo nº58.
Fuente: www.maclaarquitectos.com

Por último, va a ser en el trabajo de P. Eisenman donde también se haga presente el concepto de fragmentación. Veamos como en la "Casa X" [Figura 116] fragmenta el programa de necesidades en cuatro áreas en las cuales inserta una retícula tridimensional manifestándose como submódulos. Esta a su vez se descompone en volúmenes menores dotándoles de tratamientos superficiales diferentes modulados.

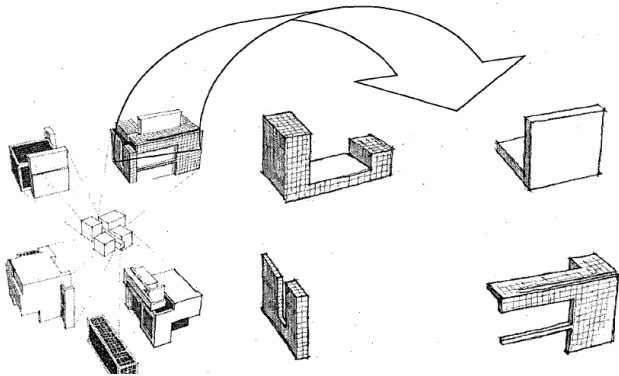


Figura 116: Peter Eisenman. Casa X
Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com

Una vez analizado el concepto de fragmentación en el programa, es necesario volver a relacionar esas partes por lo que los deconstructivistas recurren al recurso del maclaje de las partes o macla, definido como forma de vincular los elementos tomada de la mineralogía.

Entre los arquitectos deconstructivistas que utilizan este recurso, destacamos en primer lugar a Frank Gehry, con el "Centro Americano de París", [Figura 117] donde macla los volúmenes colisionando fragmentos de diversas formas pero con iguales tratamientos superficiales.



Figura 117: Frank Gehry. Centro Americano de París
Fuente: www.ciudadluz.net

También puede observarse en el Museo Vitra [Figura 118] caracterizado por la diferenciación de volúmenes a través del uso de diversos materiales.



Figura 118: Frank Gehry. Museo Vitra
Fuente: www.worksdifferent.com

A diferencia de Gehry, Daniel Libeskind compone maclas más regulares y con una menor participación de elementos. Como podemos observar en el Museo Felix Nussbaum [Figura 119] o la Filarmónica de Bremen [Figura 120], donde en este último, compenetra cuatro prismas dispuestos cartesianamente y anticartesianamente revestidos de materiales diferentes atenuando la fragmentación y la macla. [26]



Figura 119: Daniel Libeskind. Museo Felix Nussbaum
Fuente: www.libeskind.com



Figura 120: Daniel Libeskind, Filarmónica de Bremen
Fuente: www.bremen-tourism.de

Podría decirse, que todos estos trabajos basados en la fragmentación y en la macla, tienen un punto de referencia en el collage, por lo que podría cuestionarse la influencia de esta técnica en la deconstrucción.

El collage, al igual que la arquitectura deconstructivista, es una forma abierta, susceptible a una multiplicidad de interpretaciones como consecuencia de la coexistencia de géneros de propiedades aparentemente contradictorias o heterogéneas. Ambos cuestionan la unidad de la obra al introducir la fragmentación, por lo que Collage y Deconstrucción se caracterizan por presentar colisiones, maclas y enfrentamientos de lenguajes, de elementos y formas de colores, de materiales y de construcciones físicas.

Ambos entienden particularmente los materiales y la forma de trabajar con ellos alternándolos o llevándolos a su deconstrucción. Esto mismo se observa en las obras de Gehry cuando usa el vidrio en sus formas plegadas o retorcidas.

El collage, marca en el arte occidental una puesta en discusión de los medios tradicionales de la pintura e incluso constituyó un medio de subversión política, como es el caso del Collage Dadaísta. Igualmente, algunos principios de la arquitectura deconstructivista se caracterizan por su postura anárquica contra algunos planteamientos del Movimiento Moderno, como hemos visto anteriormente por lo que del mismo modo que el collage plantea un puesta en discusión de los medios artísticos tradicionales, la arquitectura deconstructivista hace un planteamiento crítico contra los medios de composición y generación formal.

Por ello, podemos considerar el constructivismo ruso como uno de los medios a través del cual trasladaron conceptos e ideas del collage a la deconstrucción, por lo que si consideramos que los constructivistas rusos trabajaron con la técnica del collage es lógico que a las obras deconstructivistas le hayan sido legadas algunos principios manejados por el collage.

El pliegue, es otro de los recursos compositivos que utiliza el arquitecto deconstructivista. Estas formas plegadas ya fueron empleadas con anterioridad, especialmente en el barroco donde tanto en la pintura como escultura barroca alcanzó su máximo esplendor, como podemos observar en las pinturas de Paul Rubens o en el Greco o en las esculturas de Gianlorenzo Bernini [Figura 121].



Figura 121: Gianlorenzo Bernini. La Beata Ludovica Albertoni.
Fuente: www.francescomorante.it

Al igual que en el Barroco, el pliegue está presente en la telas, siendo estas el material adecuado para expresarse, en el siglo XX también podemos observarlo en las propuestas de camisas plegadas de Diller y Scofidio así como en la propia vestimenta de la arquitecta Zaha Hadid con la que se envuelve. Así pues podemos decir que el pliegue encuentra su medio de expresión en la vestimenta.

No es hasta el siglo XX cuando el pliegue entra en el ámbito arquitectónico, destacando la Terminal TWA del Aeropuerto Kennedy de Nueva York de Eero Saarinen [Figura 122].



Figura 122: Eero Saarinen. Terminal TWA del Aeropuerto de Kennedy.
Fuente: www.idealista.com

Pero van a ser P.Eisenman y F.Gehry los que mayor producción poseen al respecto pero con dos puntos de vista totalmente diferentes.

El uso del pliegue que hace Gehry puede considerarse orgánico, de materiales flexibles, plásticos y elásticos, de curvas variables, como podemos observar en la cubierta de la casa Lewis [Figura 123]. Sin embargo el pliegue de Eisenman es más anguloso, más rígido, tal y como podemos observar en el Centro Emory [Figura 124]. Asimilándolos a los tejidos podemos asemejar el drapeado de los tejidos a Gehry así como el plisado en los de Eisenman,



Figura 123: Frank Gehry. Residencia Lewis.
Fuente: www.foros.arquonauta.com



Figura 124: Peter Eisenman. Centro Emory.
Fuente: www.arquiform.blogspot.com

El pliegue, a su vez, se caracteriza por la relación existente entre un punto de inflexión y un punto de vista, que por sus formas hace que este punto de vista varíe constantemente dando multiplicidad de posiciones y diferentes puntos de percepción.

Por ello, el deconstructivista entiende al objeto arquitectónico como la materialización de un elemento desde múltiples puntos. Concepto que viene alimentado de la idea de Rizoma de Deleuze y Guattari y la de Aleph de Jorge Luis Borges.

Podemos definir el concepto de Rizoma, como un modelo para un nuevo orden cuyos principios son la conexión, la heterogeneidad y la multiplicidad, donde la unidad es obstaculizada, no existiendo puntos o posiciones como ocurre en una estructura cartesiana ya que únicamente hay líneas.

El Aleph, puede definirse como uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.

Por ello, el modo que tienen los deconstructivistas de contemplar los objetos desde múltiples puntos de vista hace que la perspectiva tradicional quede en un segundo plano como sistema de representación en la actualidad.

Como se ha comentado en el Capítulo 2 del presente proyecto, las reglas de la perspectiva como representación racional del espacio nacieron en Florencia a principios del siglo XV. Pero fue con el Cubismo, donde comenzó a romperse esta tradición llegando hasta el deconstructivismo, donde la perspectiva deja de ser una representación parcial y engañosa de las cosas ya que el observador busca todos los puntos de vista posible no uno único.

Por otro lado, este nuevo modo de percepción provoca que el centro de la perspectiva ya no sea relevante porque la simetría y la regularidad de la forma ya no constituyen parte de perspectiva.

Llegados a este punto resulta conveniente hablar de la torsión, cuyo significado radica en girar, voltear una cosa sobre si misma de modo que tome una forma helicoidal, desviándola de su posición habitual.

Las podemos encontrar en diferentes momentos históricos desde la antigüedad a nuestros días. Por ejemplo, en numerosas columnas Barrocas [Figura 125], en el cimborrio de San Ivo de la Sapienza [Figura 126], en la escalera de la Biblioteca del Vaticano y en las escaleras de la Calla Millá de Gaudí [Figura 127].

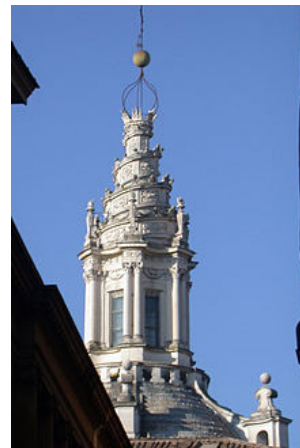


Figura 125: Borromini. Cimborrio de San Ivo de la Sapienza.
Fuente: www.artecom.blogspot.com



Figura 126: Bernini. Baldaquino de San Pedro.
Fuente: www.artehistoria.com



Figura 127: A. Gaudí. Casa Millá. Detalle de la terraza.
Fuente: www.gaudiclub.com

Estas helicoides cobran protagonismo en los trabajos deconstructivistas que encontramos en el proyecto para la Max Reinhardt Haus de Berlín [Figura 128], de Peter Eisenman, en el edificio de Oficinas para la National-Netherlands en Praga de Frank Gehry [Figura 129], en el montaje de la exposición The Great Utopia de Zaha Hadid en el MoMA o en el proyecto para un Puente Habitable sobre el Támesis de Daniel

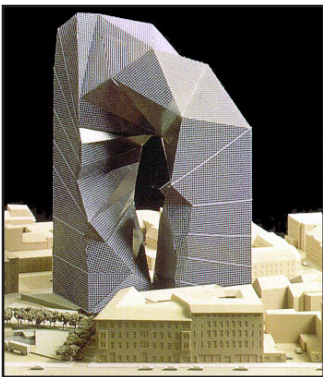


Figura 128: P. Eisenman, proyecto para la Max Reinhardt Haus de Berlín.
Fuente: www.skyscrapercity.com



Figura 129: F. Gehry, Edificio de Oficinas para la National Netherlands en Praga.
Fuente: www.noticias.arq.com

Como bien puede observarse, los arquitectos deconstructivistas tienen un especial interés por las formas inclinadas. Esto es por la inestabilidad que hace que el objeto nunca se perciba como algo sintético, claro o unívoco.

Cada uno de los arquitectos, muestra su propio interés por este concepto. Por ejemplo, para Gehry, lo oblicuo es consecuencia de su interés por las obras del artista Ron Davis, mientras que para P. Eisenman, la inclinación es consecuencia de la crítica a la idea de firmeza que propuso Vitruvio. Para Zaha Hadid, el interés por la inclinación radica en el tema de la gravedad, ya que

sostiene que siempre le produjo curiosidad poder desligarse de la fuerza de gravedad. En cambio, Rem Koolhaas, debe su interés a la inclinación a una reflexión sobre la estructura. Por lo que los deconstructivistas ven en las torsiones el intentar abolir la arquitectura euclídea y lineal: lo antigraavitacional, lo anticartesiano, la inestabilidad y el desequilibrio.

Por último, cabe mencionar el último aspecto formal y compositivo que caracteriza a este grupo de arquitectos. Esto es el uso de retículas y mallas.

El uso de la retícula destaca principalmente en arquitectos como Bernard Tschumi, Frank Gehry y P. Eisenman. Será especialmente en el trabajo de Eisenman donde mayor uso encontramos de ellas.

Su trabajo queda dividido en tres etapas con diferente uso de la retícula en cada una de ellas. En la primera etapa usa retículas tridimensionales a modo de malla que sirven para componer y descomponer proyectos [Figura 130]. En la segunda la retícula adquiere gran protagonismo dejando de ser herramienta solo de composición para materializarse en el edificio [Figura 131] y por último en la tercera etapa la retícula se transforma someténdola a torsiones y deformaciones [Figura 132].

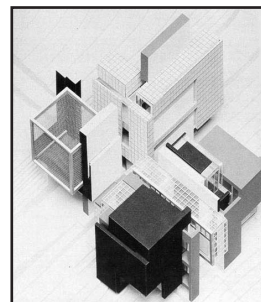


Figura 130: P. Eisenman. La casa X.
Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com

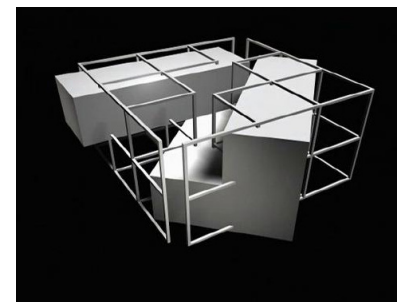


Figura 131: P. Eisenman. Biocentro de Frankfurt.
Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com



Figura 132: P. Eisenman. Oficinas Koizumi.
Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com

Como conclusión a lo anteriormente expuesto, destacamos que no existe un modo de componer de la arquitectura contemporánea sino múltiples, puesto que cada uno de los arquitectos anteriormente expuestos tiene su propia manera de crear no existiendo puntos que deban cumplir o cánones a seguir.

En cuanto a la forma, podemos destacar que en todas es irregular porque no tiene límites precisos, es dinámica ya que intenta ser inestable y antigraavitatoria y es amorfa porque es indeterminada.

Por ello podemos afirmar que la arquitectura de nuestros días se caracteriza por el uso de formas nuevas, buscando interpretar viejos temas o conceptos deconstruídos para volver a reconstruirlos posteriormente. Este nuevo modo de componer y estos nuevos resultados formales, fueron la materialización arquitectónica de conceptos que ya saturaban la atmósfera cultural e intelectual del momento. [16]

INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA **04**

En este apartado se va a exponer la idea de “imagen” del proyecto arquitectónico y posteriormente se va a realizar un estudio comparativo entre la obra gráfica de arquitectos contemporáneos y sus posibles influencias artísticas a la hora de componer o representar sus obras, con el fin de poner en práctica todos los conceptos descritos en los capítulos anteriores.

4.1 LA IMAGEN DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Tal y como explican las palabras de Rafael Moneo “El dibujo es la forma de pensar del arquitecto”¹, podemos decir que el dibujo es el lenguaje del arquitecto, medio por el cual el arquitecto comunica lo que piensa construyendo un discurso mediante plantas, alzados, secciones, perspectivas y esquemas. La forma en que se ordenan todos estos elementos va a afectar al propio discurso.

Concretamente dentro del campo de los concursos de arquitectura, el dibujo final o lámina va a condicionar el entendimiento o comprensión del mismo, contando actualmente con infinidad de recursos gráficos para su elaboración.

El hecho de que el propio dibujo sea un lenguaje necesita de unos códigos que el propio arquitecto ha de inventar adaptándolos a sus necesidades.

Los dibujos que se analizan en el presente capítulo, hacen un uso inteligente de los recursos gráficos, del color y las imágenes así como de la superposición y ambigüedad, de la sensualidad y la abstracción situándose en ese margen entre el dibujo y el grafismo. Todos ellos, además de definir, pretenden cautivar, sugerir o simplemente ser solo vistos, haciendo uso del dibujo como herramienta gráfica mediante la cual el arquitecto expresa su proyecto.

Pueden existir casos en los que convenga observar las láminas en su conjunto para entender como se estructura el discurso. En otros casos, a partir de una primera lámina se resume la

idea general del proyecto, diferente compositivamente al resto. Existen casos, en los que las láminas presentan un nexo compositivo, partiendo todas ellas de un mismo dibujo, siendo necesario un golpe de vista conjunto de todas ellas para entender la estructura de la composición.

Una vez visto y analizado la estructura de partida de cada concurso, resulta interesante analizar la forma en que se modula la información dentro de ellas y el uso que hacen del color o las superposiciones, donde en algunos casos se hace uso de los contrastes como forma de articular el discurso, indicando transiciones entre las partes que lo componen. Todo ello supone el inicio de una fase de madurez en el dibujo arquitectónico.

Resulta importante en la composición de los paneles la forma de sintetizar la información, lo que obliga a una gran concisión en el discurso y esfuerzo de síntesis en la comunicación de la idea que se propone. Ello unido al carácter espacial y formar de cualquier propuesta arquitectónica, sitúa a este género en el terreno de la comunicación visual.

El lenguaje visual, se caracteriza por la capacidad de generar sensaciones mediante las cuales el receptor es capaz de efectuar su propia síntesis del mensaje. Por ello puede afirmarse que una presentación para un concurso de arquitectura es fundamentalmente un ejercicio de comunicación visual ¹.

4.2 ARTE Y ARQUITECTURA

ANÁLISIS DE COMPOSICIONES

Antes de abordar el tema en cuestión se considera necesario replantear el significado de la palabra composición. Componer significa poner juntos varios elementos o, lo que es igual, formar de varias cosas una sola que sea algo más simple que la suma o acumulación. La composición por tanto implica la existencia de elementos y relaciones.

Elemento, es cualquier principio constituyente o cualquier parte integrante de algo. En lo que se refiere a la forma, un elemento debería tener suficiente autonomía como para poder separarse del conjunto aunque solo sea mentalmente. Relaciones, son los vínculos estructurales que mantienen la cohesión entre los elementos y los integran en una totalidad coherente. El conjunto de las relaciones constituyen el orden formal.

Esta idea de forma, que se identifican con la idea de composición, fue compartida por antiguos y modernos.

Leon Baptista Alberti escribió: [...] *El modo de realizar una construcción (o composición) consiste en obtener una estructura compacta e íntegra y unitaria.*²

Y Paul Klee, 400 años después: [...] *El artista se esfuerza en agrupar sus materiales con tal lógica y tal claridad que cada uno de ellos ocupe un sitio necesario sin que atente contra los demás.*³

Estas afirmaciones, en razón de la distancia que separa a sus autores, permiten enunciar unas condiciones generales de la forma, o condiciones generales de la composición.

Estas son; Unidad, que obliga a la forma a presentarse como un todo completo y limitado, afectado por un principio de orden estructural. Integridad que obliga a una presencia activa de todos los elementos que componen la forma sin que se pueda echar de menos alguno. Coherencia (de cohesión) que vincula los elementos entre sí mediante un sistema de relaciones

junto. Claridad, que obliga a evitar la confusión y por último, Necesidad, que obliga a prescindir de todo lo que resulte superfluo.

En las reglas fundadas en la filosofía de la Gestalt, desarrolladas a principios del siglo XX, es donde se encuentra el fundamento de la composición. Dichas leyes explican las percepciones originadas a partir de los estímulos.

Max Wertheimer, fue el psicólogo que estableció dichas leyes, las cuales se apoyan en que *“el todo es algo más que la suma de sus partes”*⁴, idea que intentó sustituir a que las sensaciones son la suma de las percepciones individuales.

En cualquier obra de arte, la composición ha de satisfacer necesidades estéticas y prácticas constituyendo una unidad orgánica, la cual permite ordenar tanto los elementos conceptuales, como visuales y técnicos fundamentales para el acto creador. Puede definirse también como la forma total con la que se comunica una plástica por lo que será necesaria la percepción visual del conjunto para llegar a esta comunicación visual.

En las artes visuales como la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, etc, entendemos como composición como la forma de colocar u ordenar los elementos que integran el trabajo artístico en cuestión, por lo que componer significa dar un orden estético, es decir, organizar los elementos que integran la imagen.

Tras haber analizado en los capítulos anteriores la teoría de la percepción y la teoría de la composición plástica, desde los grandes maestros del Renacimiento y Barroco hasta la arquitectura de nuestros días, se va a proceder a realizar un análisis comparativo entre el arte y la arquitectura, en como los arquitectos contemporáneos se ven influenciados por los principios artísticos de vanguardia y como lo plasman en sus proyectos.

Una vez estudiados estos principios, se puede llegar a la conclusión de que la arquitectura contemporánea se ve influenciada por el concepto vanguardista de “abstracción”, tal y como afirma Robert Atkinson: [...] *La composición, o el diseño de una forma en abstracto, es curiosamente universal en sus fundamentos, tanto en la pintura y escultura, como en la arquitectura. Lo clarooscuro y oscuro, el vacío y el lleno, las masas-cualquiera que sea el sentido que le demos a la palabra-siempre significan lo mismo en todas las artes.*⁵

Esta clara influencia nos lleva a centrarnos en el concepto de arte abstracto surgido en 1910, el cual se caracteriza por prescindir de la representación de un tema o un asunto figurativo sustituyéndolo por un lenguaje visual autónomo, es decir, que tenga significado propio. Dentro del arte abstracto, encontramos la pintura abstracta, que se caracteriza por prescindir del objeto y de la figura, llegando a una composición del cuadro mediante líneas y colores.

Cabe destacar, que la abstracción no es un movimiento único, ya que podemos llegar a ella mediante dos vías, las cuales nacen de la búsqueda de un orden y una racionalidad.

La primera de ellas, se elabora a partir de experiencias expresionistas y fauvistas, y se caracterizan por exaltar la fuerza y el color. Esta se denomina abstracción lírica, destacando a Wassily Kandinsky. La segunda, conocida como abstracción geométrica, se basa en la estructuración cubista, donde encontramos a Piet Mondrian, Kazimir Malévich y L. Márkovich Lissitsky.

En base a esta clasificación, se procede al siguiente análisis comparativo entre composiciones de arquitectura contemporánea y su correspondiente influencia, en el cual podemos observar como señala J.M Montaner que *“existe una fuerte capacidad para renovar la representación arquitectónica. Se insiste en la ruptura del sistema clásico de representación – planta, sección y alzado-y continuando con los hallazgos de las vanguardias –cubismo, De Stijl, suprematismo, constructivismo-se explotan las posibilidades de múltiples combinaciones:*

*las posibilidades de múltiples combinaciones: perspectivas superpuestas con secciones, collages y sobretodo maquetas”*⁶

Dicho análisis, va a estructurarse, en primer lugar, mediante una primera clasificación en cuanto a influencia lírica o geométrica se trate, o si la composición está influenciada por otra corriente.

Posteriormente, dentro de cada una de las clasificaciones anteriores, se va a diferenciar si el análisis se corresponde a una composición contemporánea donde se percibe claramente esta influencia, o si pertenece a una composición en la cual se intuyen los principios que caracterizan a cada tipo de abstracción.

4.2.1 Influencia de la abstracción lírica

La abstracción lírica, se caracteriza por defender un lenguaje basado en la función expresiva y simbólica de los colores, mediante una serie de manchas de color, las cuales pretenden plasmar el estado anímico del artista o bien causar una impresión al espectador.

Como se ha comentado, dentro de esta vía destacamos las composiciones del pintor Wassily Kandinsky, que es sin duda uno de los artistas más importantes del siglo XX. Esto se debe tanto a su aportación teórica como práctica en la liberación de la pintura representando la realidad abriendo camino a la abstracción.

Kandinsky, quien llega a la abstracción impregnada de sentimiento, defiende un lenguaje que se basa en la función expresiva y simbólica de los colores, mediante una serie de manchas de color [Figura 133].

Sus composiciones destacan por el uso de formas abstractas coloreadas que flotan sobre un espacio imaginario en las que no se encuentran referencias miméticas. En ellas se potencia el gran dinamismo causado por la fluidez de las manchas de color y el gesto nervioso de la línea [Figura 134].

A partir de 1909, Kandinsky nombró a sus obras con títulos como, Improvisación, Composición, e Impresión y también a numerarlos, cosa que lleva al artista a dar un paso más hacia la abstracción. Estas obras hablan de sensaciones y paisajes interiores y de la relación que establece el artista entre pintura y música y entre sonidos y colores.

Las composiciones seleccionadas para este análisis se relacionan por un lado con la vertiente más orgánica y pictórica del artista, como veremos a continuación en las propuestas de Rem Koolhaas y Berdard Tschumi y la otras con su vertiente más abstracta y geométrica, como analizaremos con Daniel Libeskind y en paneles de concursos de arquitectura más recientes, donde se plasman los principios geométricos básicos de su obra artística.



Figura 133: Kandinsky. Composición VII, 1913
Fuente: www.wikiart.org

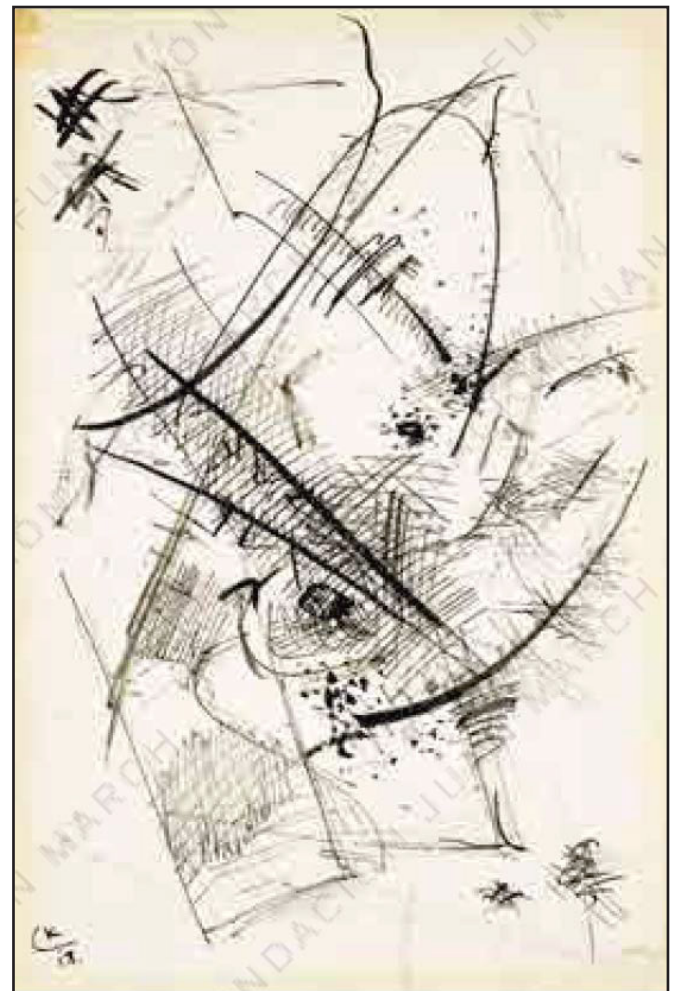


Figura 134: Kandinsky. Abstracción 40, 1918
Fuente: www.es.pinterest.com

Rem koolhaas y Bernard Tschumi

A continuación, se va a analizar dos propuestas para el proyecto Parc de La Villette en 1982. La primera se corresponde con la propuesta de Rem Koolhaas y la segunda con el proyecto ganador de Bernard Tschumi.

Resulta inevitable reconocer las sorprendentes similitudes en el lenguaje formar entre el proyecto del Parc de La Villette de Rem Koolhaas [Figura 136] y la Composición VIII de Kandinsky [Figura 135]. Aunque pertenezcan a épocas diferentes, mediante esta comparación se puede demostrar cómo influyen los elementos gráficos de este pintor ruso, conocido como el primero en producir obras totalmente abstractas.

En la obra de Kandinsky, "Punto y línea sobre plano" analiza lo que él denomina los elementos básicos de una composición: el punto, la línea y el plano. Estos elementos básicos, y las variedades de línea que estudia en su obra, son las que aparecen en el proyecto de Koolhaas, que puede considerarse como la materialización arquitectónica de las propuestas de Kandinsky. Como podemos observar en la figura anterior [Figura 136], el principio básico del proyecto es la superposición de tres sistemas de ordenación autónomos; puntos, líneas y superficies. Por un lado el parque es la combinación de puntos (folies), líneas (circulaciones) y planos (espacios verdes, lagos y pabellones).

Debemos concebir el proyecto de Koolhaas como una estrategia de proyecto más que como un dibujo, combinando al mismo tiempo la especificidad arquitectónica con la indeterminación programática.

Por otro lado, las propuestas de Kandinsky sobre la línea se hacen explícitas en el modo en que Tschumi plantea las circulaciones del parque en la propuesta ganadora para el Parque de la Villette [Figura 137].

Como punto de partida del conjunto, traza dos líneas rectas perpendiculares, sobre una de las cuales dispone un círculo equiparable al Círculo naciente propuesto por Kandinsky en su esquema n° 36 [Figura 138], el cual ya posee el germen de una curva simple.

A este conjunto antagónico, Tschumi añade una línea quebrada, la cual partiendo desde el acceso, toca con el ángulo de su quiebre el edificio del Zénith para terminar trazando la bisectriz de las rectas perpendiculares antes mencionadas.

Por último, Tschumi incorpora los esquemas de líneas onduladas propuestos por Kandinsky de dos modos diferentes. Los distintos esquemas de estudios sobre la línea libremente curvada, o complicada como también la denomina Kandinsky, los encontramos inscritos, de modo disperso, dentro de esa gran línea serpenteante que forma el paseo de parque. Especialmente obsérvese cómo el esquema n° 90 [Figura 139], de Kandinsky se repite en el extremo sur del paseo de Tschumi, incluso, hasta en el uso de las líneas de anchos variables que dibuja Kandinsky.

Por otra parte, a la línea curva geoméricamente ondulada del esquema n° 46 [Figura 140] la destina a la cubierta metálica que acompaña a la línea recta de circulación peatonal que une los accesos norte y sur del parque. Nuevamente la curva y la recta se relacionan para constituir lo que Kandinsky denomina "el par de líneas fundamentalmente antagónicas". Finalmente, obsérvese hasta qué punto Tschumi se apropia de los esquemas propuestos en el libro del artista ruso, que reproduce con ese encuentro secante entre el paseo circular y el serpenteante, el esquema n° 64 [Figura 141] de Kandinsky y que denomina composición divergente.

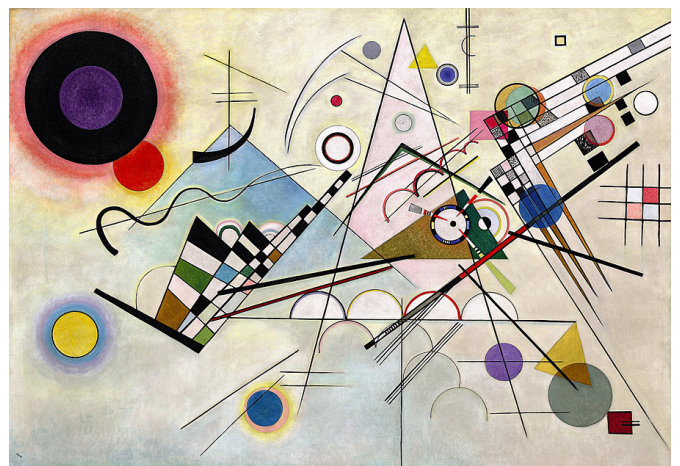


Figura 135: Kandinsky, Composition VIII, 1923
Fuente: www.wikiart.org

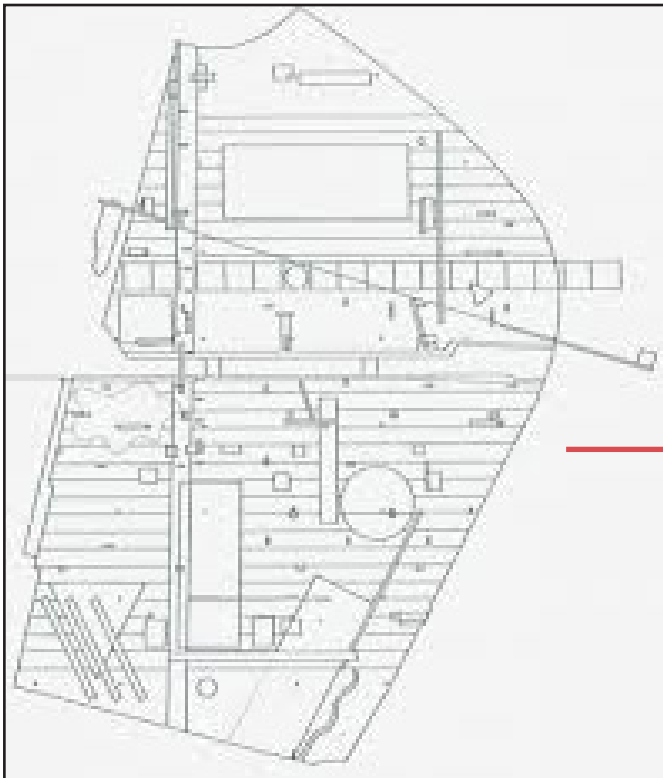
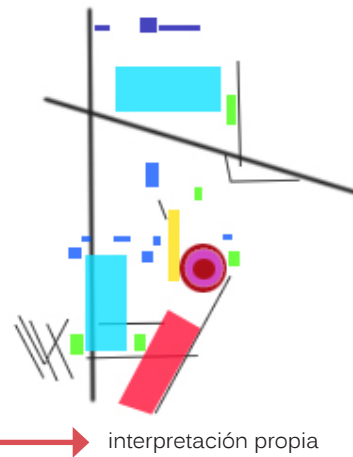


Figura 136: Rem Koolhaas, Parc de La Villette, 1982 (arriba).
Abstracción geométrica (derecha).

Fuente: www.pinterest.com



interpretación propia

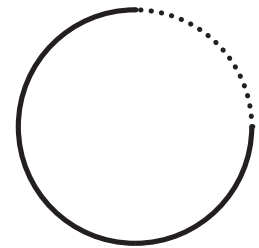


Figura 138: Circulo.
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 36.



Figura 137: Bernard Tschumi, Parque de la Villette

Fuente: www.pinterest.com

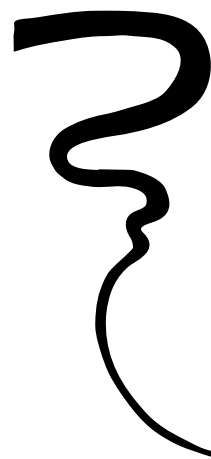


Figura 139: Curvas sueltas
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 90.



Figura 140: Ondas
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 46

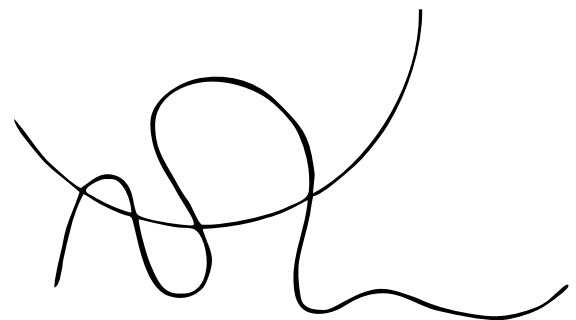


Figura 141: Divergentes.
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 64

Daniel Libeskind

A continuación, se procede a analizar las primeras composiciones de Daniel Libeskind.

Se trata de un conjunto de 28 dibujos "Chamber Works" o series uniformes de líneas abstractas en tinta negra sobre un fondo blanco de 1983 [Figura 142]. Se trata de una arquitectura basada en la sintaxis geométrica sin significado semántico alguno, que existe por si sola, independientemente de lo que pueda suceder en su interior o exterior. La forma es lo primordial y se entiende como si de un lenguaje se tratara.

La arquitectura que representa D.Libeskind en estas composiciones, van mas allá de la construcción, las cuales expresan y generan sensaciones subjetivas al observador, siendo el dibujo su representación fundamental. Para que estos dibujos consigan representar tanto las formas como la arquitectura en si, debemos de ir más allá, entendiendo las líneas no como un elemento estático; recta, curva, quebrada, etc, sino como la parte real de las acciones que las han realizado, es decir, atribuyéndoles cualidades "humanas" hasta entonces desconocidas como pueden ser agitación, duda, miedo, velocidad, etc.

Dichas composiciones vistas de lejos o a simple vista, el observador únicamente percibe un embrollo de líneas sin sentido lógico, con el fin de ser algo puramente formal, pero en el momento que se para a analizar de cerca cada obra, es cuando se llega al trasfondo de la misma. Por lo tanto se podría decir que el conjunto de D.Libeskind es una colección de composiciones que aunque se pueda considerar sistemático, nunca serán algo convencional, dado que en ellas la figura y el espacio son casi inexistentes, comparables con las composiciones de Kandinsky, donde también las líneas dejan de tener su función natural [Figura 143].

Así bien, podemos observar, que ambas composiciones provienen de la aleatoriedad mediante el uso de los mismo recursos gráficos, que en el caso de la arquitectura de Libeskind extrae de ellas conceptos, geometrías simplificadas, formas distorsionadas, fragmentos, intersecciones, etc, inspirando su arquitectura formal.



Figura 142: Chamber works, 1983
Fuente: www.pinterest.com

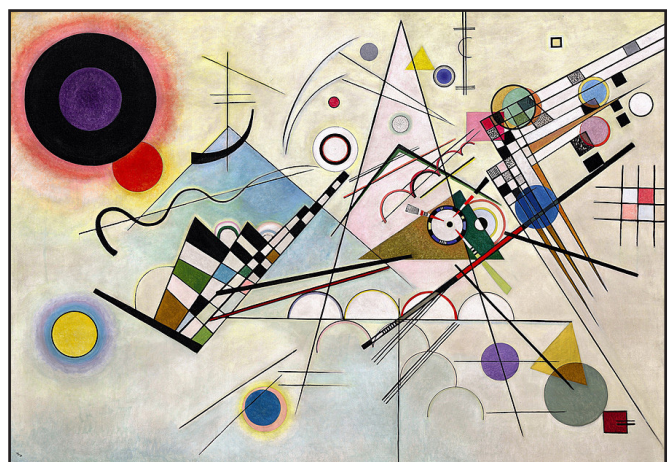


Figura 143: Kandinsky, Composition VIII, 1923
Fuente: www.wikiart.org

Tras analizar las composiciones de arquitectos contemporáneos, pasamos a analizar paneles de concursos de arquitectura, de los cuales extraemos la influencia en la obra de Kandinsky.

El primero de ellos pertenece al primer premio del concurso European 12, de Carles Enrich Giménez_Inserciones Urbanas. La Segrera, Barcelona. El concurso se presenta en tres paneles con única composición de lámina algo distinta en cada una de ellas.

La propuesta se basa en la reconsideración del emplazamiento y relación con la ciudad existente donde la estrategia urbana queda reflejada en la primera lámina, mediante la diagonal que representa la conexión de la propuesta mediante un paseo natural, potenciando esa conectividad. Así bien se muestra una primera mirada, como sobrevolando el lugar a gran escala, predominando el fondo blanco de la lámina, lo que permite destacar el eje verde dominante del proyecto.

Ello nos remite a la importancia de la diagonal que Kandinsky habla en su libro *Punto y línea sobre el plano*.

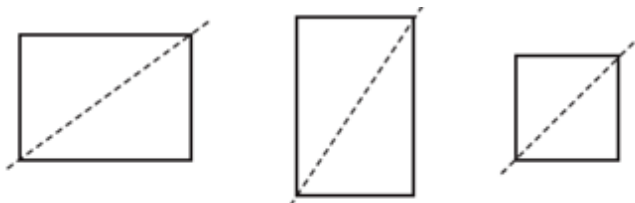


Figura 144: Ejes diagonales.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 81

Para Kandinsky, la diagonal [Figura 144] es un medidor de tensiones que manifiesta una tendencia creciente hacia la vertical u horizontal, siendo un indicador hacia la teoría de la composición⁷. Tal y como observamos en la primera lámina [Figura 145], las diagonales se presentan desligadas y libres del plano soporte lo que ocasiona sensación de libertad. [Figura 146].



Figura 145: Diagonal, lámina 1
Fuente: elaboración propia

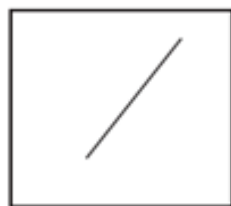


Figura 146: Tensión lírica.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 94

Dicho eje marca la diagonal [Figura 148], que permite realizar una distribución uniforme de las tensiones en la lámina, trasladando el peso a la parte inferior izquierda donde se coloca la parte más pesada de la sección fugada. Esta distribución de pesos [Figura 147], está reflejado en el libro de Kandinsky tal y como hemos comentado en el Capítulo 2 del presente proyecto, pero invistiéndose el orden de pesos en el proyecto.



Figura 147: Distribución pesos.

Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*.
Figura 83

Respecto al formato escogido, el largo, tiene la característica de que los bordes son más dependientes los unos de los otros por lo que se reduce la posibilidad de movimiento de los elementos, quedando determinados por esta diagonal armónica y creando una tensión lírica.

El texto, ubicado en la parte superior izquierda permite entender lo que no se explica gráficamente y además se adjuntan pequeños esquemas de planta, que complementan la información, indicando la intención de renaturalizar las tres calles principales que conducen al río.

En la parte inferior de la primer lámina se coloca una sección fugada de la propuesta. Por la ubicación del mismo, al ser un elemento pesado, proporciona ligereza y pierde poder de sustentación. El grafismo utilizado en esta última imagen permite, mediante el uso de la sección, destacar el puente, uno de los objetos principales de la propuesta.

La segunda y la tercera lámina se centran en la redistribución del programa. En la lámina 2 [Figura 149], sigue en cierto modo la composición de la lámina 1, pero haciendo uso de una mayor escala ya que entramos a profundizar en el programa. Esta composición organizada en retícula jerarquizada se centra en la incorporación de la actividad en las plantas bajas, mediante el análisis de las manzanas existentes con ayuda de pequeños esquemas.



Figura 148: Lámina 1, concurso inserciones urbanas.
Fuente: www.europan-esp.es

Siguiendo el mismo esquema que en la composición de la primera lámina, centramos la atención en una planta general de la zona de actuación donde vemos que se organiza en cinco manzanas que admiten perforaciones para lograr una mayor porosidad en la circulación peatonal. Al igual que veíamos anteriormente, la lámina se concluye con otra sección fugada de una de las zonas con el mismo grafismo utilizado en la lámina anterior, resaltando la imagen de sección fugada.

En la última lámina presentada a concurso [Figura 150], se habla de la sección y de la relación entre las partes.

Con una organización en retícula de filas, la tercera lámina se centra en las viviendas taller y los muebles vivienda mediante el uso de la sección como elemento explicativo de los sistemas.

En cuanto a las viviendas-taller, se propone un sistema de vivienda basado en la sistematización de un módulo de servicios y almace-

namiento que permite múltiples variaciones y ofrece espacios que sirvan tanto para habitar como para convertirse en pequeñas oficinas o espacios de trabajo.

Tal y como hemos visto en la láminas anteriores, se introduce en la parte inferior de la lámina, la última sección fugada, con el mismo grafismo visto anteriormente. Esta imagen se usa de elemento común en las tres láminas, cada una a una escala diferente según lo que se quiera representar, e introduciendo la imagen humana como sólidas siluetas contrastando con la sección, con el fin de destacar la importancia del ser humano en esta intervención. Se destaca también el uso del elemento verde, tratado de la misma manera en cada una de las imágenes y el uso de colores claros que hacen de las tres composiciones, tres láminas ligeras resaltando el fondo blanco sobre cada una de los elementos que forman las composiciones.



Figura 149: Lámina 2, concurso inserciones urbanas.
Fuente: www.europan-esp.es

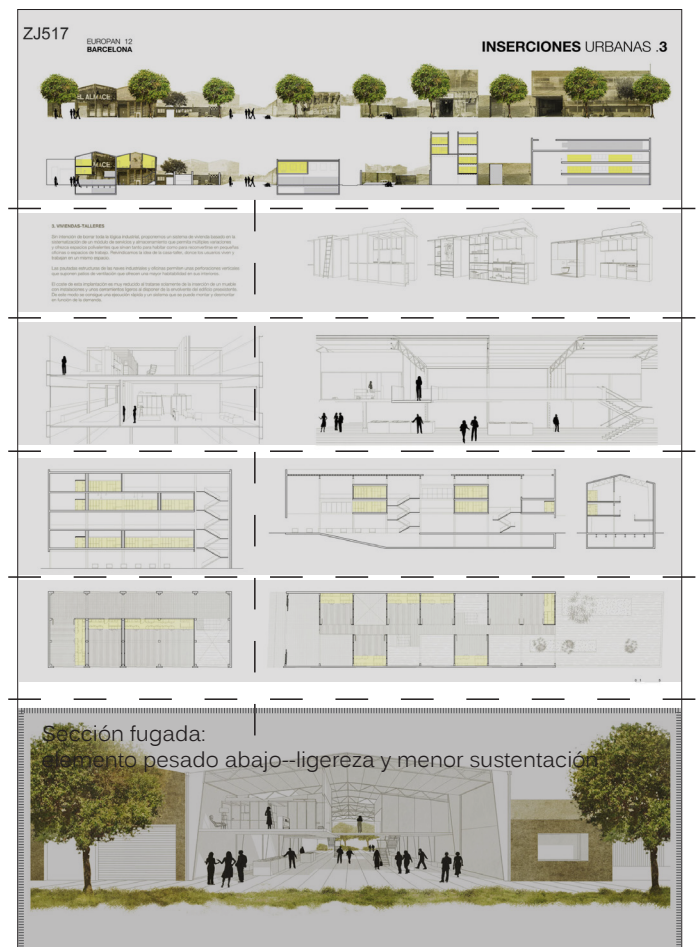


Figura 150: Lámina 3, concurso inserciones urbanas.
Fuente: www.europan-esp.es

En las siguientes láminas presentadas a concurso, se puede observar la clara influencia de los principios geométricos básicos de la obra de Kandinsky, explicado en el apartado 2.2 del Capítulo 2 del presente proyecto.

Tal y como podemos comparar entre la siguiente figura [Figura 151] y los paneles propuestos a continuación, se ve observa la influencia de la tradición rusa empleando formas que se mueven y fluyen por el lienzo. Para Kandinsky el cuadro es como un sinfonía, donde las formas geométricas se articulan creando ritmos y armonías, dando paso a los sentimientos y a las emociones.

Para su mejor comparación, se han extraído las interpretaciones de cada uno de los paneles presentados, [Figura 153], [Figura 154], [Figura 155] destacándose el uso de las mismas geometrías que Kandinsky utiliza sus obras. Puntos, líneas y planos, son los fundamentos de estas composiciones.

Destacamos también la influencia de la artista Liubov Popova, [Figura 152] influenciada por el suprematismo, donde destacamos el uso de la línea diagonal la cual transmite sensación de ritmo y movimiento a la composición, tal y como podemos observar en la última figura [Figura 155].

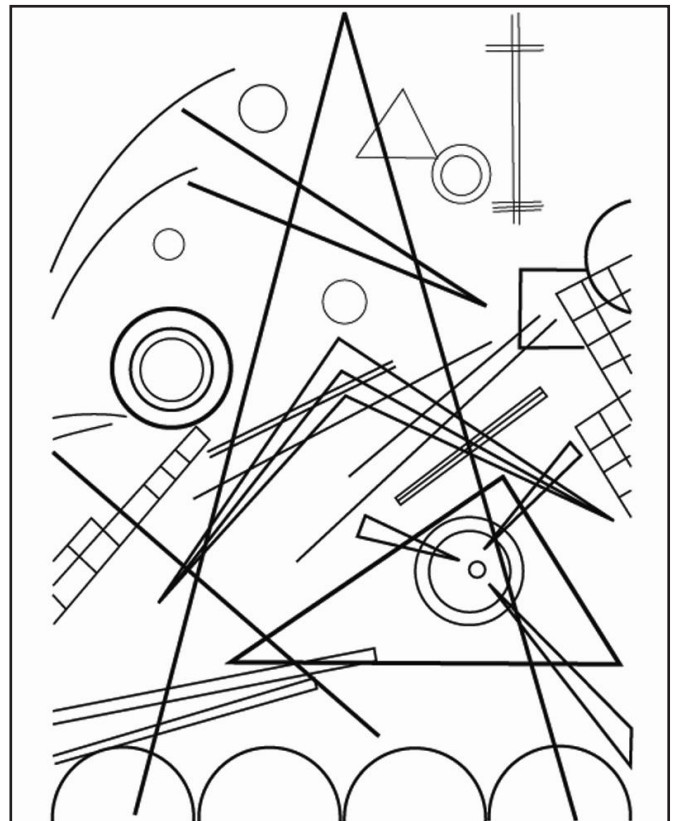


Figura 151: Líneas de Wassily Kandinsky, en su obra "Composición VIII" de 1923.
Fuente: www.smashwords.com

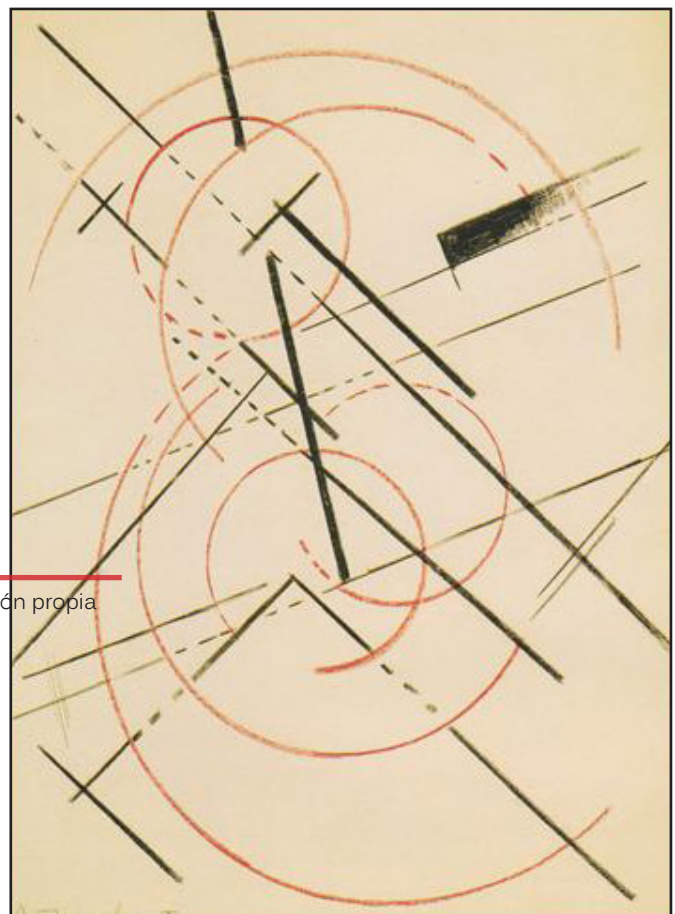
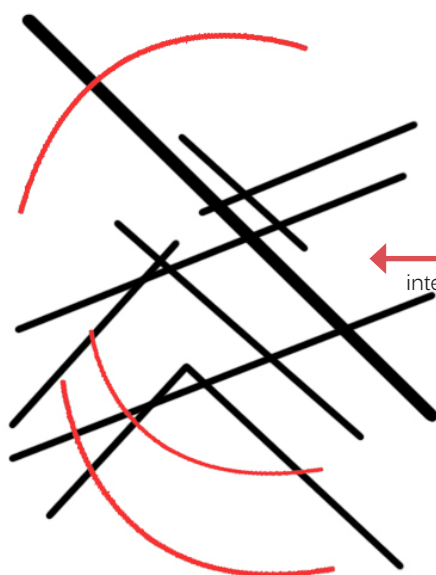
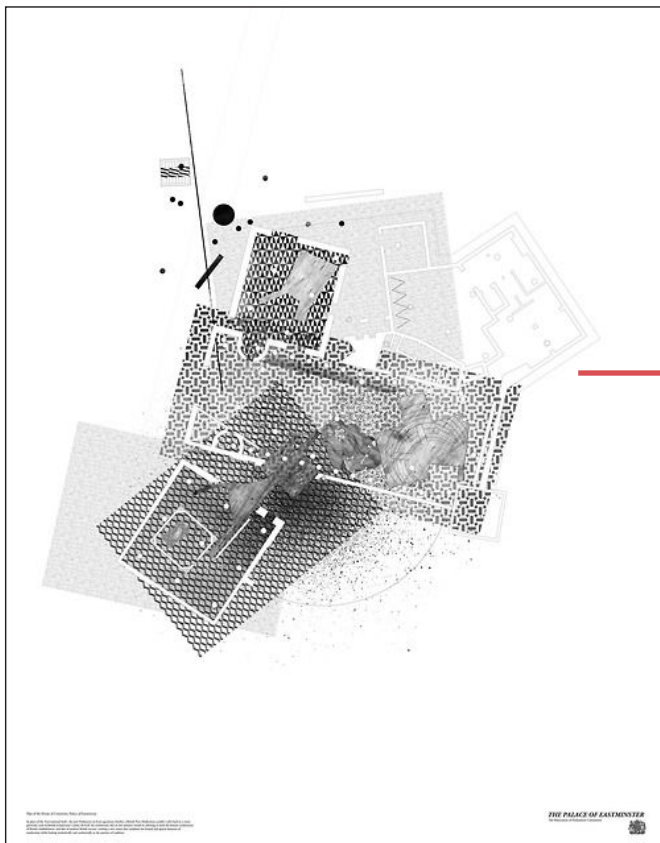


Figura 152: Lineare Composition Lyubov popova 1921.
Fuente: www.wikiart.org



← interpretación propia



→ interpretación propia

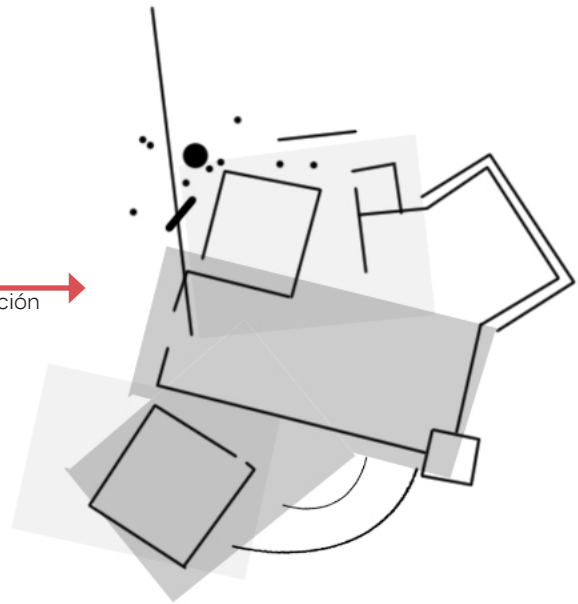
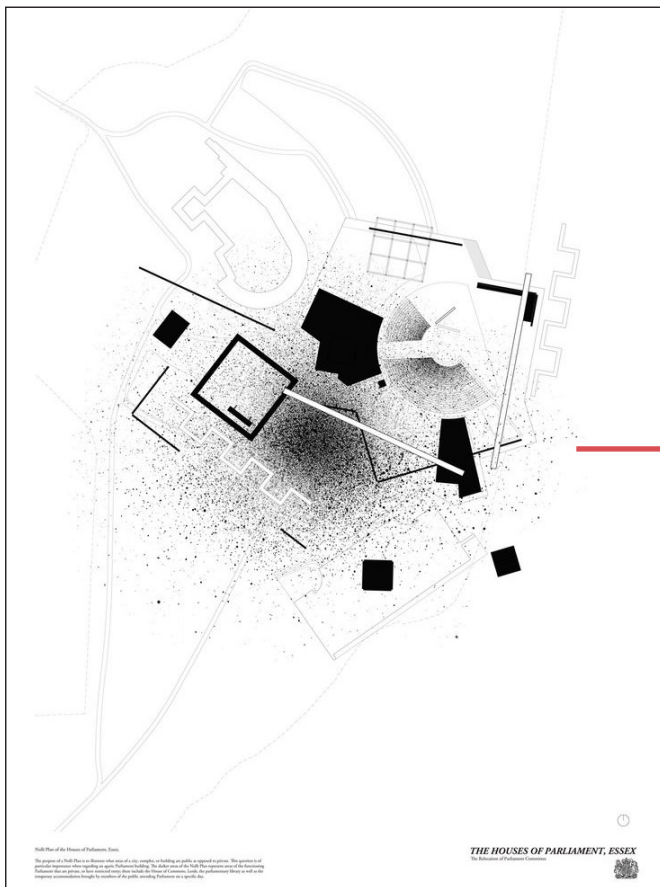


Figura 153: Plan of the House of Commons, Palace of Eastminster Kieran Thomas Wardle 2013.
Fuente: www.pinterest.com



→ interpretación propia

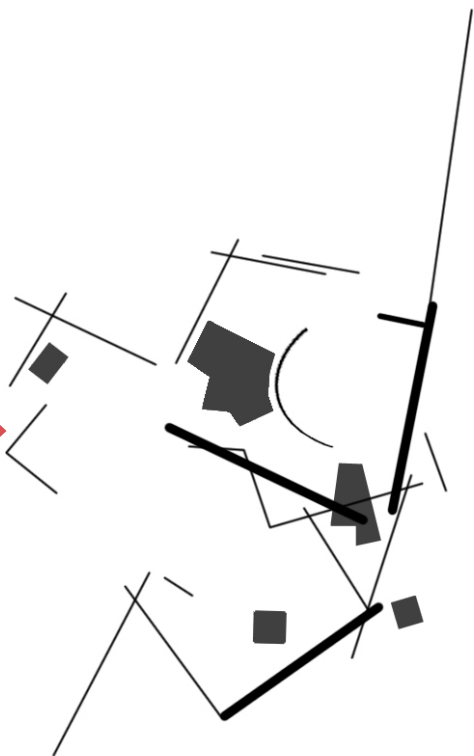
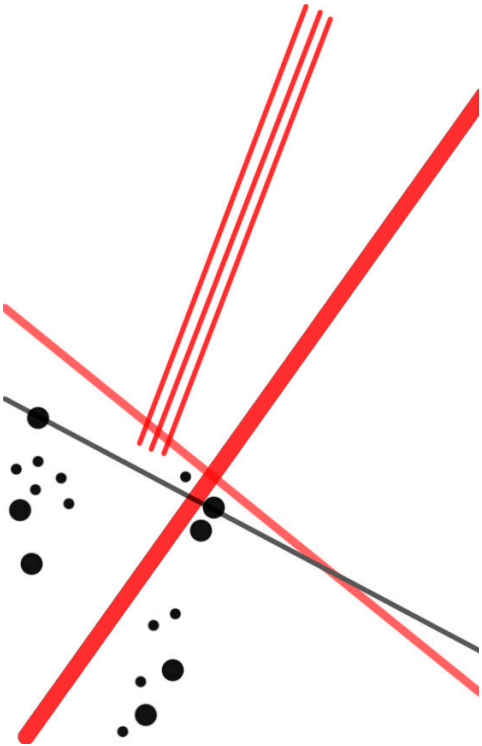


Figura 154: Noll Plan of the Houses of Parliament, Essex, 2013
Fuente: www.pinterest.com



interpretación propia

Figura 155: Site plan styling, 2015
www.thecompetitionsblog.com

4.2.1 Influencia de la abstracción geométrica

La segunda vertiente de la abstracción es la geométrica. La abstracción geométrica se caracteriza por estar basada en las leyes de la geometría y las matemáticas, buscando la simplificación de las formas hasta llegar a la representación más elemental y genérica de ellas. Los pioneros de esta corriente fueron Piet Mondrian, Kazimir Malévich.

Por un lado, la pintura de Piet Mondrian tendía a no ser sentimental ni subjetiva, la cual no se veía influenciada por la historia. Ello lo conseguía mediante la única utilización de la línea recta y el ángulo recto, es decir, del uso de líneas horizontales y verticales y también al uso de los tres colores denominados primarios, que son el rojo, el amarillo y el azul, junto con el blanco, negro y gris que resultan de sus combinaciones. Este nuevo lenguaje es lo que se conoce como Neoplasticismo [Figura 156].

El artista Kazimir Malévich, mediante el uso de formas básicas y colores puros, creó un nuevo estilo denominado Suprematismo. Con él, pretende simplificar la pintura a elementos geométricos como el rectángulo, el cuadrado, el círculo y el triángulo, hasta llegar al único elemento geométrico, el cuadrado. La obra de Malevich se caracteriza también por la restricción a la hora de usar los colores, hasta llegar únicamente a la utilización del color blanco y negro. [Figura 157]

El encuentro de Lissitzky con la obra de Malévich le hace explorar su idea de la tridimensionalidad creando los llamados Proun [Figura 158]. La diferencia entre la obra de Lissitzky y Malévich está en su concepción del espacio: multidimensional y dinámico para Lissitzky, y plano y estático para Malévich.

Se compara en primer lugar a Mondrian con Peter Zumthor, seguido de composiciones de Malevich con Zaha Hadid y Libeskind y finalizando con Lissitzky con Shróeder y Tschumi. Se adjuntan también paneles de concursos donde se refleja la influencia artística anteriormente mencionada.

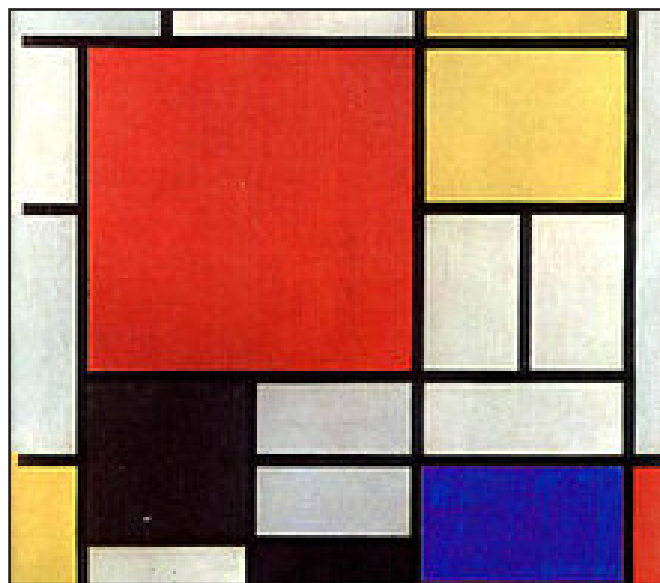


Figura 156: Mondrian. Composición en rojo, amarillo, azul y negro, 1926.

Fuente: www.recreateeldia.com

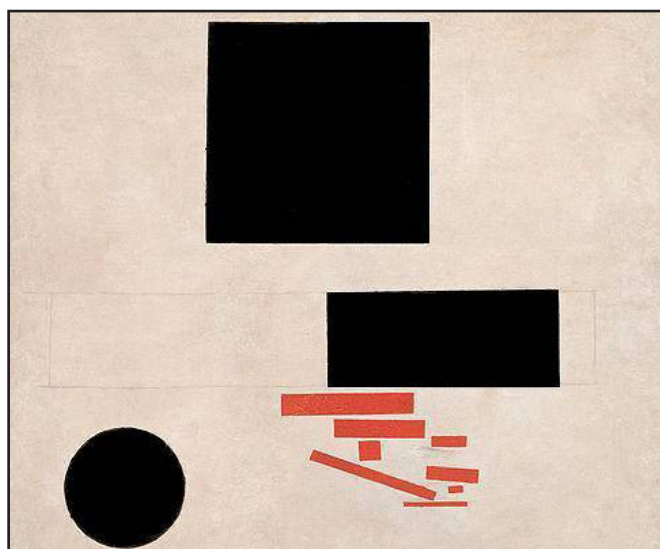


Figura 157: Suprematist Composition 1915 - Kazimir Malevich Abstract 187.

Fuente: www.moma.org



Figura 158: Lissitzky. Globetrotter (in Time) 1923.

Fuente: www.mc-nbiografias.com

Peter Zumthor

Según Altés, [...] *Para Peter Zumthor es importante entender cómo el empeño puesto en la representación de un objeto arquitectónico puede hacer especialmente llamativa y evidente la ausencia del objeto real. Únicamente a través de la comprensión de este hecho, así como de las "incapacidades" e "insuficiencias" de cualquier tipo de representación –la conciencia de las inherentes limitaciones del dibujo– es posible una aproximación eficaz al proceso de construcción de un dibujo.*⁸

Como podemos observar en los dibujos de Peter Zumthor de las Termas de Valls [Figura 159], la representación de los mismos queda reducida a unos pocos elementos o manchas de colores representando los materiales empleados así como los llenos y los vacíos. Estamos ante un caso con un alto grado de abstracción. Lo mismo ocurre con el empleo del color, que también se aleja de lo figurativo, depurando las formas, hasta llegar a sus componentes fundamentales; líneas, planos y cubos.

Lo mismo ocurre en la obra de P. Mondrian, [Figura 160], la cual se estructura en base a un conjunto de masas coloreadas rectangulares de diversa proporción, logrando así la compensación de las formas y los colores.

Al igual que en las composiciones de P. Zumthor, se utilizan pocos colores, de carácter saturado puros con fondos claros, creándose composiciones equilibradas.

Ambas composiciones se pueden englobar dentro del arte abstracto, dejando a un lado lo figurativo y abstrayendo las formas alejándolas de la imitación. Tiende a sustituir la representación figurativa por un lenguaje puramente visual y autónomo, tanto de forma, como de color y línea con la finalidad de crear una composición que pueda existir con independencia.

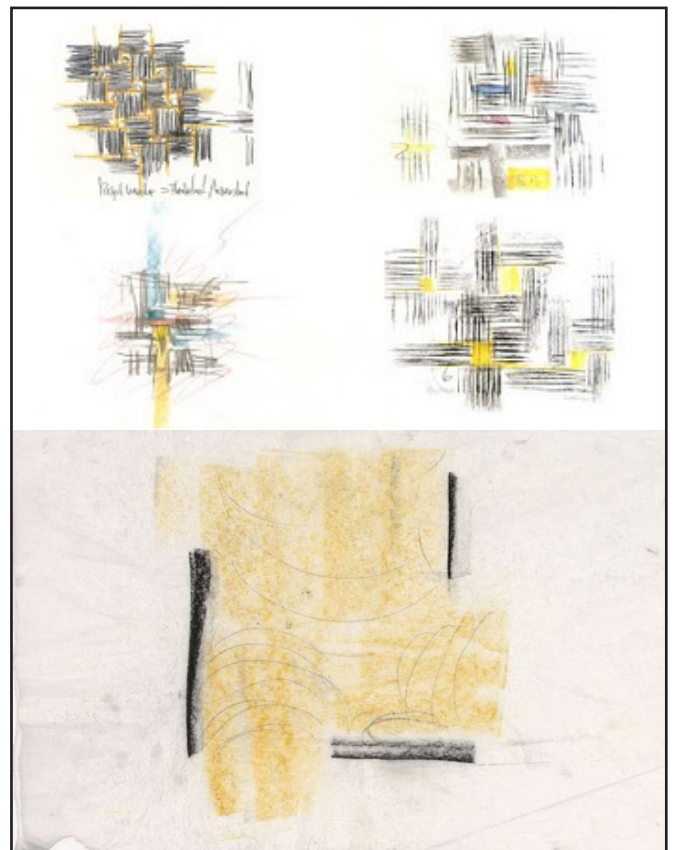


Figura 159: Composiciones P. Zumthor
Fuente: www.urbarama.com

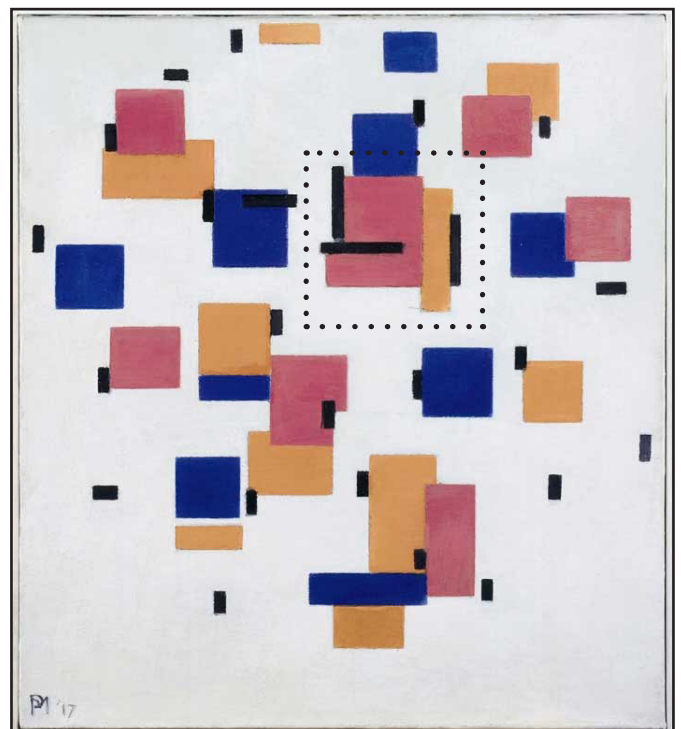


Figura 160: Mondrian. Composición en color 1917
Fuente: www.artehistoria.com

Zaha Hadid

“The Peak”, un club de ocio en Hong Kong, fue un proyecto que le dio a Zaha Hadid un reconocimiento internacional en 1983, obteniendo el primer premio del concurso. En él se destaca la abstracción, la consideración del entorno, la inclusión del contexto geográfico, la adaptación a la topografía y la valoración de los materiales.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la arquitectura de Hadid manifiesta por una parte, conexiones con las primeras corrientes del movimiento moderno como el expresionismo, el neoplasticismo, el organicismo y especialmente el constructivismo y el suprematismo destacando sus dominios por la deconstrucción.

Así bien, vemos reflejada esta influencia, concretamente del edificio futurista del arquitecto constructivista Iakov Chernikhov [Figura 162] en uno de los edificios que componen el programa del club de ocio en Hong Kong [Figura 161]. Pueden observarse idénticas características arquitectónicas en cuanto al volumen principal rectangular, la curva flotante y los elementos cilíndricos verticales así como el poder visionario constructivista.

El programa, contenía además de las instalaciones propias de un club de estas características, un restaurante, una biblioteca y diversas baterías de apartamentos de diferentes tipologías,

Este conjunto se situaba en una zona elevada con vistas sobre la ciudad, disponiéndose en altura por medio de una serie de estratos, atravesados por cajas de ascensores. Entre ellos se originan terrazas y espacios libres de cesamientos. Las actividades del club se organizaban en esa serie de volúmenes y también excavado en la montaña.

Respecto a la relación con el lugar [Figura 163], Hadid subraya la condición de hito urbano que representará la construcción para la ciudad de Hong Kong, y la valoración de los materiales existentes, puliendo la pared excavada en algu-

nos puntos e incorporándola a la arquitectura, cosa que recuerda a F.L.Wright en su casa de la Cascada.

En referencia al medio simbólico, los elementos constructivos se apilan tanto en sentido vertical como horizontal en una geometría suprematista [Figura 164], dejando a un lado los principios tradicionales y estableciendo unos nuevos desafiando a la naturaleza sin destruirla. Como se puede comparar en ambas imágenes, Zaha reinterpreta los mismos elementos que usaban estos artistas pudiéndose observar las conexiones visuales con las figuras regulares y estrictas de Malevich, quien le permitió desarrollar la abstracción como un principio investigativo.

También puede observarse que las formas geométricas comienzan un desarrollo conceptual más allá del plano, convirtiéndose en fuerzas y energías, lo que lleva a las ideas a cerca de como el espacio mismo podría estar distorsionado para aumentar el dinamismo y la complejidad sin perder la continuidad. Zaha Hadid explora todas estas ideas a través de conceptos como la explosión, la fragmentación, deformación y agrupación, lo que le lleva a desarrollar en su trabajo ideas de ligereza, flotación y fluidez.

Estas ideas también se plasman en la composición gráfica de las plantas [Figura 165], donde la fluidez de las mismas, la apariencia antigravitatoria y ligera, la fragmentación, el azar perfectamente calculado, el contacto del edificio con el plano del suelo buscando la permeabilidad con el paisaje, recogen todos los conceptos derivados del suprematismo [Figura 166], mediante la representación simultánea de las mismas que parecen flotar en un espacio infinito e ilimitado definido por el blanco del papel.

En cuanto a la representación gráfica volumétrica, se destacan las axonometrías pintadas [Figura 167] que reflejan las relaciones con la ciudad y el entorno más próximo, aplicándole la misma plástica al terreno y a los edificios exis-

tentes que a lo proyectado, buscando la imagen total a través de un filtro peculiar y utilizando a un código particular para ello que recuerda a la pintura cubista de Juan Gris [Figura 168], caracterizada por un intento de fractura de la forma y representación de superficies volumétricas como retículas de planos interrumpidos.

Por último, podemos observar en las últimas figuras [Figura 169] y [Figura 170], la influencia de Kandinsky en la obra, donde en la composición de las plantas utiliza los mismos elementos geométricos característicos de los dibujos de este artista, generando dinamismo y definiendo direccionalmente la composición.

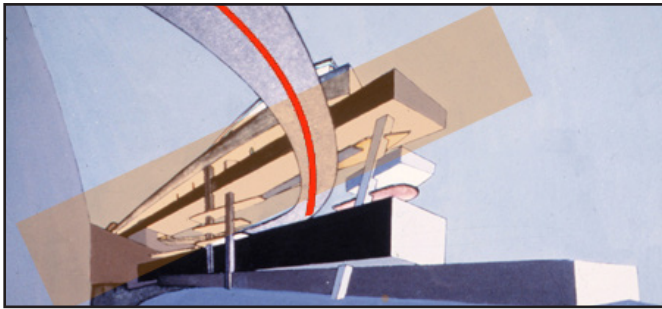


Figura 161: Zaha Hadid. Club de ocio en Hong Kong, 1983
Fuente: www.revistaplot.com

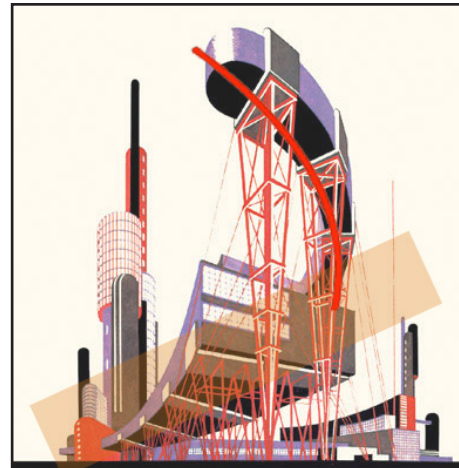


Figura 162: Iakov Chernikhov.
Fuente: thecharnel-house.org



Figura 163: Zaha Hadid RA, The Peak Blue Slabs, 1982-83
Fuente: www.domusweb.it

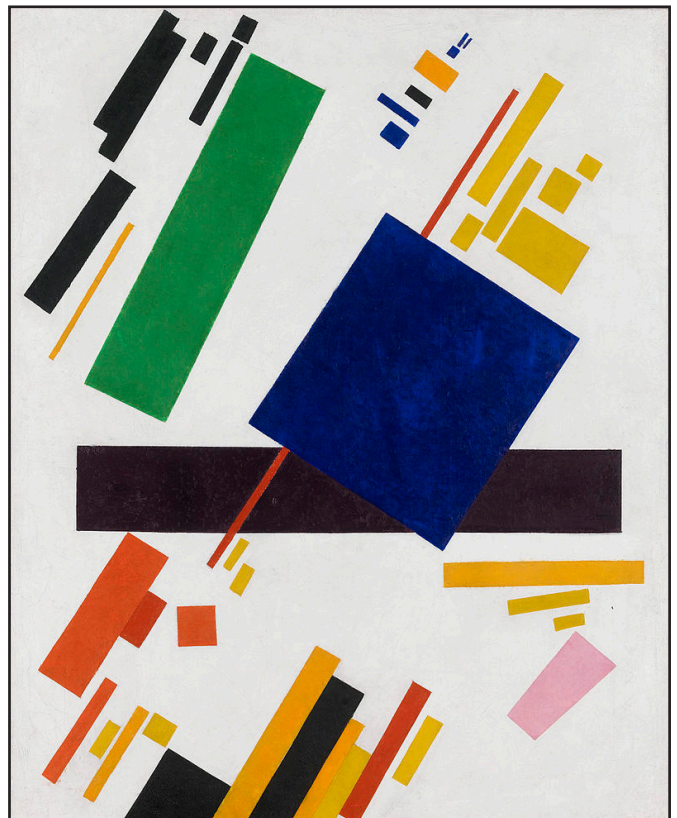


Figura 164: Kazimir Malevich, geometría suprematista.
Fuente: www.moma.org

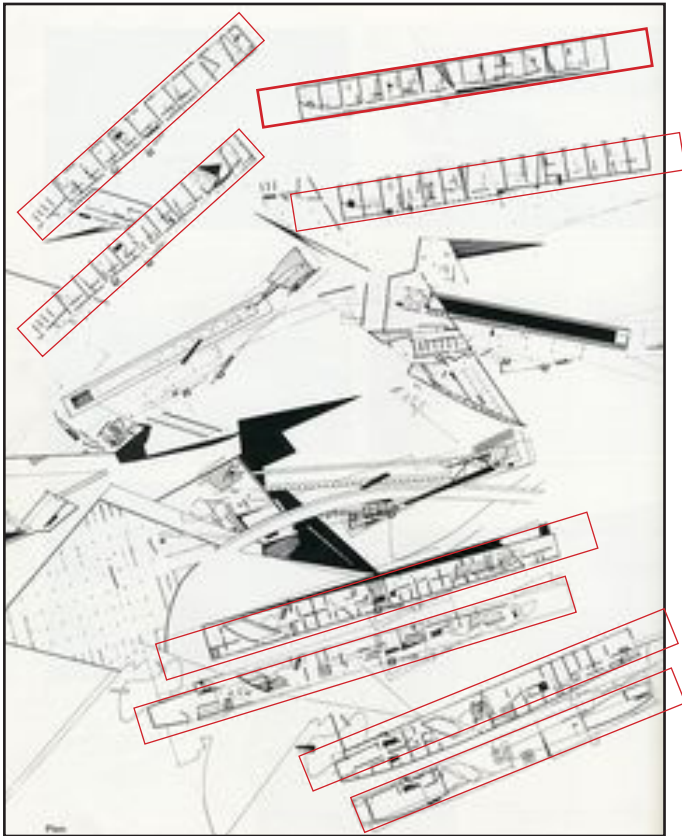


Figura 165: Zaha Hadid RA, Plantas, The Peak Club, 1983
Fuente: www.revistaplot.com

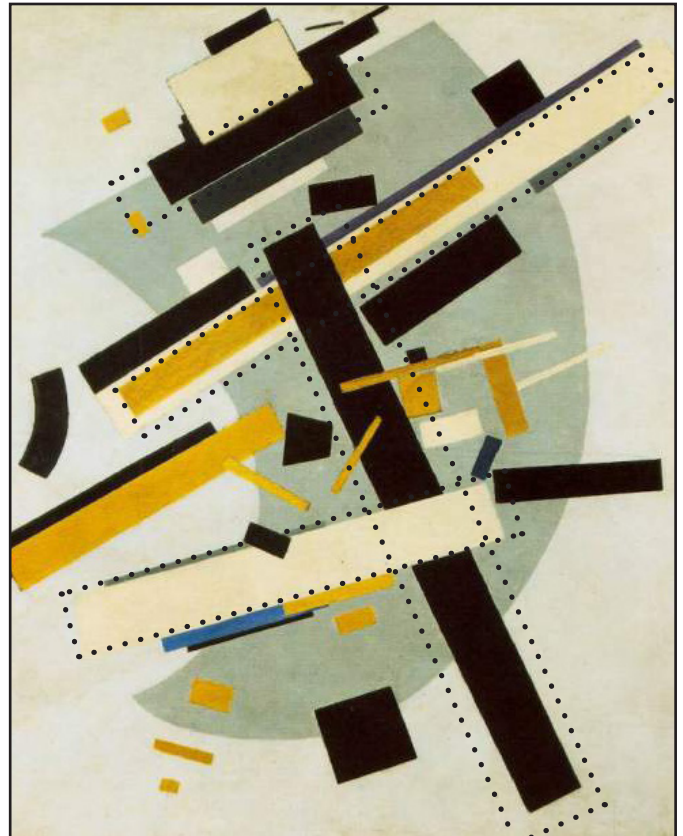


Figura 166: Kazimir Malevich, suprematismo nº58, 1916
Fuente: www.maclarquitectos.com

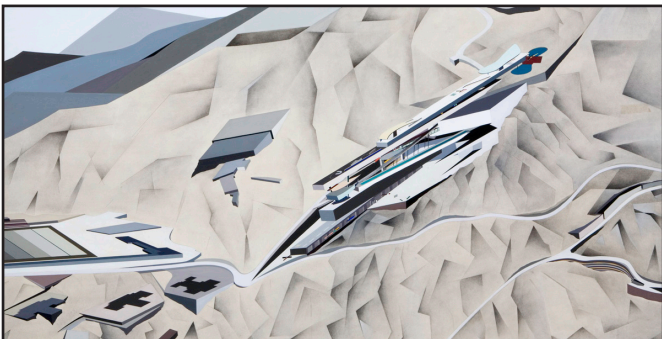


Figura 167: Zaha Hadid, Axonometrías pintadas, The Peak, 1983
Fuente: www.revistaplot.com



Figura 168: Juan Gris, Guitar and Glasses
Fuente: www.wikiart.org

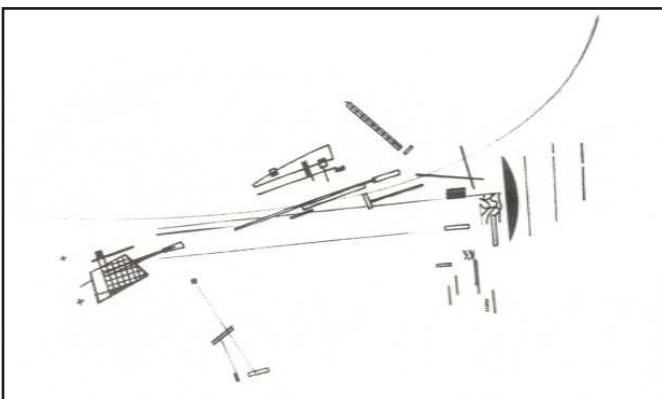


Figura 169: Zaha Hadid. Planta. The Peak , 1983
Fuente: www.revistaplot.com

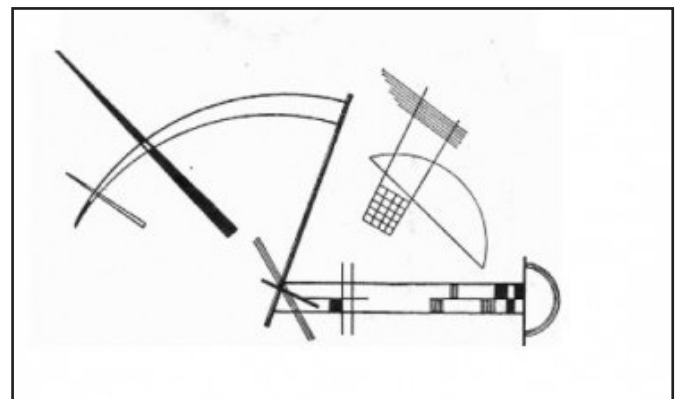


Figura 170: Kandinsky. (Línea).
Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Ilustración 21

Daniel Libeskind

City Edge, fue un proyecto no construido diseñado en 1987, antes de la caída del muro de Berlín, situado en el borde de la ciudad, tejiendo una estructura con cicatrices de la historia.

Libeskind se basa en el uso libre de barras inclinadas constructivistas [Figura 171], formando ángulos irregulares, creando en su intersección "agujeros" que representan las heridas de la historia alemana en el suelo.

La composición de Libeskind recuerda a las propuestas formales del Suprematismo de Malevich. Concretamente la [Figura 172], se basa en dos elementos básicos, la forma definida en planos geométricos y el color. Donde no existe un punto de fuga o una perspectiva, pues esta se ubica en el infinito.

Esta situación permite tener dos lecturas del mismo cuadro. Si se coloca en horizontal o en vertical, la composición siempre resulta estática; pero si se rota en diagonal, se convierte en dinámica con el simple hecho de cambiar el punto de vista de cómo se accede a la pintura. Lo estático y lo dinámico, resaltados por el color y la forma, constituían el contenido de la pintura suprematista.

Esta forma de dinamizar en la pintura de Malevich se traduce en el trabajo de Libeskind en sus estrategias proyectuales que van más allá del propio significado de la arquitectura, en busca de enfocar el proceso creativo de una manera más interactiva con el contexto cultural, histórico y social del lugar, dotando a la propuesta de una fuerte carga simbólica y alegórica, siendo el papel que juega la memoria fundamental para su composición.

Con todo ello, podemos considerar la propuesta de Libeskind como una composición deconstructivista basada en la interconexión de líneas y planos, utilizando un lenguaje gráfico que juega con la superposición de información diversa, que encuentra en esa búsqueda de material iconográfico extra-arquitectónico.

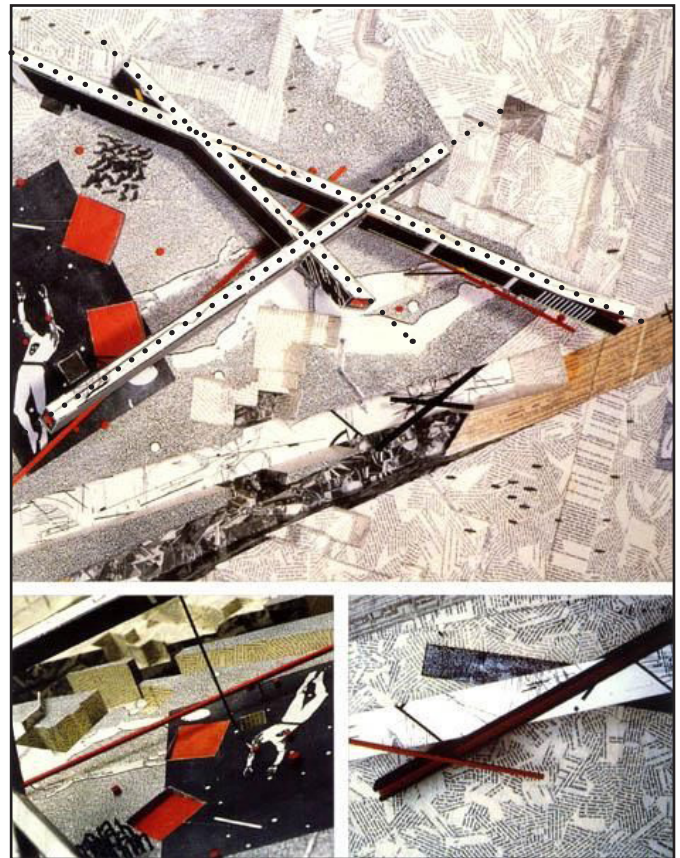


Figura 171: Daniel Libeskind, City Edge 1987
Fuente: predmet.fa.uni-lj.si

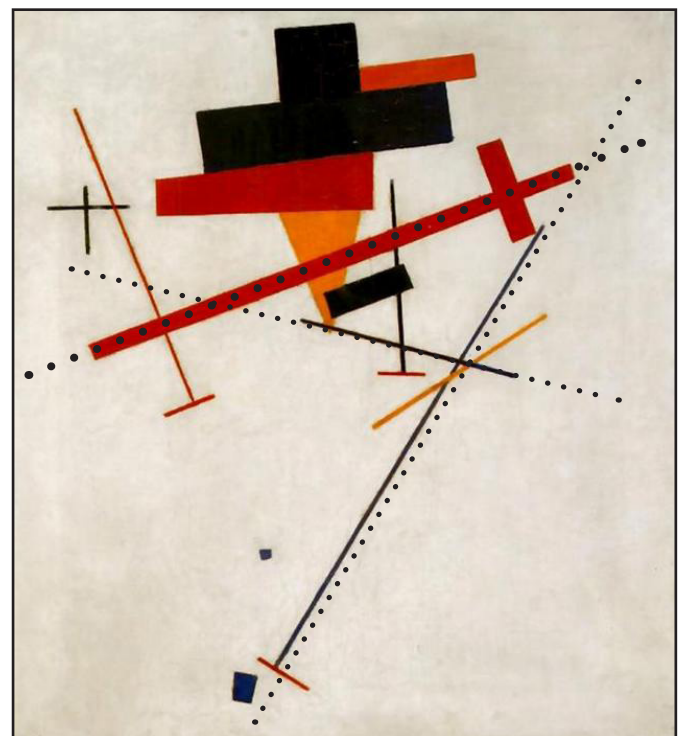


Figura 172: Kazimir Malévich, Suprematism. Painting 10.
Fuente: www.culturacolectiva.com

En los siguientes paneles [Figura 175] y [Figura 176], se puede intuir la influencia de las composiciones de Malevich.

En el primer caso [Figura 175], comparando el panel con el suprematismo dinámico de Malevich [Figura 173] podemos observar la similitud a la hora de equilibrar rectángulos según los ejes cartesianos (verticales y horizontales). De este modo se consigue alcanzar un método composición fluido y dinámica. En el panel analizado, se pueden observar las fuerzas que nacen de los rectángulos que representan las plantas de la propuesta, pero en este caso no se hace uso del color tan característico del artista, sino que se representa en líneas de color blanco sobre un fondo oscuro, dándole a los ejes menor importancia y trasladando las tensiones a las plantas que componen la propuesta, que en el caso de las composiciones de Malevich las tensiones son producida por la combinación cromática de las masas.

El segundo panel analizado [Figura 176], se compara con la composición suprematista nº58 de Malevich [Figura 174], donde se hace uso del rectángulo como una de las formas geométricas fundamentales, creando una composición basada principalmente en la abstracción geométrica.

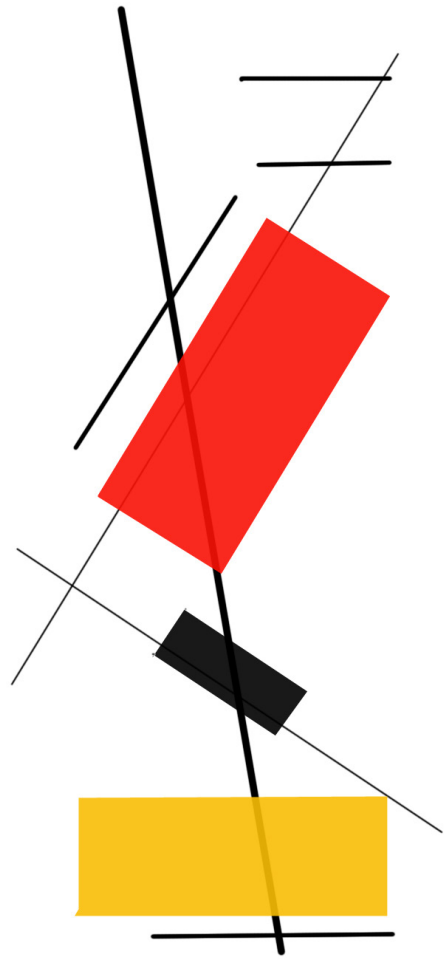
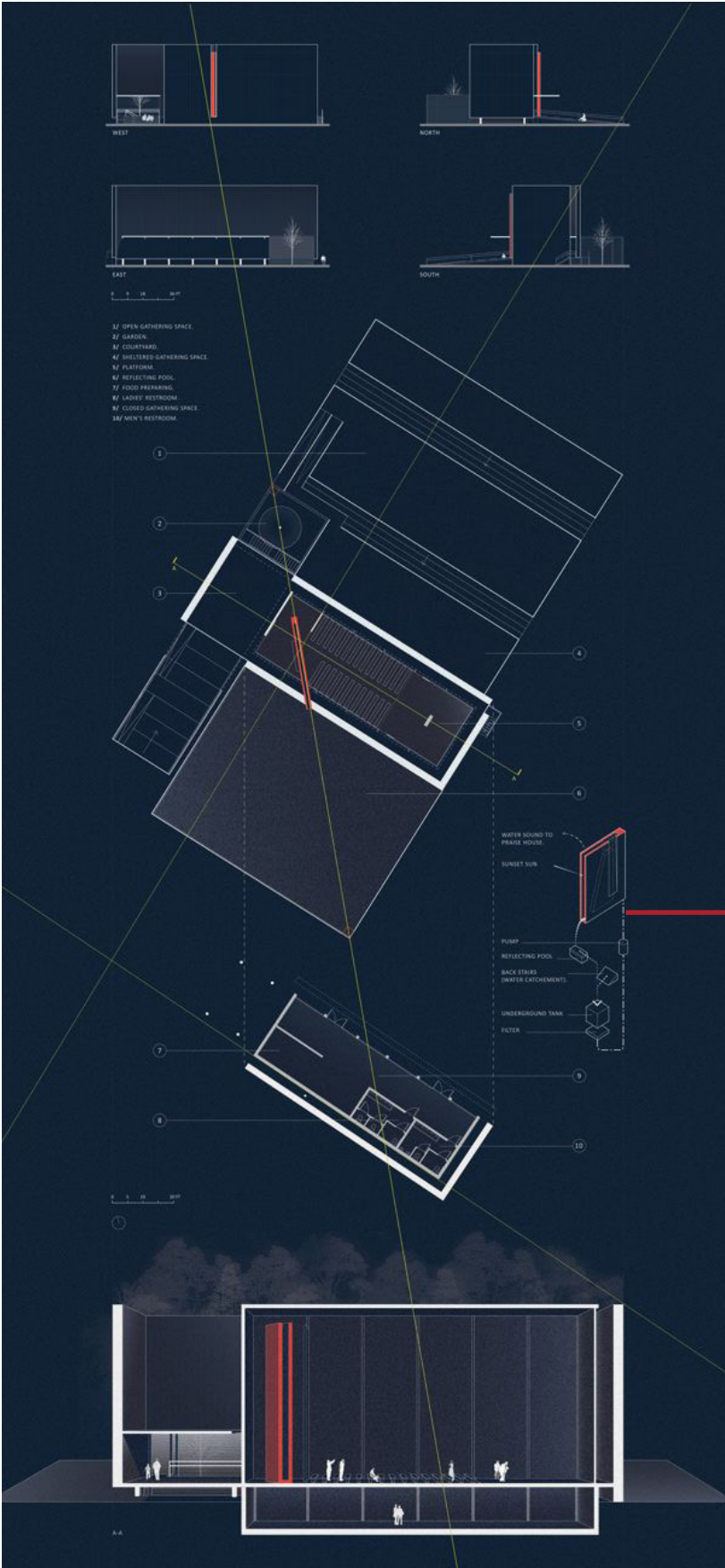
La influencia intuida en la comparación de ambos reside principalmente en la utilización de la línea, representada en el panel creando un fondo sin darle excesiva importancia, el plano, que se corresponde con cada una de las plantas dibujadas y el uso de colores, que en este caso no son los típicos colores puros del suprematismo, sino que utiliza intervalos de colores entre el pardo, marrón y gris, generando formas rectangulares que se van superponiendo, a diferencia de la composición [Figura 176], donde esta formas siguen un orden, proporcionando menos carácter dinámico que en la composición de Malevich.



Figura 173: Kazimir Malévich, Suprematisme Dynamique.1916
Fuente: es.wahooart.com



Figura 174: Kazimir Malevich, suprematismo nº58, 1916
Fuente: www.maclarquitectos.com



interpretación propia

Figura 175: Architecture studio I, 2014
Fuente: www.ac-ca.org

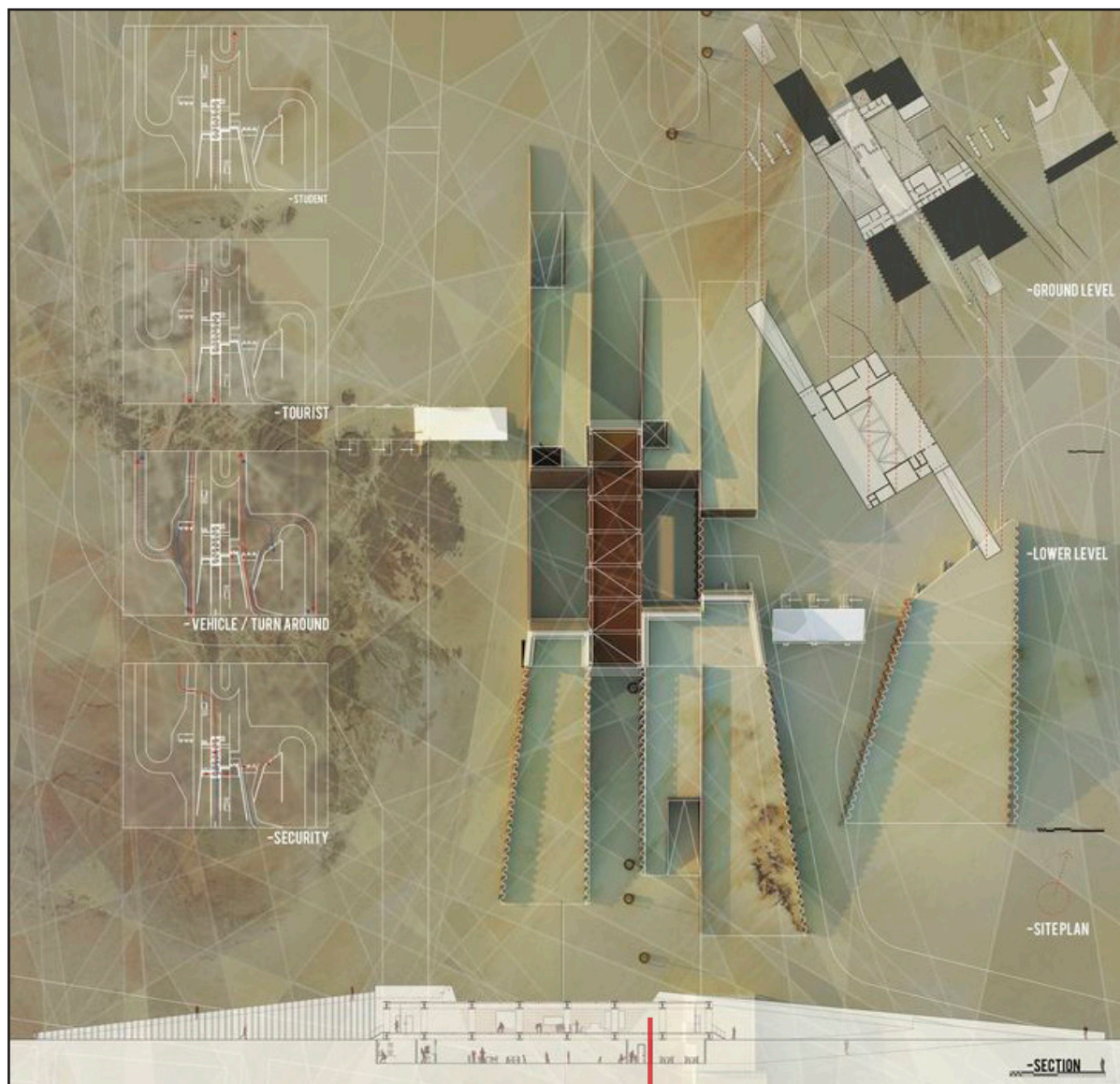
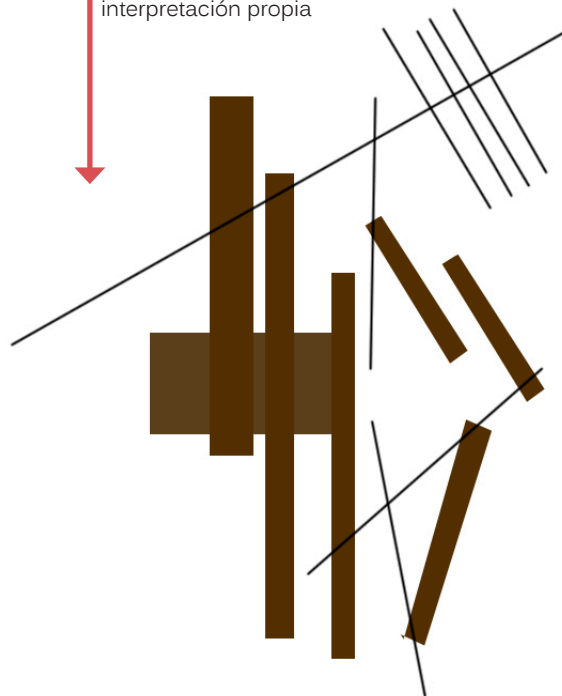


Figura 176: Gallery Photo, 2013
Fuente: www.pinterest.com

interpretación propia



Gerrit Thomas Rietveld

La Casa Rietveld-Schröder (Holanda, 1924) fue el primer manifiesto arquitectónico del grupo De Stijl, universalmente reconocida como una de las primeras construcciones realmente modernistas en el mundo, constituyendo su diseño, una ruptura radical con toda la arquitectura realizada hasta ese momento.

La característica más relevante de la casa, es la independencia visual de sus partes, tal y como podemos observar en la [Figura 177]. Esta independencia se consigue por la separación física de los planos, el uso de los planos libres y la modulación de los planos horizontales y verticales y la utilización del color, que acentúa y determina la identidad de cada parte. A todo esto, se ha de añadir las soluciones interiores, con espacios libres que pueden modificarse por medio de paneles móviles, y el mobiliario, perfectamente integrado, tratado como un elemento arquitectónico más. G.Rietveld consigue que el edificio sea un todo flexible, tanto en el exterior como en el interior, considerándose como la demostración de la madurez metodológica arquitectónica en consonancia con la poética neoplasticista del arquitecto.

Todas las características que se le atribuyen a esta obra, también pueden asociarse a la Construcción espaciotemporal II de Theo Van Doesburg [Figura 178]. Se trata de un dibujo geométrico sobre papel, representando una serie de planos orientados en tres posiciones en el espacio, una horizontal y dos verticales que forman un ángulo recto entre sí. Esto puede llevar a cuestionarse de si esta obra es pintura o arquitectura ya que tiene su composición tiene que ver con la representación de la arquitectura, ya que los edificios suelen estar formados con esas mismas orientaciones, tal y como hemos visto en la Casa Rietveld-Schröder.

Sin embargo, esta obra no representa exactamente una arquitectura puesto que no hay espacios del todo delimitados, siendo a su vez el propio espacio el protagonista de esta composición, sin olvidar que el espacio es la materia prima de la arquitectura.

El espacio en esta obra tiene la calidad de fondo (color del papel), compartimentado por planos con orientaciones bien definidas, viéndose claramente el concepto de “representación” característico de los movimientos de vanguardia como el Cubismo, ha sido sustituido por el de “construcción” o “configuración” como bien indica el título de la presente obra.

Van Doesburg realizó esta obra a partir de uno de sus análisis arquitectónicos, manteniendo así la disposición de los planos y rompiendo sus encuentros, eliminando los correspondientes a la cubierta y ventanas, con lo que consigue liberar el espacio al no haber ningún volumen cerrado. Es aquí donde reside la gran diferencia entre una vista axonométrica de la arquitectura y las composiciones de Van Doesburg [Figura 177].

Por otro lado, esta obra tiene también bastante de pictórico y supone un paso importante en la evolución de la obra y el pensamiento de su autor, basados en la búsqueda de lo dinámico y de la cuarta dimensión.

Por último, en cuanto al color, observamos que utiliza el color del papel soporte como fondo, un ocre amarillento y rojizo, utilizado también como color de algunos planos representados creando ambigüedad en la interpretación del espacio ya que este plano, que es la prolongación del mismo fondo, resulta ser el plano horizontal más alto, mientras que la ordenación espacial que hace el artista, mediante las tres orientaciones de planos, convierte al fondo en un plano horizontal, el más bajo, aunque esta apreciación pierda fuerza en la mitad superior del cuadro.

Aparte del color del fondo los colores que destacan en ambas obras, son el rojo y el azul y el amarillo (colores primarios) y el blanco y el negro (colores neutros), cromatismo característico de la arquitectura neoplástica, caracterizada por el empleo de los colores planos y abstractos.

Todo lo anteriormente expuesto, podemos refe

renciarlo, con las pinturas de Lissitzsky que creó en 1919, de variante suprematista, que promueven la abstracción geométrica y la no figuración espacial, las cuales denominó "Proun" [Figura 179].

Tal y como podemos observar en la imagen, se trata de una composición abstracta de tipo geométrico en la que destaca el uso de líneas y formas geométricas, con causados efectos espaciales y arquitectónicos, donde el artista anuló todas las leyes tradicionales de la perspectiva, definiéndolas como "un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura", utilizando ejes cambiantes y perspectivas múltiples para transmitir la idea de rotación en el espacio tal y como veíamos en el caso de Van Desbourg [Figura 179].

Este tipo de construcción, se engloba dentro de un conjunto de construcciones de tipo pabellón temático y espacio de exposición de rápida concepción, ejecución y desmontaje. Lissitzsky aplicará en ellos un mismo principio que desarrollará con irregular intensidad en toda su obra y que venía explorando desde 1923. La base de su exploración arquitectónica se basa en no considerar las paredes delimitadoras del espacio de un modo convencional, como simple soporte físico o contenedor, sino como un fondo óptico.

La idea nace de considerar a los seis planos que conforman el espacio (las cuatro paredes, mas el suelo y el techo) como elementos a ser diseñados sobre los que se "proyectará" un efecto. Pintados una cara de negro y de blanco por la otra, las paredes cambian constantemente a negro, a blanco y a gris, produciendo un efecto sintético de secuencias que iban de uno al otro extremo y tendían a disolver las superficies del contenedor en la medida que el observador iba desplazándose por la sala. Estos colores, a los que Mondrian denominó los no-colores, serían elementos primordiales y exclusivos de la forma, a la que tratará de manera no referencial ni objetual, lo que le permitió a Lissitzsky encaminar su trabajo hacia la abstracción de la representatividad espacial.

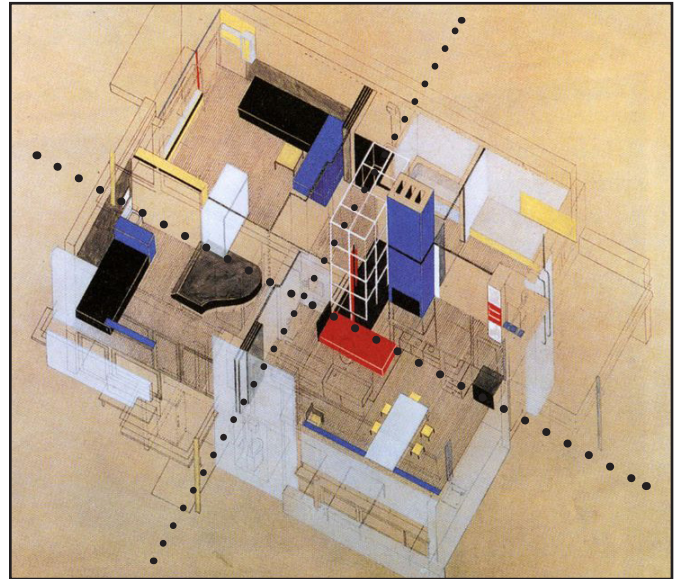


Figura 177: Casa Rietveld-Schröder 1924
Fuente: www.grupo.us.es

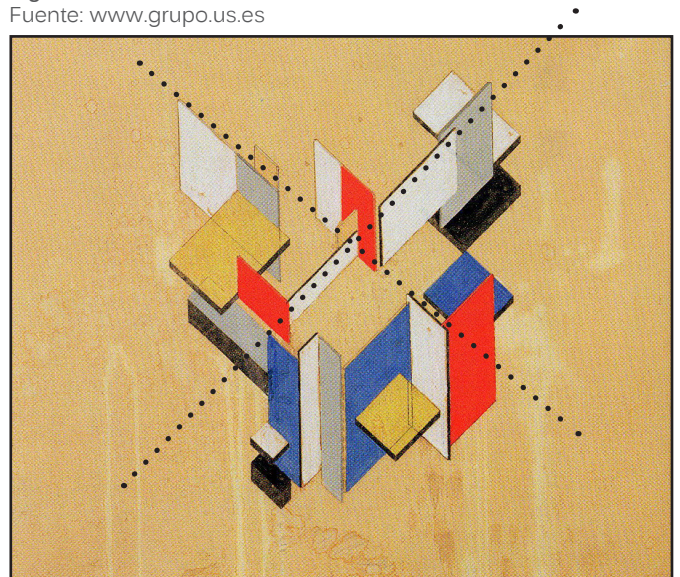


Figura 178: Theo Van Doesburg, Construcción espaciotemporal II, 1923
Fuente: www.museothyssen.org

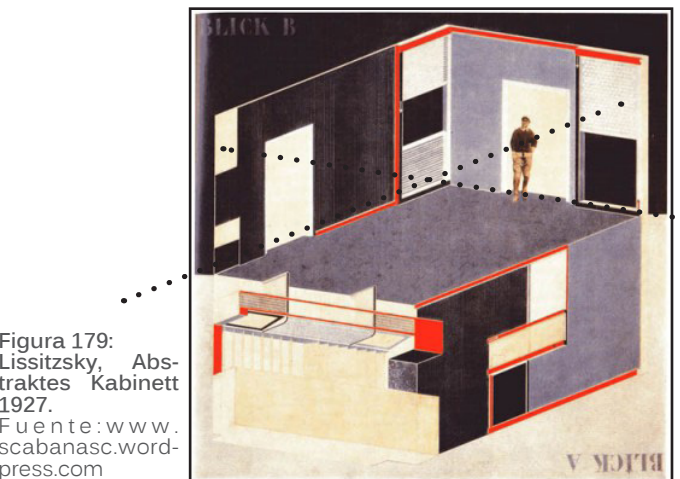


Figura 179:
Lissitzsky, Abstraktes Kabinett 1927.
Fuente: www.scabanasc.wordpress.com

Bernard Tschumi

En el concurso de la Ópera de Tokio de 1986, B.Tschumi utiliza un esquema abstracto mediante un pentagrama horizontal de bandas que constituirán una estrategia deconstructiva de descentralización, sobre la cual se colocan abstracciones de los grandes espacios así como escaleras o muros quebrados utilizando colores como el gris, negro y el rojo [Figura 180]. Tschumi adopta el color rojo, evocativo de la revolución política y arquitectónica, siendo imitaciones del estilo constructivista.

Tanto el uso de las formas básicas, como la línea, el cuadrado, el círculo, etc y el uso del color puro, es lo que se ve reflejado en la obra de Lissitzky [Figura 181]. El artista, mediante el uso de elementos geométricos en lugar de figurativos instaura un nuevo lenguaje formal que permite que la recepción sea inmediata: el “ejército rojo” (los comunistas), representado mediante una cuña roja, aparecen en guerra con el “ejército blanco” (conservadores y monárquicos) representado por un círculo blanco.

Con esta obra, El Lissitzky concretaría el ideal constructivista que tanta repercusión tendría en el mundo del diseño: El uso de las diagonales, empleo del rojo y negro (colores de la Revolución) contrastados sobre fondo blanco o la utilización de formas geométricas sencillas y puras, son las herramientas principales que empleó en sus diferentes carteles propagandísticos para atraer la atención y permanecer en la memoria (objetivo principal del cartel y la publicidad).

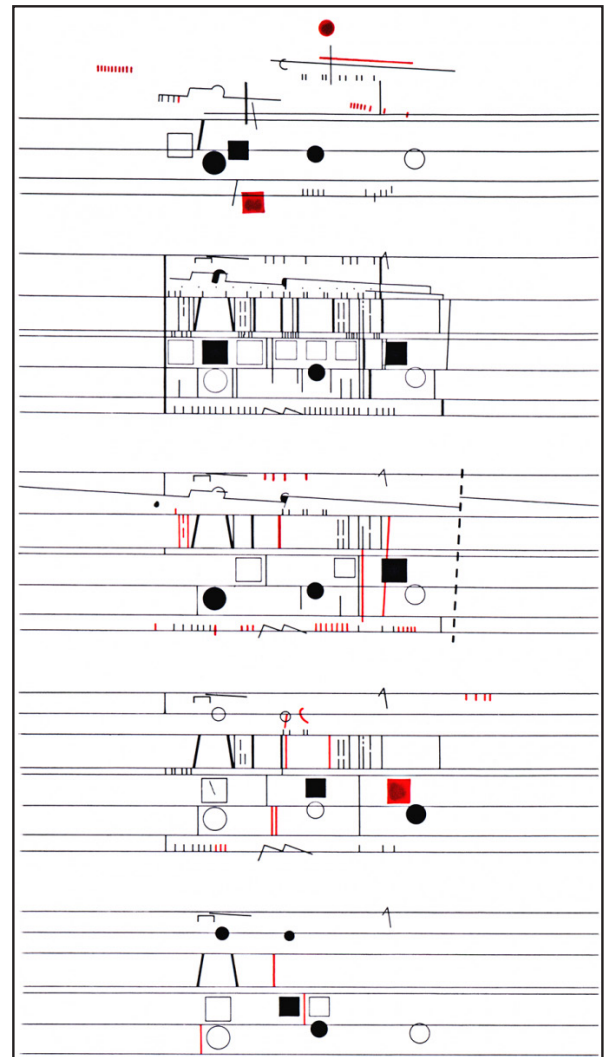


Figura 180: Bernard Tschumi. Opéra de Tokyo, 1986
Fuente: www.arhitectura-1906.ro



Figura 181: Lissitzky ¡Golpead a los blancos con cuña roja!
1919.
Fuente: www.cultier.es

Como ya se ha comentado anteriormente, Lissitzky, tras explorar los logros expresivos del suprematismo de Malevich, planteó a partir de 1920 una serie de obras denominadas "Proun", [Figura 182] que el mismo consideraría un estado intermedio entre la arquitectura y la pintura mediante la superposición de capas plano-espaciales, haciendo uso de la axonometría. Estos montajes, permitían al artista explorar ideas compositivas en el espacio, sobre el cual se configuraban obras pintadas en relieve.

Comparando el sistema compositivo de los Proun de Lissitzsky, podemos intuir una ligera influencia en el primer panel propuesto [Figura 184]. Ambos utilizan el lienzo o soporte como paradigma del espacio, en el cual se insertan los objetos de manera que se organiza el espacio a partir de unas pautas que sirven de recorrido visual. Se observa también el uso de la fuerte diagonal en el centro de la composición, desligada de los bordes del mismo, creando así soltura y ligereza. El resto de elementos geométricos se ordenan en torno a ella, con la diferencia de que el Proun de Lissitzsky es una composición tridimensional, y en el panel escogido los elementos están representados en dos dimensiones.

En la obra de Lissitzsky también destaca por el desarrollo de diferentes carteles propagandísticos, además de portadas de libro y otros tipos de cubiertas.

Al comparar el cartel [Figura 183] con el panel escogido [Figura 185] observamos que la disposición de los elementos llama nuestra atención, destacando el simbolismo como concepto fundamental tanto para la elaboración de carteles como de paneles de concurso. La diagonal, está presente en ambos. En el caso del cartel, las dos personas mirando a un punto fijo marcan esa diagonal, y el panel la consigue mediante la orientación de la planta. También se puede destacar los colores empleados que consiguen crear ese contraste llamativo. Véase también que en ambos casos el texto queda enmarcado en esa mancha cromática.

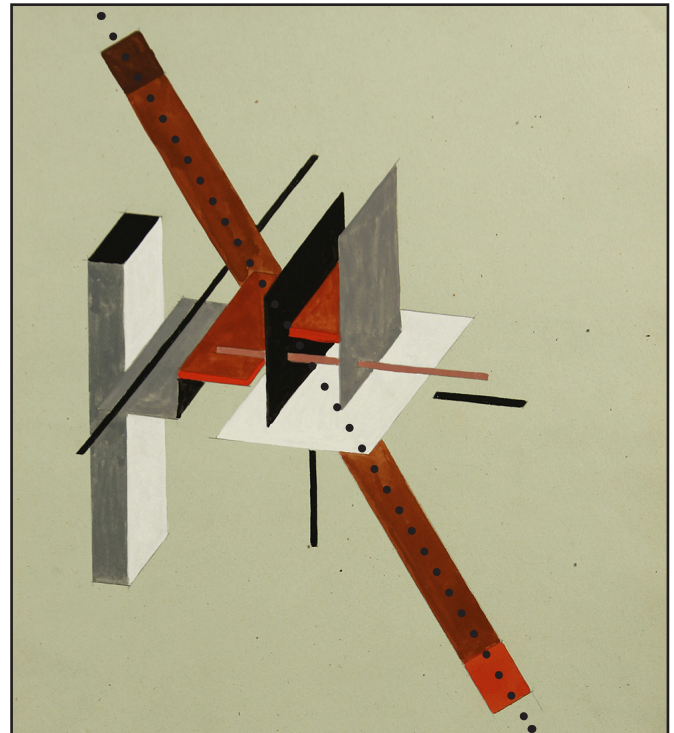
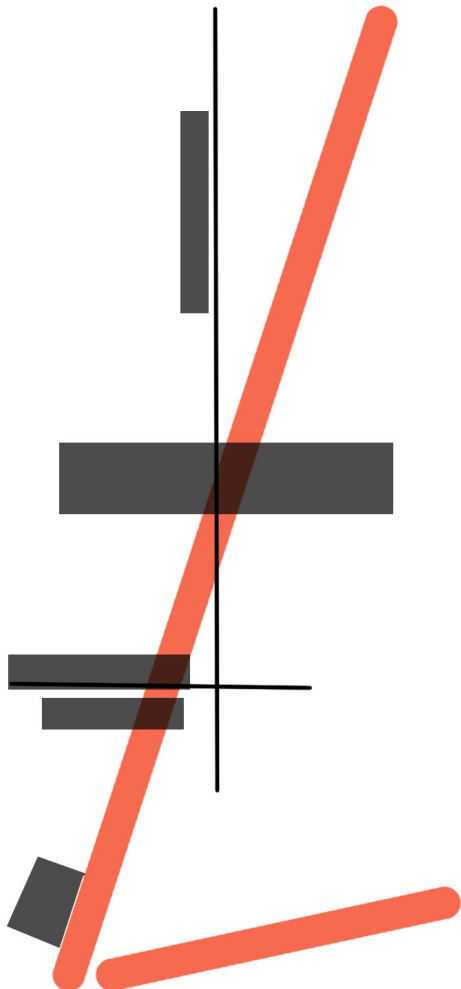
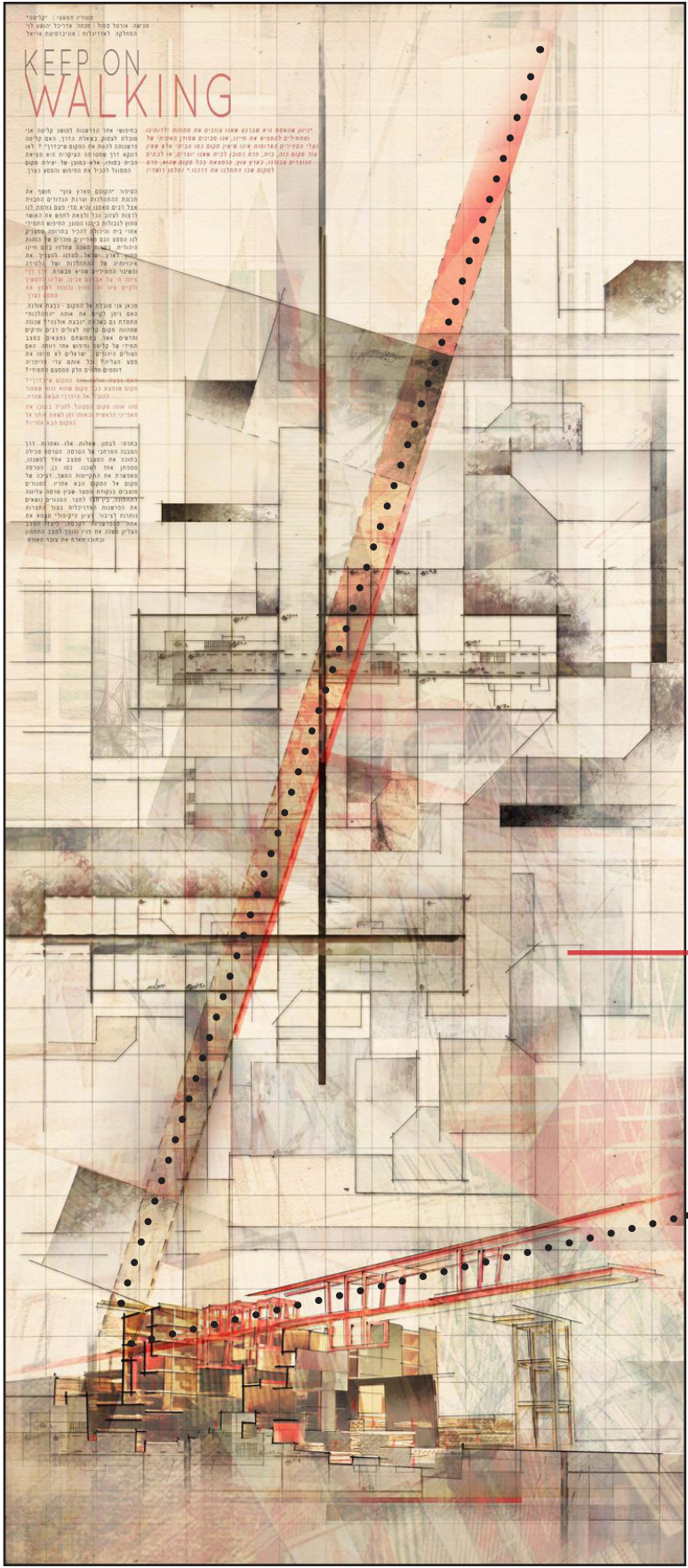


Figura 182: Lissitzky. Proun 1922
Fuente: www.pinterest.com



Figura 183: Lissitzky, Cartel: ¡Dadnos más tanques! 1942
Fuente: www.compostimes.com



→ interpretación propia

Figura 184: Conceptual Architecture - Plan and section 2012
Fuente: www.pinterest.com

Dentro del arte abstracto, aparece en 1924, en Francia, un movimiento literario y artístico conocido como el Surrealismo, caracterizado por la ausencia del carácter figurativo. En cuanto a la pintura, se interpreta la realidad desde el inconsciente, formando una conjunción de imágenes dispares tanto en tiempo como en espacio desorientando al espectador, dotando a la pintura de su libre interpretación. A continuación se procede a comparar la obra de Rem Koolhaas con una composición Surrealista de René Magritte.

Rem Koolhaas

Como se puede observar en la composición realizada por Rem Koolhaas para el Museo-Galería en Basilea (Suiza) en 2009 [Figura 186] se ven reflejadas las influencias del surrealismo de la composición de René Magritte [Figura 187].

Tal y como podemos observar, Koolhaas, ha hecho uso de los hombres con sombreros característicos de las composiciones de Magritte. En la [Figura 187], se observa un fondo de edificios residenciales poblados de hombres con sombrero, pudiendo decirse que están flotando ya que no existen indicios de movimiento. Esto crea una atmósfera de incertidumbre y misterio, que hace más atractiva la obra del artista.

Los hombres en la composición de Koolhaas, no aparecen flotando sino dispersos por el museo dando mayor sensación de movilidad, puesto que parecen estar caminando por el espacio.

También podemos observar el uso de la perspectiva central, característico de las composiciones centrales del Renacimiento y Barroco, estudiada en el Capítulo 2 del presente proyecto. En la obra de Magritte, también se refleja el uso de la perspectiva central ya que los hombres con sombrero se van haciendo más pequeños conforme llevamos la mirada al centro de la composición.



Figura 186: Rem Koolhaas_basel-burghof-switzerland.
Fuente: www.oma.eu



Figura 187: René Magritte, Golconda, 1953
Fuente: www.renemagritte.org

Tras la Segunda Guerra Mundial, hacia 1947 surge en Estados Unidos el Expresionismo Abstracto, movimiento pictórico incluido dentro del Arte Abstracto, surgiendo de la fusión entre abstracción y surrealismo, primando la expresión de la personalidad del artista. Destacamos a Jackson Pollock, el cual vamos a proceder a comparar con las primeras composiciones que realizó el arquitecto Daniel Libeskind.

Daniel Libeskind

Para el arquitecto contemporáneo Daniel Libeskind, el dibujo ha de ser interpretado por una comunidad, proporcionando luz, materialidad y sobretodo representando el espacio. Define al dibujo como la fuente de la arquitectura, ya que afirma que es la mano la que conecta este proceso no puramente intelectual, sino mas bien espiritual.

Así lo demuestra en una serie de doce láminas (*Theatrum Mundi* 1985), en color abstracta [Figura 188], las cuales dan forma visual a una premonición del futuro en forma de ciudad afectada por una infección desconocida, por lo que D.Libeskind es admirado por su capacidad de aportar nuevas dimensiones a la percepción de la arquitectura.

Estos dibujos son aparentemente comparables con las pinturas de Jackson Pollock [Figura 189], donde se puede observar claramente la similitud en el uso de las líneas así como en los colores utilizados.

Aunque la técnica de Pollock surgió para favorecer el azar, el artista insistió en que todo lo que había en sus pinturas era intencionado y meditado. Pollock consideraba que la contemplación de sus pinturas permitía al observador acceder a las reacciones personales e inconscientes al mundo moderno. Pero, a pesar de que las primeras obras del artista invitaban a la interpretación con final abierto, aquí la superposición recuerda a figuras esquemáticas sobre un fondo, una innovación que suscita asociaciones específicas en el observador. Como el propio Pollock advirtió, el observador debería mirar de forma pasiva e intentar recibir lo que la pintura ofrece”.



Figura 188: *Theatrum Mundi*, 1985
Fuente: www.libeskind.com

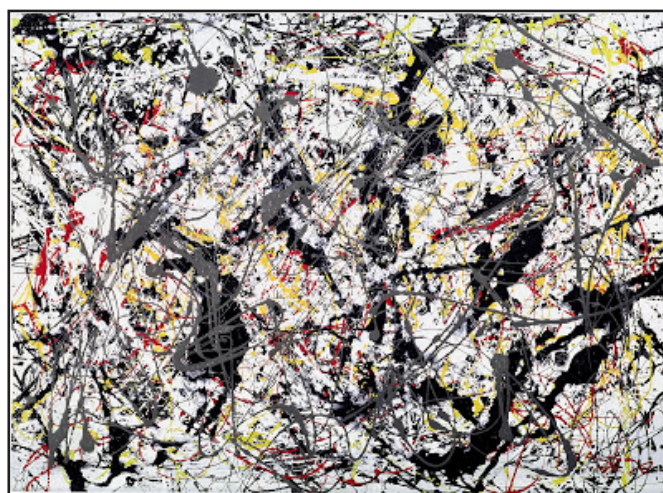


Figura 189: Jackson Pollock. Painting silver over black white yellow and red, 1948.
Fuente: www.jackson-pollack.org

Posteriormente, surgen dos vías opuestas en el arte. Una donde lo importante es la idea (arte conceptual) y por el otro lado apareció, cuando la abstracción ya no daba más de sí, la neo-figuración, donde aparecería el Pop Art. Destacamos la figura de D.Hockney, artista que influenciaría en las fotocomposiciones de Enric Miralles, las cuales están relacionadas con su obra realizada entre los años de 1982 y 1986.

Enric Miralles

Las fotocomposiciones de Enric Miralles pueden ser comprendidas como parte del proceso de diseño, donde está presente el concepto de simultaneidad de la pintura cubista y el acercamiento a la forma de manera fragmentaria con la superposición de múltiples puntos focales. Sus fotocomposiciones abarcan la casi totalidad del paisaje, no como fragmento sino como un "recordar", presentando todos los elementos con la misma importancia. Los recortes, o sea, la superposición de partes de la imagen, generan este carácter de algo incompleto, y que da la sutileza y la belleza de la composición.

Sus fotocomposiciones y collages se acercan a los del inglés David Hockney, tal y como podemos observar en la siguiente figura [Figura 190].

Las fotocomposiciones de D.Hockney [Figura 191]. se caracterizan por la superposición de partes de la imagen que le permite un mayor dinamismo y la posibilidad de representar espacio y tiempo con el mismo grado de subjetividad. Al mismo tiempo elementos distantes son retratados con el mismo grado de intensidad de los que se encuentran en primer plano, alterando la noción de profundidad del espacio.

Comparando las fotocomposiciones de Hockney con las de Miralles percibimos que, opta por seguir los ejemplos de Hockney que presentan una gran libertad al componer con los fragmentos fotográficos. Miralles opera con un tamaño de fragmento fotográfico casi siempre mayor al utilizado por Hockney y, por lo tanto, un número inferior de registros del paisaje.



Figura 190: Fotocomposición Enric Miralles. Mercado de Santa Catarina
Fuente: www.diedrica.com

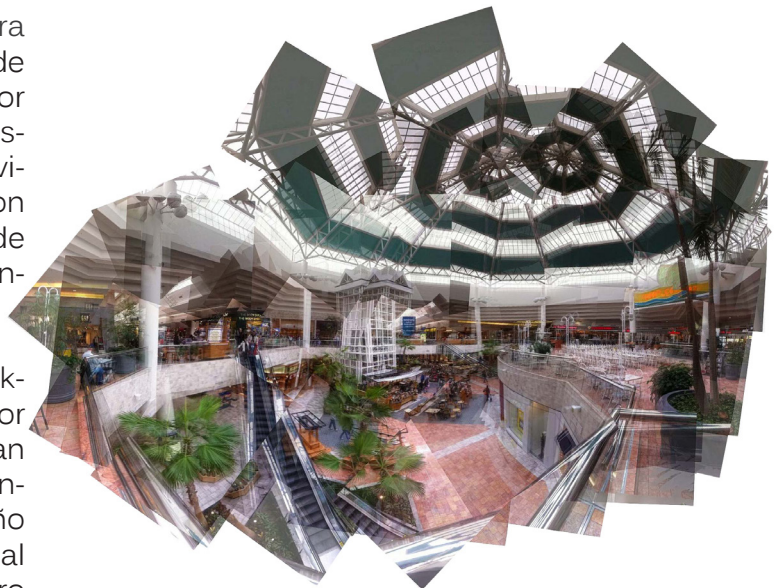


Figura 191: Fotocomposición David Hockney.
Fuente: www.movdata.net

NOTAS

¹ MARTINEZ, Paco. *El dibujo y la imagen del proyecto*. Espai Picasso

² Leone Battista Albeti. *De Re Edificatoria*. Ed.Akal.Madrid 1991 (Forencia, 1550.1485), pag 127.

³ Paul Klee, op. cit, pag 34.

⁴ Ley de la Totalidad (Leyes de la Gestalt). Max Wertheimer, s.XX.

⁵ Robert Atkinson, en la introducción al libro de Howard Robertson: *The Principles of Architectural Composition*. The Architectural Press, Londres, 1924.

⁶ MONTANER, Jose M., *Despues del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p245.

⁷ Kandinsky. *Punto y línea sobre plano*, pag 112-113.

⁸ ALTÉS, A. 2010. "Partituras e imágenes. Acerca de la insuficiencia de la representación". EGA nº 16. Valencia: UPV, p. 125. DOI: 10.4995/ega.2010.1019.

CONCLUSIONES 05

El proyecto, ha desarrollado el objetivo de presentar, de manera ordenada y articulada a través de cuatro capítulos, la forma de representación del proyecto contemporáneo.

En este último capítulo se pretende dar una visión global sobre los datos más relevantes a lo largo del trabajo académico, fundamentales para el desarrollo de la propuesta personal que aquí se incluye.

Tras el trabajo planteado, se destaca la multiplicidad a la hora de componer de los arquitectos contemporáneos, los cuales buscan interpretar viejas formas deconstruidas para volver las a construir.

Las composiciones elegidas para el presente proyecto tienen el fin de justificar los parecidos formales entre las obras deconstructivistas y el constructivismo ruso en la mayoría de los casos, por lo que tras el análisis podemos llegar a la conclusión y afirmar claramente como las obras deconstructivistas de los arquitectos contemporáneos presentadas tienen un gran parecido formal con las producidas en Rusia a principios del siglo XX, englobando tanto las vanguardias soviéticas como las rusas e históricas, así como el constructivismo o suprematismo.

Se observa claramente la repetición de temas formales en cada uno de ellos como el uso de formas geométricas como círculos, triángulos o cuadrados atravesados por una diagonal. Dicho de otro modo, la superposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales, tema que aparece como hemos podido observar claramente en la obra de toda vanguardia rusa, desde Malevich a Lissitzky.

Así bien, podemos extraer las causas que provocaron la influencia constructivista en las obras deconstructivistas.

Por un lado, como se ha mencionado, los arquitectos contemporáneos poseen una gran

atracción por el formalismo, lo cual se encuentra muy presente en las obras de los constructivistas rusos. Los arquitectos contemporáneos encontraron en sus obras, esas formas que tanto necesitaban para sus composiciones, tanto en las diagonales como en las abstracciones.

Lo que también interesa a los deconstructivistas, es el alto grado de desorden compositivo y formal presente en los proyectos constructivistas, debido a la caótica situación social y política de aquel momento. La poca determinación de dichos proyectos será otra causa que también interesará a la producción arquitectónica de nuestros días.

Si hay algo que caracteriza a la composición de la arquitectura deconstructivista es la ambigüedad, ya que como se ha observado alberga lo ordenado y lo eucídeo, lo funcional y lo antifuncional, lo lineal y lo fractal. En cuanto a la forma, destacamos la irregularidad y la dinamicidad, ya que este tipo de arquitectura intenta ser inestable y anigravitatoria.

Con todo ello, podemos caracterizar la arquitectura contemporánea como aquella que busca interpretar viejos temas o conceptos, como la perspectiva y el punto de vista múltiple, las asimetrías y las descentralidad, conceptos que ya venían dados desde el cubismo, surgiendo así un nuevo modo de componer, con nuevos resultados formales.

A continuación, se plantea una composición, la cual se adjunta en el presente capítulo ya que pretende materializar arquitectónicamente algunos de los conceptos expuestos durante todo el trabajo académico.

Se procede en primer lugar a realizar una breve explicación del proyecto en cuestión, seguido de una síntesis sobre el recorrido llevado a cabo hasta el resultado final de la composición.

El proyecto escogido "*Sobre la Huerta*" se ubica en la zona abarcada por el último tramo del río Túria con las zonas inundables de su vega así como el entorno de l'Albufera Valenciana. Tradicionalmente se dedicaba al cultivo de arroz, hortalizas y cítricos los cuales se exportaban a través del puerto de Valencia. Actualmente el entorno de la ciudad de Valencia, así como su área metropolitana, está fuertemente urbanizada, habiéndose dejado en un segundo plano los usos agrícolas de sus suelo.

Por todo ello, el presente proyecto pretende dotar a esta zona de un núcleo cultural "sobre" la huerta en el inicio de la Vía Xurra. Para ello contamos con tres dotaciones. Un Centro de Estudios Medioambientales de la huerta, el cual surge de la restauración de una antigua alquería. Una cafetería de nueva planta y un edificio para las exposiciones de la Universitat Politècnica de València con Centro de Investigación de la Huerta, el cual surge tras la rehabilitación de la antigua Central lechera "El Prado".

Así pues, la idea fundamental de proyecto consiste en regenerar la huerta, potenciando el camino que comunica Benimaclet con la huerta Valenciana.

A continuación, se adjuntan los croquis de ideación previos a la composición final, donde se puede observar como van surgiendo las ideas que se recogen en la última propuesta.

En la primera imagen [Figura 192], se observa la intención de uso de diagonales con la ayuda de los collages. Se propone un emplazamiento a mayor escala del cual emerge un collage de la huerta que se funde con el otro collage que surge de la planta general del conjunto unido mediante pasarelas (idea predominante de l proyecto), de manera que se da importancia a los dos sentidos de las diagonales echando en falta una composición mas uniforme en cuanto a los pesos y las tensiones.

Por ello, se propone una segunda idea donde se aprecia este reparto de pesos, ayudado por la diagonal que ahora la marca fuertemente la pasarela [Figura 193]. Se ha cambiado la orientación del plano y en vez de tener uno a mayor

y otro a menor escala se funde en uno único orientado de manera que predomina sobre el conjunto y marca claramente la diagonal, la cual ayuda a distribuir el peso de la composición. También se hace uso del collage el cual se macla con la huerta vista en planta.

En la tercera y última idea presentada previa a la composición final, predomina el uso de la perspectiva [Figura 193]. Con ella conseguimos por un lado marcar la diagonal que buscamos para la mejor distribución de los pesos en la lámina así como dar importancia al elemento unificador del conjunto, que es la pasarela. Se completa el conjunto con una composición de alzados y secciones ubicados de manera que siguen las alineaciones de la huerta.

Con todo ello se llega a la composición final, en la que se ha escogido una composición sin retícula para crear relaciones dinámicas en la que es importante en azar para la percepción de lo que se pretende transmitir.

Como ya se ha visto anteriormente, el formato apaisado proporciona mayor libertad a los elementos mientras que en el formato vertical los bordes son más dependientes los unos de los otros, por lo que se ha escogido una distribución en la composición partiendo de dos láminas en vertical, las cuales se han de visualizar juntas para la mejor percepción del significado, creando así una única lámina orientada horizontalmente.

El sistema escogido para explicar la representación del proyecto ha sido mediante el uso de dos láminas pero con la particularidad de que estas han de ser vistas al mismo tiempo, de forma que se prescinde del límite físico de la lámina y el dibujo que emerge desde una de ellas continua en la lámina siguiente.

Por ello, la manera de estructurar la exposición, se va a realizar en base a una única lámina de formato horizontal [Figura 197] y [Figura 198]. Así bien, una vez planteada la estructura, se procede a justificar la forma elegida para articular y modular la información en la lámina, así como el uso del color, los contrastes o las superposiciones que aquí aparecen.

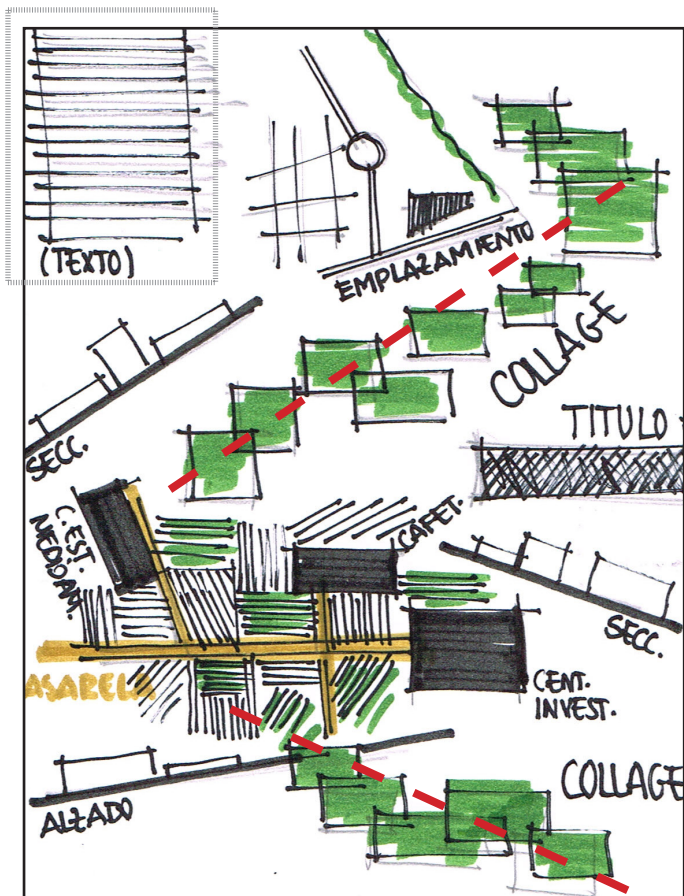


Figura 192: Croquis ideación 1
Fuente: elaboración propia

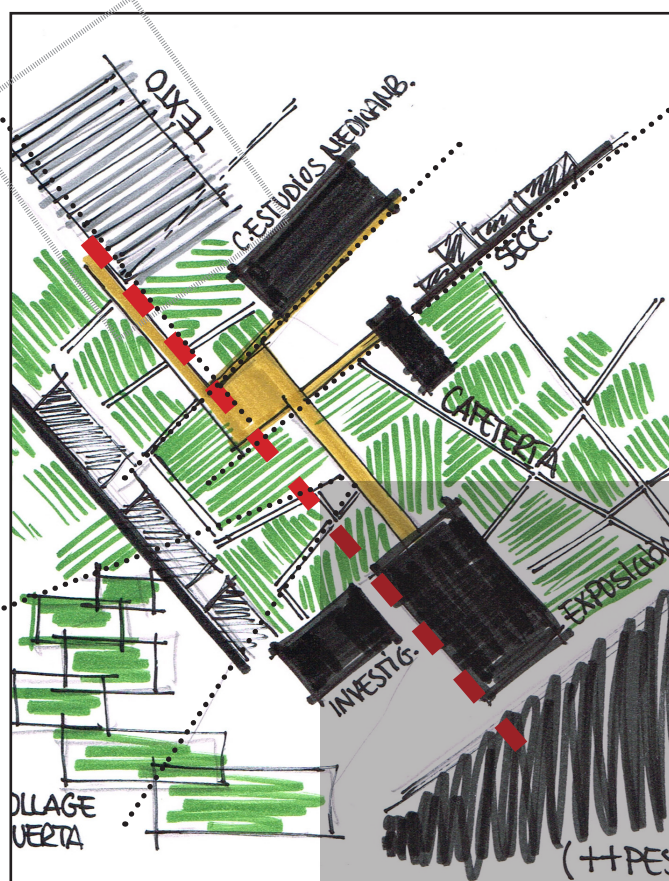


Figura 193: Croquis ideación 2
Fuente: elaboración propia

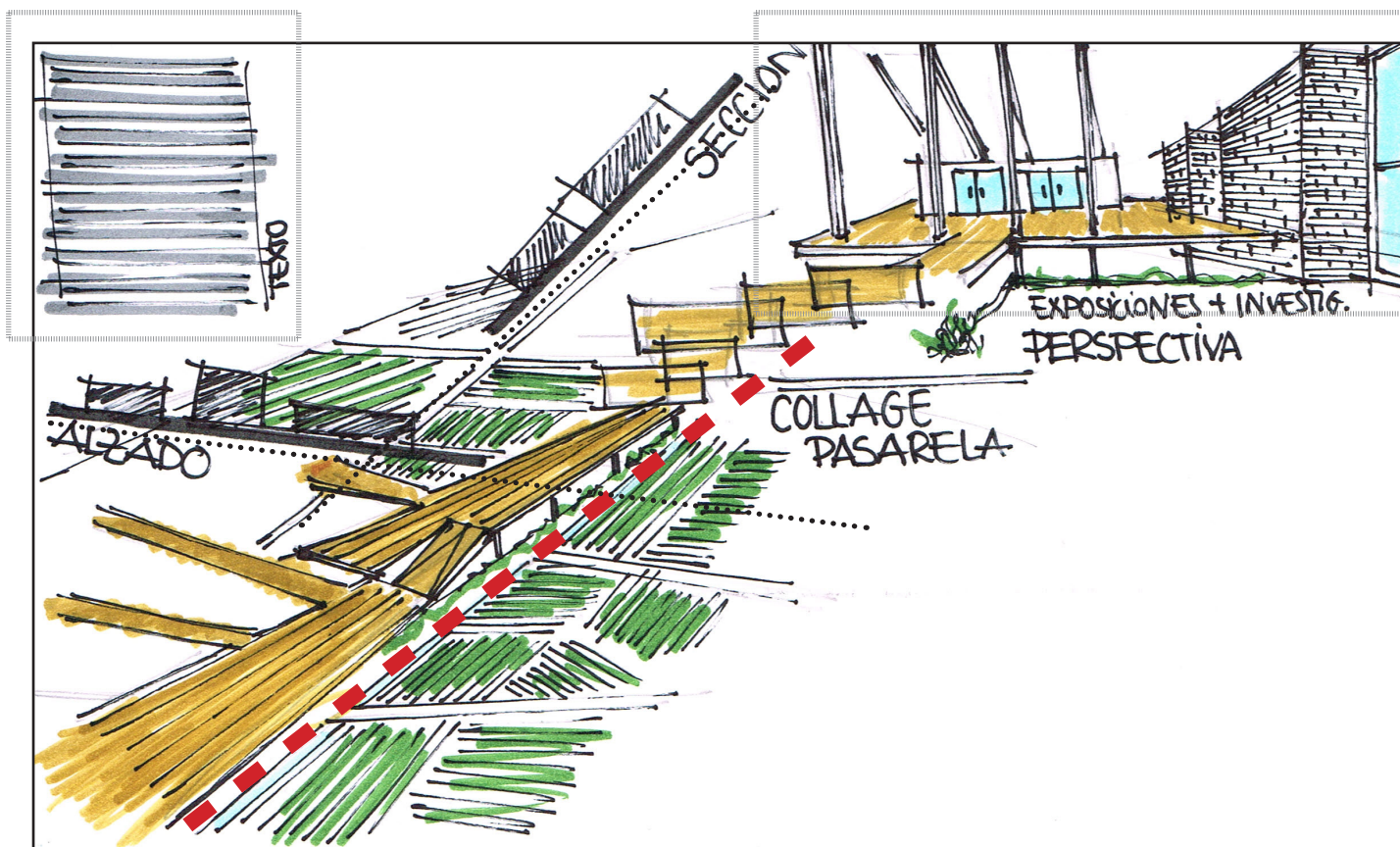


Figura 194: Croquis ideación 3
Fuente: elaboración propia

Lo primero que se ha tenido en cuenta en la composición final ha sido destacar la pasarela como elemento fundamental del proyecto.

La idea de proyecto, como se ha comentado anteriormente consiste en regenerar la huerta valenciana, por lo que se hace uso de un sistema de pasarelas que articulan las dotaciones proyectadas con la finalidad de potenciar la comunicación entre el barrio de Benimaclet y la huerta.

El sistema empleado para alcanzar dicho objetivo ha sido el uso de la diagonal, que actúa como medidor de tensiones en el interior de la lámina a la vez que consigue realzar el elemento fundamental del proyecto; las pasarelas. Por lo tanto, como podemos observar en la siguiente figura [Figura 195], las pasarelas marcan la diagonalidad en la composición en ambas direcciones.

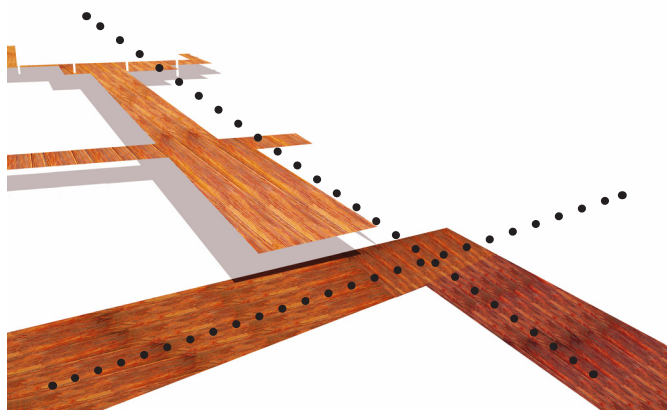


Figura 195: Diagonalidad
Fuente: elaboración propia

Como hemos comentado, dicha diagonal permite distribuir las tensiones, por lo que la zona de máxima tensión estaría ubicada en la parte inferior derecha [Figura 196].

Para que el mayor peso recaiga en esta zona, se ha prescindido de la materialidad de la rampa en su inicio, y ha sido sustituida por una mancha negra que a la vez que proporciona pesadez en dicha zona hace de soporte a las plantas generales de la ordenación que se han ubicado sobre ella. De esta forma se produce cierto antagonismo, ya que, al mismo tiempo que en esta zona se ve limitado el movimiento por las

tensiones producidas, la forma de orientar las plantas generales genera mayor libertad de los movimientos, que es al fin y al cabo lo que estamos buscando.

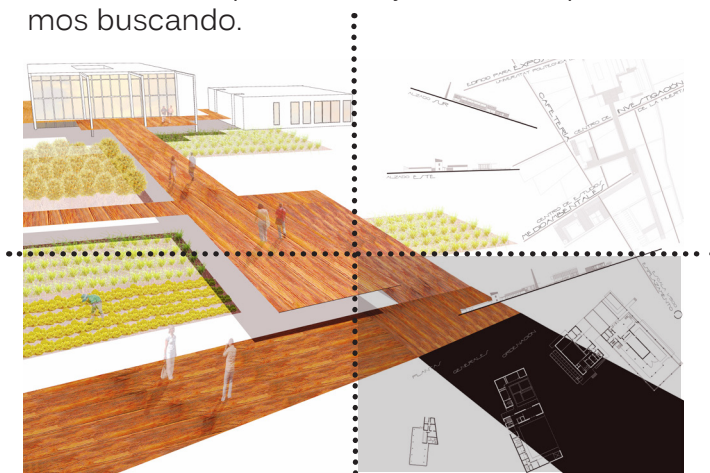


Figura 196: Tensiones
Fuente: elaboración propia

En el extremo opuesto a dicha diagonal, han de concentrarse un menor número de tensiones, por lo que se ha procedido a cambiar de grafismo, representando el edificio que se muestra de forma lineal, evocando mayor ligereza y libertad en dicha zona y no existiendo densidad ni pesadez, ya que la distribución de tensiones en el plano básico no lo permite.

Lo mismo ocurre con la otra diagonal representada. En su parte inferior izquierda es donde se produce la máxima concentración de tensiones, por lo que el extremo opuesto ha de ser las liviano.

Por ello, se decide colocar en este extremo el plano de emplazamiento, donde se observa la disposición de las tres dotaciones y sus relaciones mediante las pasarelas. Se elige un grafismo más lineal para ello con el fin de no ganar en pesadez en ese extremo y se distribuyen los alzados del conjunto de forma que intuyan esas líneas de fuga que proyectan ambas diagonales.

El texto se ubica en dicho plano, orientado de forma que insinúan los caminos de la huerta. Por último destacar el uso de "espacios en blanco" que permiten una mejor lectura del conjunto y hacen que la diagonalidad quede todavía más realzada.

COMPOSICIÓN FINAL:
S O B R E L A H U E R T A

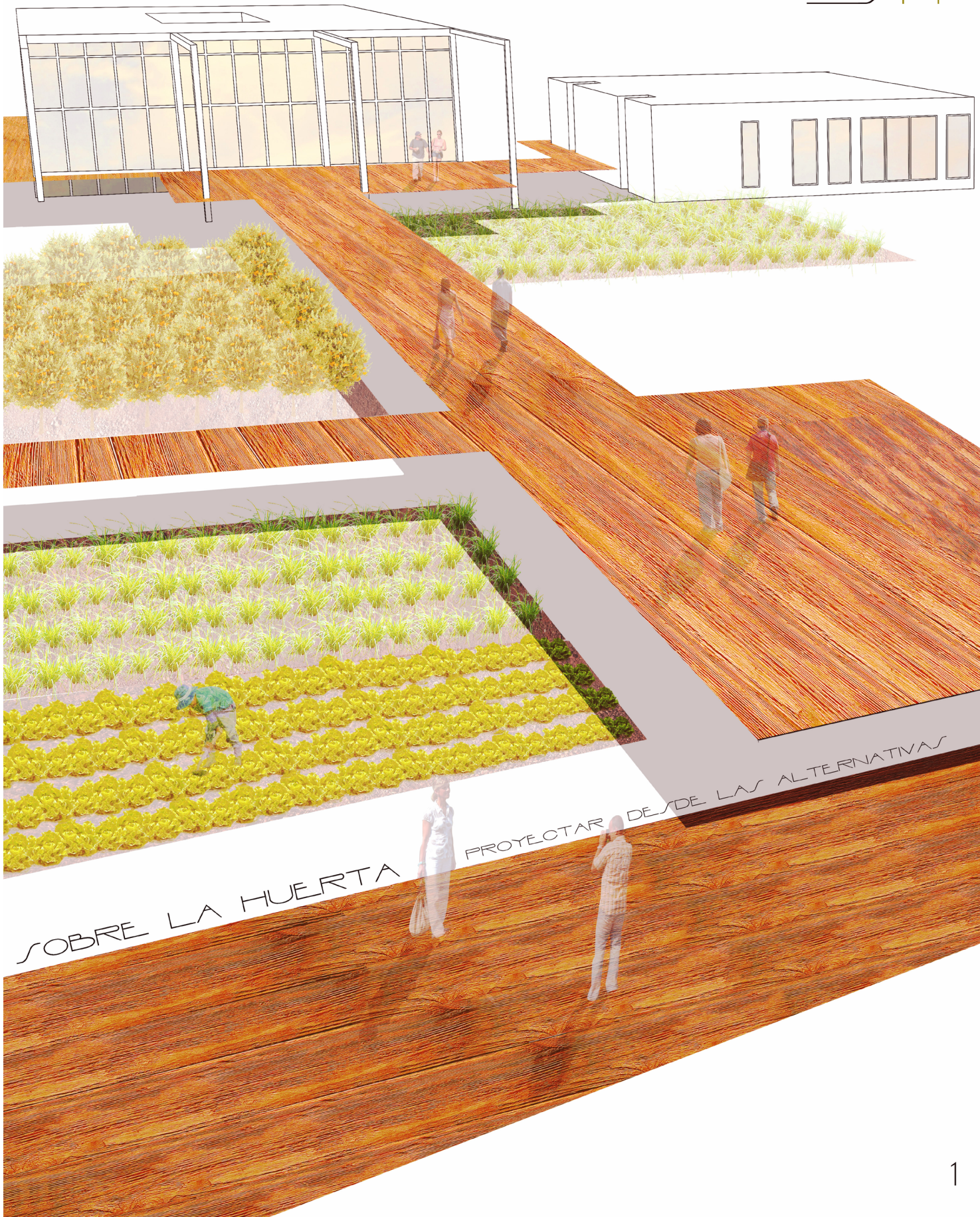


Figura 197: Lámina 1. Composición final
Fuente: elaboración propia

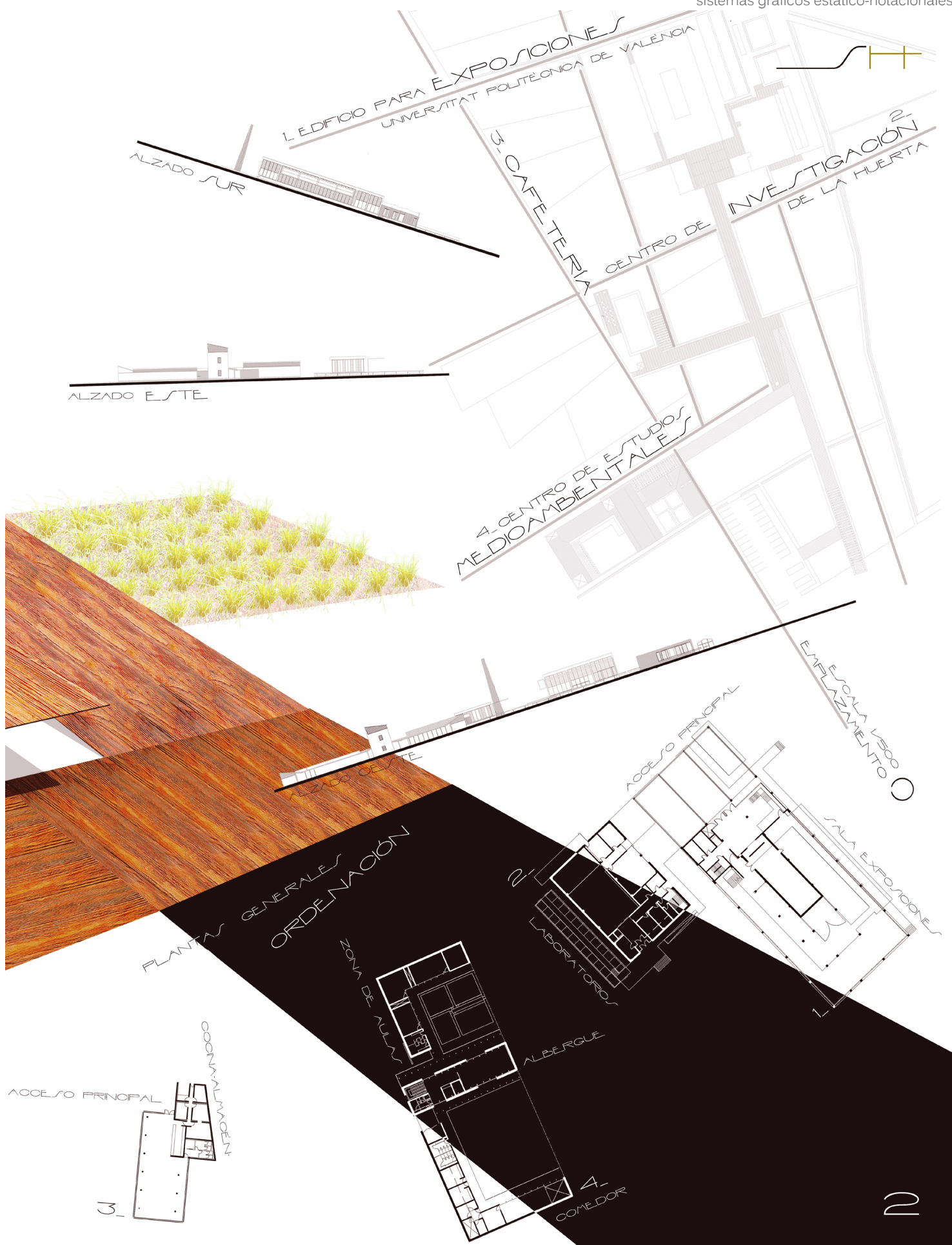


Figura 198: Lámina 2. Composición final
Fuente: elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

- LIBROS
- [1] CORTÉS, Juan Antonio. Lecciones de equilibrio. 2006.
 - [2] DE GARCIA, Francisco. Pensar/Componer/Construir una teoría in(úti) de la arquitectura. Editorial Nerea
 - [3] DE PRADA, Manuel. Arte Y Composicion. Nobuko, 2008.
 - [4] FARTHING, Stephen. Arte, toda la historia. Movimientos y obras. Editorial Blume 2013.
 - [5] FLEMING, John; HONOUR, Hugh. Historia mundial del arte. Ediciones AKAL, 2004.
 - [6] GARCÍA Codoñer, Ángela. Análisis de Formas Arquitectónicas. Ed. Universitat Politècnica de València. 2012
 - [7] JODIDIO Philip. Hadid. Complete Works 1979-2013. Taschen.
 - [8] KANDINSKIĭ, Vasilĭi Vasil'evich. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos. 1996.
 - [9] KLEE, Paul; IRES, Pablo. Teoría del arte moderno. Cactus, 2007.
 - [10] KOOLHAAS, Rem. Rem Koolhaas, projectes urbans (1985-1990). Quaderns d Arquitectura i Urbanisme, 1990.
 - [11] LUCAN, Jacques. Oma. Rem Koolhaas: architetture, 1970-1990. Mondadori Electa, 1991.
 - [12] MAROTTA, Antonello. Daniel Libeskind. Lulu. com, 2007.
 - [13] MONEO, Rafael. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Actar, 2004.
 - [14] MONEO, Rafael; CAPITEL, Antón González. Otra modernidad. Círculo de Bellas Artes, 2005. (pgs 46-63)
 - [15] MUÑOZ, Alfonso. El proyecto de arquitectura. 2008.
 - [16] PUEBLA, Joan; PONS, Joan Puebla. Neovanguardias y representación arquitectónica: la expresión. Edición UPC
 - [17] RASMUSSEN, Steen Eiler. La experiencia de la arquitectura. Reverté, 2007.
 - [18] Rugberg, Schneckenburger, Frike, Honnef. Arte del siglo XX., 2001
 - [19] SAMARA, Timothy. Diseñar con y sin retícula. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
 - [20] SUÁREZ, Alcía; VIDAL, Mercè. Historia Universal del Arte: El siglo XX Volum V y VI. 1989.
 - [21] SUÁREZ, Alcía; VIDAL, Mercè. Historia Universal del Arte: El siglo XX Volum IX. 1989.

REVISTAS

- [22] PÉREZ-GÓMEZ, A. (2005) "Perspectiva y representación arquitectónica" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 10. Año 10/2005
- [23] PUEBLA PONS, J. (2006) "Sobre la innovación expresiva del proyecto contemporáneo" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 11. Año 11/2006
- [24] PUEBLA PONS, J. (2008) "Un código visual y arquitectura visual" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 13. Año 13/2008
- [25] TRACHANA, A. (2013) "El grado cero de la arquitectura" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 22. Año 18/2013
- [26] ESCODA PASTOR, C. (2014) "La Alegoría como lenguaje: Narración y representación en Daniel Libeskind" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 23. Año 23/2014
- [27] FERNANDEZ MORALES, A. BIGAS VIDAL, M. FONT BASTÉ, G. BRAVO FARRÉ, L. (2014) "Dibujo y método conceptual en la arquitectura suiza" en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 23. Año 23/2014
- [28] ALTÉS ARLANDIS, A. (2010) "Partituras e imágenes. A cerca de la insuficiencia de la representación." en *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* Número 16. Año 15/2010
- [29] *El Croquis de arquitectura y diseño*, "Zaha Hadid 1983-1991" Número 52,

PÁG WEB

- Concursos: Extraído de: <http://hicarquitectura.com/>
- Concursos: Extraído de: <http://thecompetitionsblog.com/>
- Concursos: Extraído de: <http://www.ac-ca.org/>
- Concursos: Extraído de: <http://www.euopan-esp.es/>
- Juan Serra Lluch. "*Color y arquitectura contemporánea*" Extraído de: <http://juaserl1.blogs.upv.es/>
- Concursos: Extraído de: www.plataformaarquitectura.com
- Arquitectura en red. Extraído de: <http://www.arqred.mx/>
- Concursos: Extraído de: <https://publiesarq.wordpress.com>
- Revista Plot: Extraído de: <http://www.revistaplot.com/>

ÍNDICE DE FIGURAS

01 INTRODUCCIÓN

1.2_ LA CREACIÓN ARTÍSTICA, ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS PICTÓTRICOS Y ARQUITECTÓNICOS

Figura 1_ Claude Monet, Impresión: soleil levant, 1872-1873. Fuente: filantropiagravitativa.blogspot.com..... 8

Figura 2_ Henry Le Fauconnier 1910-11 L'Abondance (Abundance). Fuente: www.proprofs.com 8

Figura 3_ Robert Delunay, Homenaje a Blériot, 1913. Fuente: www.epdlp.com..... 9

Figura 4_ Vasili Kandinski, Arte abstracto. Fuente: www.repro-arte.com..... 9

Figura 5_ Paul klee. Casa giratoria. 1921. Fuente: www.españaescultura.es..... 9

Figura 6_ Interpretación nacimiento del espacio. Fuente: elaboración propia..... 10

02 TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN

2.1_ PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA PERCEPCIÓN. EL PLANO SOPORTE

Figura 7_ Vasili Kandinsky. Estructura lineal del cuadro "pequeño sueño rojo" 1925. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Ilustración 25..... 13

Figura 8_ Orientaciones del plano soporte. Fuente: elaboración propia..... 13

Figura 9_ Elemento ligero. Arriba. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 10_ Elemento ligero. Abajo. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 11_ Elemento pesado. Arriba. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 12_ Elemento pesado. Abajo. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 13_ Elemento ligero. Izq. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 14_ Elemento pesado. Izq. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 15_ Elemento ligero. Der. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 16_ Elemento pesado. Der. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 17_ Tensiones en el plano soporte. Fuente: elaboración propia..... 14

Figura 18_ Kandinsky. Ejes diagonales. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 81..... 15

Figura 19_ Tensiones desde el centro. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 82..... 15

Figura 20_ Distribución de pesos. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 83..... 15

Figura 21_ Tensión lírica. Diagonal armónica. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 84..... 15

Figura 22_ Tensión dramática. Diagonal inarmónica. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 85..... 15

Figura 23_ Caso 1. Fuente: KANDINSKY. *Punto y línea sobre plano*. Figura 94..... 15

Figura 24_ Caso 2. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 95.....	15
Figura 25_ Fotomontage Enric Miralles. Exposición de flores a Desden, 1995. Fuente: enricmiralles.wikispaces.com.....	16
Figura 26_ Canal Grande, Venecia. Fotocomposición de Enric Miralles. Fuente: enricmiralles.wikispaces.com.....	16

2.1.1_Diseño con retícula

Figura 27_ Phillip Webb. La Casa Roja. Fuente: noticias.arq.com.....	17
Figura 28_ J.L Mathieu Luweriks. Desarrollo de la retícula. Fuente: SAMARA, Timothy. <i>Diseñar con y sin retícula</i>	18
Figura 29_ Diseños de P.Behrens para AEG. Fuente: www.pinterest.com.....	18
Figura 30_ Lissitsky. Beat the Whites with the Red Wedge. Fuente: www.utopiadystopiawwi.wordpress.com.....	18
Figura 31_ Lissitsky. The Isms of Art. Fuente: thechanelhouse.org.....	19
Figura 32_ Primer premio concurso Inserciones Urbanas. Carles Enrich Giménez. Fuente: www.europan-esp.es.....	20
Figura 33_ Esquema de una retícula básica. Fuente: SAMARA, Timothy. <i>Diseñar con y sin retícula</i>	21
Figura 34_ Ejemplo reticula de columnas. Fuente: www.europan-esp.es.....	22
Figura 35_ Ejemplo reticula de filas. Fuente: www.europan-esp.es.....	22
Figura 36_ Ejemplo reticula de modular. Fuente: www.europan-esp.es.....	22
Figura 37_ Ejemplo reticula jerarquizada. Fuente: www.europan-esp.es.....	22

2.1.1_Diseño con retícula

Figura 38_ Marinetti, “Palabras en libertad futuristas”, 1919. Fuente: www.monografica.....	23
Figura 39_ Hannan Höch. The “Quiet Girl”. Dadaísmo. Fuente: www.dadart.com.....	23
Figura 40_ Ejemplo diseño sin retícula. Ines-table–la Mesa de Enric Miralles. Fuente: www.jesarqit.wordpress.com.....	25
Figura 41_ Deconstrucción de la retícula. Fuente: SAMARA, Timothy. <i>Diseñar con y sin retícula</i>	24

2.2_COMPOSICIONES CENTRALES. RENACIMIENTO Y BARROCO

Figura 42_ Filippo Brunellechi. Hospital de los inocentes, Florencia. Fuente: www.arteespana.com.....	26
Figura 43_ Filippo Brunellechi. Recreación de la tabla del Baptisterio. Fuente: www.uv.es.....	26
Figura 44_ Filippo Brunellechi Recreación de la tabla del Palacio de I Señoría. Fuente: www.uv.es.....	26
Figura 45_ Piero della Francesca. Flajelación de Cristo, Urbino. Fuente: www.ub.edu.....	26

2.3_FORMAS GEOMÉTRICAS. EL PUNTO, LA LÍNEA Y EL PLANO.

Figura 46_ Quinta sinfonía de Beethoven. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 11.A.....	27
Figura 47_ Duomo di Milan. Fuente: www.wikiarquitectura.com	27
Figura 48_ Salto de la bailarina Palucca. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 9.....	27
Figura 49_ PUNTO = Tensión. Fuente: elaboración propia.....	27
Figura 50_ LINEA = Tensión + dirección. Fuente: elaboración propia.....	27
Figura 51_ Línea horizontal, vertical y curva. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 14.....	28
Figura 52_ Líneas quebradas o angulares. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 24.....	28
Figura 53_ Triángulo. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 30.....	28
Figura 54_ Cuadrado. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 31.....	28
Figura 55_ Círculo. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 32.....	28
Figura 56_ Curva simple. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 35.....	29
Figura 57_ Círculo. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano.</i> Figura 36.....	29

2.3_APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DEL COLOR

Figura 58_ Círculo de los colores del espectro. Fuente: P.KLEE. <i>Teoría del Arte Moderno.</i> Figura 87.....	30
Figura 59_ Progresiones del color rojo. Fuente: www.proyectacolor.cl	30
Figura 60_ Progresiones del color. Fuente: www.proyectacolor.cl	30

03 TEORÍA DE LA COMPOSICIÓN PLÁSICA

3.1_GRANDES MAESTROS DEL RENACIMIENTO Y BARROCO

Figura 61_ Cúpula de la Catedral de Santa María de las Flores de Florencia (Brunelleschi). Fuente: www.arqhys.com	33
Figura 62_ Fachada de Santa María Novella (Alberti). Fuente: www.arteespana.com	33
Figura 63_ Botticelli. Nacimiento de Venus, 1485, Florencia. Fuente: www.elcuadrodeldia.com	34
Figura 64_ Fra Angélico. La Anunciación del Convento de San Marcos (Florencia), Florencia. Fuente: www.delbiombo.blogia.com	34
Figura 65_ Masaccio. El tributo al César, 1427. Fuente: www.artehistoria.com	34
Figura 66_ Claustro de S^a M^a della Pace. Fuente: www.iculture.es	35
Figura 67_ Tempietto si S. Pietro in Montorio. Fuente: www.artehistoria.com	35
Figura 68_ Proyecto para el nuevo San Pedro. Fuente: www.artehistoria.com	35
Figura 69_ La Sacristia Nueva de San Lorenzo. Fuente: www.artehistoria.com	35

Figura 70_ Cúpula San Pedro del Vaticano. Fuente: www.elpais.com	36
Figura 71_ Cúpula San Pedro del Vaticano. Fuente: www.elpais.com	36
Figura 72_ Villa Rotonda. Fuente: www.historiaearquitectura.com	36
Figura 73_ Villa Rotonda. Fuente: www.historiaearquitectura.com	36
Figura 74_ David, 1503. Fuente: www.artehistoria.com	36
Figura 75_ David, 1503. Fuente: www.artehistoria.com	36
Figura 76_ Mona Lisa (La Gioconda), 1506, Paris, Louvre. Fuente: www.revistaentrelneas.es	37
Figura 77_ Santa Cena, 1500, Milán. Fuente: www.artehistoria.com	37
Figura 78_ La Escuela de Atenas, 1508, Roma, Vaticano. Fuente: www.culturageneral.net	37
Figura 79_ La creación del hombre, 1508-12, Roma, el Vaticano. Fuente: www.cvc.cervantes.es	37
Figura 80_ Apolo y Dafne, 1624, mármol, Roma. Fuente: www.books.google.es	38
Figura 81_ Proyecto para la terminación de la fachada de S.Pedro. Fuente: www.artehistoria.com	38
Figura 82_ S.Carlo alle quattro fontane, Roma. Fuente: www.noticias.arq.com	38
Figura 83_ Capilla del Santo Sudario, Turín. Fuente: www.composicion.aq.upm.es	38
Figura 84_ Las Tres Gracias. Rubens. Fuente: www.revistadearte.com	38
Figura 85_ Entierro de Cristo. Caravaggio. Fuente: www.elcultural.com	38

3.2_LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

3.2.1_El Futurismo Italiano

Figura 86_ Poryecto para la Città Nuova, 1914. Fuente: www.epdlp.com	39
--	----

3.2.2_Vanguardias Soviéticas

Figura 87_ Proun. Fuente: www.instalacionunarte.com	40
Figura 88_ Proyecto para la tribuna de Lenin, 1924. Fuente: www.metalocus.es	40
Figura 89_ Club Russakov, 1927-29. Fuente: www.moscudelarevolucion.com	41
Figura 90_ Club Russakov, 1927-29. Fuente: www.moscudelarevolucion.com	41

3.2.3_El Expresionismo Alemán

Figura 91_ Pabellón de vidrio para la exposición de Colonia. Bruno Taüt, 1914. Fuente: www.wikiarquitectura.com	41
Figura 92_ Pabellón de vidrio para la exposición de Colonia. Bruno Taüt, 1914. Fuente: www.wikiarquitectura.com	41
Figura 93_ Torre Einstein. Erich Mendelsohn, 1920. Fuente: wikiarquitectura.com	41
Figura 94_ Almacenes Schocken. Erich Mendelsohn, 1926. Fuente: wikiarquitectura.com	41

3.2.4_Vanguardia Holandesa_Neoplasticismo

Figura 95_ Casa Schröder. G.Rietveld, 1924. Fuente: www.the-art-minute.com	42
Figura 96_ Fabrica Modelo. W.Gropius, 1914. Fuente: www.thaa2.wordpress.com	42
Figura 97_ Fábrica Van Nelle. J.A Brinckman y Van der Vlugt, 1927. Fuente: www.pinterest.com	42

3.3_DE LA MODERNIDAD A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO

Figura 98_ Guggenheim de Nueva York. Fuente: www.artehistoria.com	43
Figura 99_ La Casa Curutchet. Fuente: www.diariodecultura.com	43
Figura 100_ La biblioteca de Seattle. Fuente: www.tecne.com	45
Figura 101_ Villa Dall’Ava Fuente: www.architravel.com	45
Figura 102_ Bodega Cominus. Fuente: www.enlacearquitectura.com	45
Figura 103_ Paul Klee Zentrum. Fuente: www.tuchschnid.ch.com	45
Figura 104_ Palacio de las Naciones en Ginebra. Fuente: www.cbardaji.blogspot.com	45
Figura 105_ Estadios de Florencia. Fuente: www.pinterest.com	45
Figura 106_ Wolfgang Luy, OT. 1984. Fuente: www.abc.com	46
Figura 107_ R. y S. Delunay. Aire, hierro y agua, estudio. www.arelarte.blogspot.com	46
Figura 108_ Frank Gehry, Museo Guggenheim Bilbao. Fuente: www.the-art-minute.com	46
Figura 109_ Frank Gehry,Disney Concert Hall. Fuente: www.archikey.com	46
Figura 110_ Bernard Tdchumi. Folies Prque de la Villete. Fuente: www.architectural-review.com	46
Figura 111_ Bernard Tdchumi. Folies. Fuente: www.architectural-review.com	46
Figura 112_ Daniel Libeskind. Museo Imperial de la Guerra. Fuente: www.arquitecturaespectacular.com	47
Figura 113_ Zaha Hadid. Hotel/Torre de la c/42. Nueva York. Fuente: www.elcroquis.es	47
Figura 114_ Zaha Hadid. Concurso Club The Peak. Fuente: www.elcroquis.es	47
Figura 115_ Kazimir Malevitch. Suprematismo nº58. Fuente: www.maclarquitectos.com	47
Figura 116_ Peter Eisenman. Casa X. Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com	48
Figura 117_ Frank Gehry. Centro Americano de Paris. Fuente: www.ciudadluz.net	48
Figura 118_ Frank Gehry. Museo Vitra. Fuente: www.worksdifferent.com	48
Figura 119_ Daniel Libeskind. Museo Felix Nussbaum. Fuente: www.libeskind.com	48
Figura 120_ Daniel Libeskind, Filarmónica de Bremen. Fuente: www.bremen-tourism.de	48
Figura 121_ Gianlorenzo Bernini. La Beata Ludovica Albertoni. Fuente: www.francescomorante.it	49
Figura 122_ Eero Saarien. Terminal TWA del Aeropuerto de Kennedy. Fuente: www.idealista.com	49

Figura 123_ Frank Gehry. Residencia Lewis. Fuente: www.foros.arquonauta.com	50
Figura 124_ Peter Eisenman. Centro Emory. Fuente: www.arquiform.blogspot.com	50
Figura 125_ Borromini. Cimborrio de San Ivo de la Sapienza. Fuente: www.artecom.blogspot.com	50
Figura 126_ Bernini. Baldaquino de San Pedro. Fuente: www.artehistoria.com	50
Figura 127_ A. Gaudí. Casa Millá. Detalle de la terraza. Fuente: www.gaudiclub.com	51
Figura 128_ P.Eisenman, proyecto para la Pax Reinhardt Haus de Berlín. Fuente: www.skyscraperpercipity.com	51
Figura 129_ F.Gehry, Edificio de Oficinas para la National Netherlanden en Praga. Fuente: noticias.arq.com	51
Figura 130_ P.Eisenman. La casa X. Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com	51
Figura 131_ P.Eisenman. Biocentro de Frankfurt. Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com	51
Figura 132_ P.Eisenman. Oficinas Koizumi. Fuente: www.casaeisenman.blogspot.com	51

04 INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

4.2_ARTE Y ARQUITECTURA. ANÁLISIS DE COMPOSICIONES

Figura 133_ Kandinsky. Composición VII, 1913. Fuente: www.wikiart.org	56
Figura 134_ Kandinsky. Abstracción 40 , 1918. Fuente: www.es.pinterest.com	56
Figura 135_ Kandinsky, Composition VIII, 1923 Fuente: www.wikiart.org	57
Figura 136_ Rem Koolhaas, Parc de La Villette, 1982 (arriba). Fuente: www.pinterest.com	58
Figura 137_ Bernard Tschumi, Parque de la Villette. Fuente: www.pinterest.com	58
Figura 138_ Figura 138: Circulo. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 36.....	58
Figura 139_ Curvas sueltas. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 90.....	58
Figura 140_ Ondas. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 46.....	58
Figura 141_ Divergentes. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 64.....	58
Figura 142_ Chamber works, 1983. Fuente: www.pinterest.com	59
Figura 143_ Kandinsky, Composition VIII, 1923. Fuente: www.wikiart.org	59
Figura 144_ Ejes diagonales. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 81.....	60
Figura 145_ Diagonal, lámina 1. Fuente: elaboración propia.....	60
Figura 146_ Tensión lírica. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 94.....	60
Figura 147_ Distribución pesos. Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Figura 83.....	60
Figura 148_ Lámina 1, concurso inserciones urbanas. Fuente: www.europan-esp.es	61
Figura 149_ Lámina 2, concurso inserciones urbanas. Fuente: www.europan-esp.es	62
Figura 150_ Lámina 3, concurso inserciones urbanas. Fuente: www.europan-esp.es	62

Figura 151_ Líneas de Wassily Kandinsky, en su obra “Composición VIII” de 1923. Fuente: www.smashwords.com	63
Figura 152_ Lineare Composition lyubov popova 1921. Fuente: www.wikiart.org	63
Figura 153_ Plan of the House of Commons, Palace of Eastminster Kieran Thomas Wardle 2013. Fuente: www.pinterest.com	64
Figura 154_ Nolli Plan of the Houses of Parliament, Essex, 2013. Fuente: www.pinterest.com	64
Figura 155_ Site plan styling, 2015. www.thecompetitionsblog.com	65
Figura 156_ Mondrian. Composición en rojo, amarillo, azul y negro, 1926. Fuente: www.recrea-teeldia.com	66
Figura 157_ Suprematist Composition 1915 - Kazimir Malevich. Abstract 187. Fuente: www.moma.org	66
Figura 158_ Lissitzsky. Globetrotter (in Time) 1923. Fuente: www.mcnbiografias.com	66
Figura 159_ Composiciones P.Zumthor. Fuente: www.urbarama.com	67
Figura 160_ Mondrian. Composición en color 1917. Fuente: www.artehistoria.com	67
Figura 161_ Zaha Hadid. Club de ocio en Hong Kong, 1983. Fuente: www.revistaplot.com	69
Figura 162_ Iakov Chernikhov. Fuente: thecharnelhouse.org	69
Figura 163_ Zaha Hadid RA, The Peak Blue Slabs, 1982-83. Fuente: www.domusweb.it	69
Figura 164_ Kazimir Malevich, geometría suprematista. Fuente: www.moma.org	69
Figura 165_ Zaha Hadid RA, Plantas, The Peak Club, 1983 Fuente: www.revistaplot.com	69
Figura 166_ Kazimir Malevich, suprematismo nº58, 1916 Fuente: www.maclaarquitectos.com	70
Figura 167_ Zaha Hadid, Axonometrías pintadas, The Peak, 1983 Fuente: www.revistaplot.com	70
Figura 168_ Juan Gris, Guitar and Glasses Fuente: www.wikiart.org	70
Figura 169_ Zaha Hadid. Planta. The Peak , 1983 Fuente: www.revistaplot.com	70
Figura 170_ Kandinsky. (Línea). Fuente: KANDINSKY. <i>Punto y línea sobre plano</i> . Ilustración 21.....	70
Figura 171_ Daniel Libeskind, City Edge 1987 Fuente: predmet.fa.uni-lj.si	71
Figura 172_ Kazimir Malévich, Suprematism. Painting 10. Fuente: www.culturacolectiva.com	71
Figura 173_ Kazimir Malévich, Suprematisme Dynamique. 1916. Fuente: es.wahooart.com	72
Figura 174_ Kazimir Malevich, suprematismo nº58, 1916. Fuente: www.maclaarquitectos.com	72
Figura 175_ Architecture studio I, 2014 Fuente: www.ac-ca.org	73
Figura 176_ Gallery Photo, 2013 Fuente: www.pinterest.com	74
Figura 177_ Casa Rietveld-Schröeder 1924 Fuente: www.grupo.us.es	76
Figura 178_ : Theo Van Doesburg, Construcción espaciotemporal II, 1923 Fuente: www.mu-seothyssen.org	76
Figura 179_ Lissitzsky, Abstraktes Kabinett 1927. Fuente: www.scabanasc.wordpress.com	76
Figura 180_ Bernard Tschumi. Opéra de Tokyo, 1986 Fuente: www.arhitectura-1906.ro	77

Figura 181_ Lissitzsky ¡Golpead a los blancos con cuña roja! 1919. Fuente: www.cultier.es	77
Figura 182_ Lissitzsky. Proun 1922 Fuente: www.pinterest.com	78
Figura 183_ Lissitzsky, Cartel: ¡Dadnos más tanques! 1942 Fuente: www.compostimes.com	78
Figura 184_ Conceptual Architecture - Plan and section 2012 Fuente: www.pinterest.com	79
Figura 185_ Rome Motorino Check Point, International Architecture Competition. 2014 Fuente: www.pinterest.com	80
Figura 186_ Rem Koolhaas_basel-burghof-switzerland. Fuente: www.oma.eu	81
Figura 187_ René Magritte, Golconda, 1953. Fuente: www.renemagritte.org	81
Figura 188_ Theatrum Mundi, 1985 Fuente: www.libeskind.com	82
Figura 189_ Jackson Pollock. Painting silver over black white yellow and red, 1948. Fuente: www.jackson-pollock.org	82
Figura 190_ Fotocomposición Enric Miralles. Mercado de Santa Catarina Fuente: www.diedri-ca.com	83
Figura 191_ Fotocomposición David Hockney. Fuente: www.movdata.net	83

05 CONCLUSIONES

Figura 192_ Croquis ideación 1. Fuente: elaboración propia.....	87
Figura 193_ Croquis ideación 2. Fuente: elaboración propia.....	87
Figura 194_ Croquis ideación 3. Fuente: elaboración propia.....	87
Figura 195_ Diagonalidad. Fuente: elaboración propia.....	88
Figura 196_ Tensiones. Fuente: elaboración propia.....	88
Figura 197_ Lámina 1. Composición final. Fuente: elaboración propia.....	90
Figura 198_ Lámina 2. Composición final. Fuente: elaboración propia.....	91